EDICIONES UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
Vicerrectoría de Comunicaciones y Extensión
Casilla 114-D Santiago, Chile
Fax (56-2)- 635 4789
mriverv1@puc.cl
www.puc.cl/edicionesuc/

HISTORIA SOCIAL DE LA MÚSICA POPULAR EN CHILE, 1890-1950
Juan Pablo González R. y Claudio Rolle C.
Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas

© Inscripción Nº 140.693
Derechos reservados
Enero 2005
I.S.B.N. 956-14-0786-8

Primera edición
2.000 ejs.
Diseño: Publicidad Universitaria
Impresor:
Salesianos

Historia de la música popular en Chile, 1890-1950, de Juan Pablo González y Claudio Rolle,
Premio de Musicología 2003
ISBN 959-260.097-X
Fondo Editorial Casa de las Américas
3ra. y G, El Vedado, La Habana, Cuba
www.casa.cult.cu

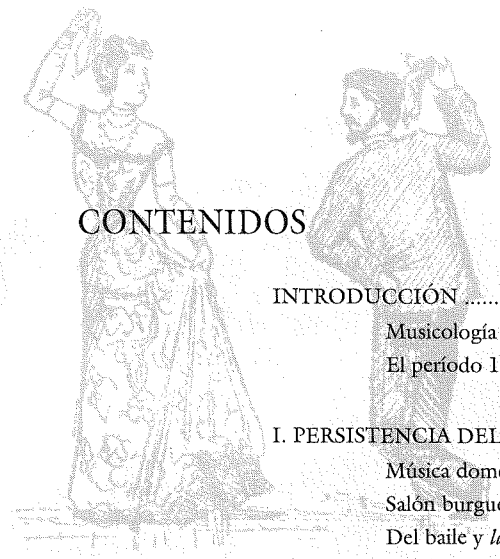
C.I.P. - Pontificia Universidad Católica de Chile
González Rodríguez, Juan Pablo
Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950.
Incluye bibliografía.
1. Música Popular--Chile--Historia--1890-1950.
I. Rolle Cruz, Claudio.
2004 781.630983 dc.21 RCA2

Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 - 1950

JUAN PABLO GONZÁLEZ
CLAUDIO ROLLE

EDICIONES UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

Premio de Musicología Casa de las Américas 2003



CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN 11
Musicología popular 21
El período 1890-1950 28

I. PERSISTENCIA DEL SALÓN 47
Música doméstica 53
Salón burgués y salón obrero 66
Del baile y *las buenas maneras* 80
Herencia cultural bailable 86
De la partitura al cancionero 115

II. CUPLÉ 129
Variedades y revista 150

III. INDUSTRIA MUSICAL 173
Industria discográfica 176
Radio y música 201
Cine y música 226
La estrella de la canción 257

IV. ESPACIO PÚBLICO 271
Calles y plazas 272
Teatros y circos 292
Salones y casas de canto 306
Cabaret 316
Boites y quintas de recreo 327

V. CANCIONERO EUROPEO 347
España 348
Francia e Italia 356

VI. FOLKLORE DE MASAS 363
Artistas del folklore 371
Tonada urbana 385
Cueca mediatizada 394
Mapuchina 404
Proyección folklórica 409

VII. CANCIONERO LATINOAMERICANO 421
México 426
Argentina y Perú 437

VIII. BAILE MODERNO 449
Raíces latinoamericanas 450
Tango 452
Bolero 488
Músicos negros 506
Maxixe y samba 515
Rumba, conga y guaracha 523
Influencia norteamericana 538
Del cakewalk al charleston 540
Bandas de swing 553
Del foxtrot al jazz *huachaca* 563

FUENTES 577
Bibliografía 577
Fuentes impresas 587
Publicaciones periódicas 590
Iconografía 590
Filmografía 591
Fuentes orales 593
Partituras y cancioneros 595
Discografía 598

INDICE 607
Nombres 607
Títulos 629

DISCO COMPACTO 641

En memoria de Luis Advis (1935-2004)

INTRODUCCIÓN

"¿Qué fabrica el historiador cuando 'hace historia'? ¿En qué trabaja? ¿Qué produce?", se pregunta Michel De Certeau, agregando: "¿Qué oficio es éste?". En estas precisas y punzantes preguntas radica parte esencial de la actividad de los historiadores, y también, uno de los ejes que atraviesa el libro que el lector tiene en sus manos. En él se establece un rasgo esencial del oficio de la historia, cual es la presencia de mediaciones que permiten la creación de vínculos y relaciones entre el mundo del presente y el territorio del pasado [1].

La historia, como disciplina, tiene precisas tareas que cumplir para con la sociedad que la cobija, entregándole memoria y rasgos de identidad; intentando explicar cómo hemos llegado a ser lo que somos, y ofreciendo pistas acerca de nuestras formas de ser y comportamientos presentes. En este sentido, se trata de una disciplina fundamentalmente humanista y social, pues se interesa por los valores esenciales y distintivos del ser humano radicado en el tiempo y en el espacio, considerando su existencia en relación con los demás. Es, asimismo, esencialmente social en cuanto no puede tener existencia sin la colaboración de otros, sin la mediación de las fuentes que hacen posible el tránsito entre el presente y el pasado. El trabajo del historiador, aunque sea aparentemente solitario, es siempre colectivo, pues se basa en los testimonios de las múltiples voces y vivencias de los protagonistas y testigos del acontecer en el tiempo, con los que construye su relato histórico [2].

En este libro, los testigos nos darán cuenta de la dimensión sonora del pasado, pocas veces considerada en las aproximaciones de la historiografía a la vida de las sociedades pasadas. Vivimos inmersos en un universo sonoro que condiciona nuestra existencia y, sin embargo, no concedemos la atención necesaria al mundo de los sonidos organizados –música– que nos rodea. Jacques Attali advierte que el saber occidental continúa, desde hace veinticinco siglos, tratando de *ver* el mundo, y que no ha comprendido que el mundo no se mira sino que se oye, "no se lee, se escucha", según señala. Esta advertencia es particularmente pertinente para el ámbito de los historiadores y su devoción por la cultura escrita. Durante mucho tiempo se ha construido una historia atenta sólo a la razón, sin poner demasiado cuidado en la sensibilidad artística y en los colores y sonidos del acontecer humano. Este libro espera contribuir a la reversión de esta tendencia [3].

1 "Me interrogo sobre la relación enigmática que sostengo con la sociedad presente y con la muerte gracias a la mediación de unas actividades técnicas", señala De Certeau, 1994: 31. Jules Michelet había escrito, más de un siglo antes, que "La historia acoge y renueva estas pasadas glorias; confiere nueva vida a estos muertos, los resucita. Su justicia asocia así a los que no fueron contemporáneos, otorga una reparación a varios que habían aparecido sólo un momento para desaparecer. Viven ahora con nosotros de modo que sentimos a sus padres y amigos: así se forma una familia, una ciudad común entre los vivos y los muertos". En Schama, 1990.

2 "Los historiadores dependen, en importante medida, de lo que otros han querido registrar, conservar, memorizar y también de lo que las mujeres y los hombres del pasado han deseado olvidar, borrar, silenciar. Es parte del oficio del historiador trabajar con los silencios, con las palabras no dichas, con las palabras dichas y no registradas, con las palabras dichas y consideradas triviales, con los gestos, los ademanes y los sueños". Ver González y Rolle, 2000: 313.

3 Ver Attali, 1995: 11. Por su parte, Franco Fabbri nos recuerda que vivimos inmersos en el sonido, que estamos expuestos a más de tres horas diarias de música producida por altoparlantes. Se trata de músicas diversas, pero que nos llegan usando las mismas tecnologías y a través de los mismos medios. Para estudiar el "sonido en el que vivimos", advierte Fabbri, debemos tener presente que las relaciones entre música y *mass media* son incomprensibles si no se considera la especificidad de las técnicas que permiten la difusión masiva de la música; que las relaciones entre música y tecnología adquieren gran parte de su sentido en relación al trasfondo económico y político de los medios; y que las relaciones entre tecnología, música y *mass media* no pueden ser entendidas prescindiendo de las exigencias estructurales y de las necesidades históricas de la comunicación musical. Ver Fabbri, 1966: 5.

En los últimos decenios, los historiadores han descubierto las ricas posibilidades que ofrecen las fuentes musicales para la mejor comprensión de la historia y, en el caso de la música popular, se nos abre una atractiva ventana para conocer las formas de reaccionar de una sociedad frente a procesos y circunstancias históricas de cambios profundos y porfiadas continuidades. De este modo, los cambios políticos y económicos mundiales, los nuevos medios de comunicación y las trasformaciones en las prácticas musicales, y los cambios de esfera de influencia cultural, nos dan claves de interpretación de y desde un patrimonio musical que ahora se propone como objeto de estudio.

Convencidos de que la historia es una disciplina fragmentaria, conjetural y propositiva, ofrecemos este texto como un eslabón de una cadena que, esperamos, sea cada vez más fuerte y prolongada en el rescate de experiencias humanas, de memoria y de escucha hacia el pasado. La historia es una disciplina fragmentaria, en cuanto el conocimiento del pasado se hace posible a través de fragmentos, pedazos e impresiones muchas veces regidos por el azar y que los historiadores recogen y estudian buscando significados posibles. Es conjetural, pues a través del ejercicio de la conjetura –juicio basado en los indicios o señales que se observan– se establecen líneas de interpretación y comprensión de fenómenos históricos. Es propositiva, en cuanto se trata de un ordenamiento de los datos fragmentarios que, después de un riguroso y razonado análisis conjetural, se presentan como propuesta de cómo pudo haber sido el misterioso país del pasado.

Enfrentados a la tarea de hacer una historia de la música popular en Chile, podíamos haber asumido un enfoque estético, artístico, económico, tecnológico, biográfico o social como rector del texto. La posibilidad de privilegiar la aproximación estética estuvo siempre presente, especialmente mediante las consideraciones que provienen del mundo de la musicología. Las presunciones estéticas se hacen perceptibles a lo largo del libro de diversas maneras: al establecer la categoría de *clásicos* de la música popular chilena, por ejemplo, cuyo repertorio tiene mayor tratamiento en el texto, estamos apoyándonos en juicios de valor más o menos compartidos. Lo mismo sucede con la selección, disposición y análisis de materias y géneros musicales, que obedecen a criterios de carácter prioritariamente estético.

Un enfoque artístico en la historia de la música supone el énfasis, ya sea en la obra y sus circunstancias de creación, interpretación y recepción, o, en los procesos composicionales que la producen, considerando las variaciones que dichos procesos experimentan a lo largo del tiempo. De este modo, interesa la aparición, desaparición y rescate de lenguajes y estilos, y la influencia de individualidades y de contextos sociales en estas transformaciones. Debido a que en música popular *la obra* no está totalmente fijada en partitura, sino que se define como tal a través de su *performance*, el registro o reconstrucción sonora resulta vital para su análisis en cuanto a producto artístico, ahora definido no sólo por el compositor de la música y el autor de la letra, sino, en importante medida, por sus intérpretes.

El énfasis en la economía y el desarrollo tecnológico también resulta relevante a la hora de escribir una historia de la música popular, dada la importancia de los medios y de la industria cultural en la propia concepción de una música masiva, moderna y mediatizada. De hecho, uno de los temas insoslayables a lo largo de este libro tiene que ver con el desarrollo tecnológico, con el crecimiento de los contactos

y el intercambio internacional y con las transformaciones que los medios imponen a los usos y costumbres de los habitantes de una nación.

Sin embargo, a pesar del valor y necesidad de los otros enfoques, ha sido nuestra intención hacer esencialmente una historia social de la música popular, sin renunciar a la dimensión estética ni artística que posee la música –en las que también se expresa la sociedad que la contiene–, ni las bases económicas y tecnológicas de su desarrollo. Nos interesa descubrir cómo una sociedad recibió, seleccionó, transformó, hizo suya y preservó determinadas propuestas musicales; cuáles fueron sus condiciones de producción y consumo durante más de medio siglo y cómo se construyeron sus posibles sentidos. Nos interesa conocer, a través del sonido, a quienes compusieron, tocaron, bailaron y escucharon un repertorio que constituye un puente sensible entre nuestro tiempo y el transcurrido en el período que se extiende entre 1890 y 1950.

El enfoque histórico social supone utilizar una serie de conceptos de manera explicita o implícita, como: rol social, clase, status, identidad, consumo y capital cultural, reciprocidad, poder, centro y periferia, mentalidad, ideología, género, comunicación y recepción, oralidad y cultura escrita, hegemonía y mito. Estos conceptos constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social de la música, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo. En definitiva, la historia social nos permite captar, con relativa claridad, muchos factores dinámicos que están siempre presentes en la vida de las sociedades. Los ejes de continuidad y cambio, de innovación y conservación, de tránsito de esferas de influencia y de inserción cultural, aparecen con mayor claridad y hacen más comprensibles los desafíos que supone el estudio de la música popular en el tiempo.

Esta historia social de la música popular en Chile corresponde a una formulación interpretativa que, fruto de años de investigación, tiene como rasgo característico el "proponer posibilidades de ordenamiento para los fragmentos que nos llegan del pasado, recurriendo a lo que los documentos nos dicen y a lo que no nos dicen, conjeturando sobre lo que pudo ser ese pasado que sólo conoceremos en una visión mediatizada y parcial, con mucho de ilusorio e incierto, fuertemente marcada por las emociones y los sentimientos, por las situaciones personales de tiempo y espacio" [4]. El tema a tratar es inmenso y variado, elusivo en ocasiones, engañoso en otras, pero muy presente en la vida de la sociedad chilena del siglo XX. Queremos conocer esta sociedad recorriendo en el tiempo su práctica musical; el desarrollo de sus discursos y retóricas; y sus modos de decir y de callar, de sonar y de no hacerlo, pues los silencios de la historia suelen ser muy elocuentes. Cuando no tenemos registros de lo que podemos considerar como actividad musical, es legítimo probar vías para inferir información indirecta de los silencios de las fuentes, conjeturando sobre la actividad musical de un pasado enmudecido.

Este libro se refiere a aquella música popular que puede ser historizada, es decir, que ha dejado registros e indicios, sean estos escritos, sonoros e iconográficos, evidentes o conjeturables, y que se conservan en la memoria de las personas. De este modo, nos hemos basado en un conjunto de fuentes de distinta naturaleza

4 Ver González y Rolle, 2000.

–impresas, grabadas y orales– que son puestas a dialogar entre ellas, generando un rico tejido polifónico para los ojos y oídos del historiador y del musicólogo [5]. Los impresos incluyen fuentes primarias –literarias, musicales, e iconográficas–, y secundarias, que corresponden a la bibliografía citada. La bibliografía está formada por textos teóricos, de referencia, monografías, biografías, ensayos y novelas. Estos textos giran en torno a la historia, la sociedad, la cultura, y la música en Chile desde fines del siglo XIX hasta mediados del XX, y también sobre música popular de otros países americanos y europeos que ha tenido repercusión en Chile.

La literatura de ficción, en particular algunas novelas significativas del período tratado, nos dio luces para captar la imagen de una época retratada indirectamente a través de sus tramas argumentales y descripciones de ambientes y personajes. De este modo, pudimos obtener impresiones, matices y sensaciones que son difíciles de conseguir de fuentes más convencionales, y, si bien se trata de contribuciones que iluminan de manera genérica e imprecisa, donde no puede distinguirse con seguridad la ficción de la observación directa de una realidad, las utilizamos justamente por su voluntad de retratar costumbres y atmósferas de manera verosímil y plausible.

En el uso de estas y otras fuentes nos ha guiado la intención de hacer lo que Robert Darnton ha llamado "historia con espíritu etnográfico", que define como el intento de explicar más cómo pensaba una época que lo que pensaba, y cómo construyó su mundo, le otorgó significados y le infundió emociones [6]. Así, pues, la naturaleza de las fuentes empleadas es variada y resulta difícil establecer un patrón común para ellas. Sólo debemos señalar que no hemos descartado ningún tipo de registro documental o fuente que nos aproxime al mundo de la música popular de la primera mitad del siglo XX, no obstante las diferencias cualitativas y cuantitativas de algunas de ellas.

Las fuentes primarias impresas están formadas por periódicos y revistas publicadas principalmente en Chile, algunas de ellas revisadas en forma exhaustiva y otras en base a muestreos entre 1902 y 1956; un centenar de memorias, crónicas, discursos, carnés de baile y textos de interés institucional, comercial o técnico –anuarios, guías comerciales, boletines, catálogos, manuales, prospectos, programas, tratados–; otro centenar de partituras y cancioneros –utilizados como fuente musical e histórica–; y abundantes fuentes iconográficas de época [7].

5 Las fuentes orales utilizadas corresponden a entrevistas y conversaciones realizadas entre 1999 y 2004 con músicos, investigadores, productores y público en Santiago, San Antonio, Valparaíso, Viña del Mar, Arica, Iquique, Talca, Chillán, Angol, Punta Arenas, Mendoza, Buenos Aires, Montevideo, Río de Janeiro y Madrid. Utilizadas con las debidas consideraciones críticas, estas entrevistas han servido para confrontar versiones de un mismo fenómeno o para iluminar aspectos oscuros de las prácticas del pasado.

6 Darnton explica que su forma de hacer historia "podría llamarse historia cultural, porque trata nuestra civilización de la misma manera como los antropólogos estudian las culturas extranjeras: es historia con espíritu etnográfico", añadiendo más adelante: "donde el historiador de las ideas investiga la filiación del pensamiento formal de los filósofos, el historiador etnográfico estudia la manera como la gente común entiende el mundo". Ver Darnton, 1987: 11.

7 Las publicaciones periódicas fueron consultadas en la Biblioteca Nacional de Santiago (BN), en la Biblioteca Severín de Valparaíso, y en bibliotecas de Iquique, Chillán, Concepción, y Punta Arenas. También se revisó la colección de carnés de baile del Museo Histórico Nacional (MHN); se consultaron cerca de 7.000 partituras conservadas en la Biblioteca Nacional de Santiago, en el Archivo de Música Popular Chilena de la Facultad de Artes de la Universidad Católica de Chile (AMPUC), y en el Fondo Margot Loyola de la Universidad Católica de Valparaíso (FML); y se realizaron unas 400 fotografías – tomadas por Hugo Castillo–, más 200 digitalizaciones de fuentes iconográficas referidas en la bibliografía. Estas imágenes fueron editadas digitalmente por Patricio Cortés A.

Desde que comenzó a desarrollarse una actividad musical pública, primero ligada a la escena y luego a la industria cultural, y fue adquiriendo importancia la prensa periódica, nos encontramos con referencias e informaciones musicales que surgen del registro de lo que a los habitantes del pasado les pareció digno y necesario de destacar. Editores musicales; constructores e importadores de instrumentos; promotores de conciertos, teatros y salones de baile; sellos discográficos; y almacenes y tiendas de música, necesitaban informar a sus consumidores de sus productos y estimular su demanda, publicando regularmente avisaje en la prensa escrita y en otros medios, como partituras, programas, catálogos, volantes y sobres de discos. Esta promoción musical de alcances masivos no habría sido posible sin el acelerado crecimiento que experimentaba el avisaje en la sociedad occidental a comienzos del siglo XX, que encontraba en las fuentes impresas su principal medio difusor [8].

La información proporcionada por la prensa chilena durante la primera mitad del siglo XX permite también esbozar un mapa bastante completo del recorrido de la música popular y del baile social en Chile, según las decisiones de sus propios protagonistas, expresadas en anuncios, reportajes y críticas de músicos y música ligada a la escena, al salón y más tarde a la industria mediática. Este discurso público sobre música popular posee una dimensión tanto informativa como explicativa, pues no sólo se contribuía a la promoción y al consumo musical, sino principalmente a construir su significado y a satisfacer la necesidad de normativa de la sociedad de la época.

De este modo, tanto los datos como las formas en que son presentados –o sus narrativas– constituyen el foco de atención al acercarse a las publicaciones periódicas de época. Del mismo modo, a través de la información de prensa no buscamos sólo conocer el mundo representado, sino cómo era representado y percibido por los habitantes del pasado. Así, a través de la iconografía y la música también queremos saber cómo se percibía el mundo. De esta forma, las fuentes visuales y sonoras nos hablan de sus contenidos y argumentos evidentes, pero también y de manera importante, de la visión –y audición– de quienes generaron y dieron forma a dichas fuentes [9].

Para indagar en torno a la música popular y el baile del pasado, es indispensable el estudio de una variada iconografía que comprende desde antiguas viñetas ilustrativas de periódicos, hasta fotografías de vida social, pasando por el amplio territorio de la publicidad, las fotografías de crónica periodística y de las secciones de espectáculos, las ilustraciones de manuales y catálogos, las portadas de partituras y el cine de época y de reconstrucción histórica.

En el libro se incluyen abundantes fotografías que se presentan como textos poseedores de distintos grados de elocuencia, que no sólo le otorgan un rostro al pasado, sino que nos hablan de ambientes, lugares, actitudes de músicos y público, uso de instrumentos musicales, desarrollo tecnológico y estéticas de época. Es evidente una dimensión voluntaria e incluso autoral en algunas de las fotografías, como también lo es la dimensión accidental e involuntaria que deja gran cantidad de registros sobre la continuidad y el cambio de un mundo representado por el

8 Más sobre publicidad de música popular en Dave Laing en Shepherd et al, 2003, 1: 530-532.

9 Esto se hace evidente en la adopción de determinadas convenciones y códigos que la fotografía del mundo del espectáculo teatral y musical utiliza con frecuencia, estableciendo, por ejemplo, determinadas poses y gestos como característicos de la incipiente estrella, con consideraciones diferentes según el género musical que se cultive. Ver Peter Burke, 2001.

proceso químico de estas fuentes. El uso de las fotografías contribuye a fortalecer la idea de proximidad con el mundo del pasado, produciendo lo que se ha llamado el "efecto realidad", si bien, como todas las fuentes, deben ser adecuadamente contextualizadas. Así mismo, las fuentes iconográficas, junto a los manuales de baile, nos permiten acceder a un territorio fundamental para la historia social de la música popular, pero, a la vez, menos tangible, como es el baile. Esta práctica social nos entrega poderosas señales de los cambios de mentalidad y sensibilidad como expresión de instancias de continuidad y permanencia en ciertos casos, o de transformaciones significativas en las formas de percibir el mundo, los valores y la propia corporalidad.

La conservación de fuentes impresas en Chile, fomentada por una ley de depósito y una biblioteca nacional, contrasta dramáticamente con la conservación de fuentes sonoras y filmográficas. La incorrecta aplicación en el país del depósito legal –que ha ignorado el soporte sonoro como patrimonio y fuente fundamental del siglo XX– no nos permite contar con una fonoteca nacional, carencia que ha sido compensada en parte, por iniciativas académicas, personales y de la propia industria musical. De este modo, aportes públicos y privados han permitido la recuperación, digitalización, conservación y circulación de material fonográfico antiguo, de gran valor para el presente estudio.

La investigación generada por este libro ha permitido recuperar más de 400 grabaciones en discos de 78 rpm, que han sido digitalizadas a partir de su reproducción en aparatos sonoros de la época y son conservadas en el Archivo de Música Popular de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Del mismo modo, hemos accedido a repertorio popular de colecciones implementadas en la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la Universidad Católica de Valparaíso y la Biblioteca Nacional de Santiago, y de coleccionistas privados de Santiago y Valparaíso. También hemos contado con remasterizaciones de discos antiguos, reconstrucciones de repertorio popular del pasado, compilaciones y recolecciones disponibles en el mercado discográfico nacional o producidos con aportes estatales. Estas grabaciones permiten acceder al resultado sonoro de las prácticas performativas de época, constituidas por modos de canto, interpretación y arreglo desarrollados desde la década de 1910 [10].

La filmografía consultada corresponde a producciones chilenas, argentinas, mexicanas, estadounidenses, españolas y francesas de la época, junto a películas posteriores de reconstrucción histórica. Si bien esta filmografía no pudo ser revisada en su totalidad, la bibliografía y las publicaciones periódicas nos permitieron acceder a los argumentos, elencos artísticos, imágenes, críticas y publicidad de las películas referidas. Las ediciones discográficas y de partitura nos permitieron escuchar su música [11]. Al igual que con la literatura de ficción, el efecto ilusorio de las

10 Son destacables las remasterizaciones de grabaciones chilenas de RCA Victor de las décadas de 1940 y 1950 realizadas desde fines de los años noventa por el sello ARCI Music Chile y distribuidas por Warner Music Chile. Hay que destacar también las colecciones de Oscar López, y Sergio Castillo en Santiago, de Juan Astica en Lolol, y de Héctor Muñoz en Valparaíso. Juan Marino habría sido quien inició en Santiago en 1962 el rescate y traspaso de discos de 78 rpm al formato LP, difundiéndolos en su programa radial *El discjockey del recuerdo*.

11 Parte de la filmografía chilena fue vista en la Fundación Chilena de las Imágenes en Movimiento (FCIM), donde también se tomaron algunas fotografías. El resto de las películas chilenas y extranjeras se obtuvieron de empresas comerciales de arriendo y venta de videos en Santiago: Blockbuster, Video Manquehue, y Westcoast Motion Pictures.

imágenes en movimiento se revela como una fuente de grandes posibilidades. El cine de los años treinta y cuarenta nos otorga el privilegio de acceder al mundo cotidiano y extraordinario de los habitantes del pasado y de sus espacios públicos y privados, los que se entrecruzan en imágenes y sonidos, que, a través del filtro de un director, nos informan sobre prácticas, ocasiones y lugares para la música, el romance, la diversión, el baile y la socialización. Así mismo, el cine de reconstrucción histórica nos ofrece un trabajo de investigación que apela a los sentidos, el cual, a la luz de nuestras propias indagaciones, es sometido a escrutinio, y siempre nos sorprende al reunir una infinidad de detalles que se han perdido en el tiempo.

En el ámbito de la generación de fuentes, se debe considerar también la reconstrucción de un patrimonio musical antiguo, realizado a través del montaje de dos conciertos teatrales: *Del salón al cabaret. Música y baile de la belle époque chilena* (2002), y *Días de radio en Chile. Música y baile de 1940* (2003). En ambos montajes se ofreció una propuesta de interpretación de un período y de sus escenarios sociales; se recuperaron prácticas performativas, de arreglo musical y de baile; y se reconstruyeron modos de comportamiento, gestualidad y vestuarios de época [12]. Este ejercicio de reconstrucción musical, resultó particularmente iluminador en la realización de este libro, sirviendo como una especie de laboratorio del que no se obtienen pruebas, sino posibilidades históricas, como propone Natalie Zemon Davis en torno a una experiencia similar en el campo de la historiografía y el cine. Esta reconstrucción abre una vía atractiva para los estudios histórico-musicológicos, al hacer posible la puesta a prueba de nuevos instrumentos críticos y plantear de manera innovadora y abierta al gran público dimensiones y problemas de la investigación académica [13].

"La reconstrucción de mundos es una de las tareas más importantes del historiador. Éste emprende dicha tarea no por un extraño impulso que lo lleva a bucear en los archivos y a mirar papeles viejos, sino porque quiere conversar con los muertos. Interrogando los documentos y escuchando las respuestas puede sondear las almas de los que ya han pasado de este mundo y dar forma a las sociedades que ellos habitaron", señala Robert Darnton, quien añade que "si interrumpiésemos todo contacto con los mundos que hemos perdido, estaremos condenados a vivir en un presente bidimensional, convertido en una jaula temporal y nuestro propio mundo se achataría" [14]. Estas consideraciones nos han acompañado en el esfuerzo de investigación que ha supuesto este libro y han estado presentes al momento de establecer las formas de trabajo con las fuentes, toda vez que hemos buscado subrayar la orientación de nuestro estudio en el ámbito de la historia social de la música popular.

12 Estos conciertos teatrales fueron realizados en Santiago por el Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile y contaron con arreglos de Luis Advis y Pedro Mesías, libretos de Inés Stranger, coreografía de Francisca Infante, gestualidad de Soledad Henríquez, vestuario y escenografía de Pedro Torres, dirección teatral y musical de Miguel Angel Jiménez, y musicología y producción de Juan Pablo González.

13 Luego de participar en la filmación de *El regreso de Martin Guerre*, ambientada en Francia en el siglo XVI, Natalie Zemon Davis publicó su obra homónima. "Escribir para los actores y no para los lectores me planteaba problemas nuevos sobre las motivaciones que podía tener la gente en el siglo XVI [...] Tenía la sensación de poseer un laboratorio histórico personal del que no obtenía pruebas, sino posibilidades históricas". Ver Zemon Davis, 1984: XII.

14 Darnton, 1990: 7.

Fue la riqueza de esta diversidad de fuentes la que nos permitió realizar el viaje a la sociedad chilena del pasado, teniendo en cuenta las dificultades que este tipo de documentos proponen a sus intérpretes. La naturaleza múltiple del baile y de la canción, objetos centrales de este estudio, que combinan texto, música, coreografía, arreglo, interpretación, grabación, y sus condiciones de circulación, conservación y accesibilidad, generan diversos niveles de significación. Se producen así referencias cruzadas, formas de influencia e intercambio más o menos velados, y se deben inferir significados que en un tiempo eran evidentes y que a muchos años de distancia pueden resultar crípticos, como sucede también, por ejemplo, con la historia del humor [15].

Las fuentes primarias constituyen un pasaporte hacia una cultura, entendiendo cultura como un sistema de significados, actitudes y valores compartidos, junto a las formas simbólicas a través de las cuales éstos se expresan y traducen, que nos es próxima y lejana a la vez. Se trata de expresiones que nacieron en épocas con sensibilidades distintas a las nuestras y que no buscaron documentar un determinado momento para los investigadores del futuro, sino más bien comunicar, seducir y emocionar, convirtiéndose en testigos involuntarios de las vidas de mujeres y hombres de Chile a lo largo del tiempo. Justamente por su carácter involuntario, por su preocupación por lo inmediato y urgente, este tipo de fuentes resultan singularmente expresivas del sentir de una época, ofreciéndonos el privilegio de compartir emociones e invitándonos a imaginar sensiblemente un mundo que ya no existe, pero que ha dejado su indeleble huella en el presente.

La historia se rehace e interpreta constantemente y día a día hacemos descubrimientos nuevos acerca de aspectos del acontecer a los que no habíamos prestado atención previamente, y cada generación –en rigor cada historiador– mira con su óptica particular documentos y fuentes, por lo cual la disciplina de la indagación e interpretación del pasado, es, en algún modo, inagotable. En este ejercicio (re)interpretativo sólo sabemos con certeza que conocemos muy poco del territorio del pasado. Cada día nos damos cuenta de que nuestra interpretación se basa en aproximaciones razonadas y críticas, con voluntad indagadora, rigor y con ánimo de comprender los porqués de los acontecimientos humanos. Pero también sabemos que estamos lejos de las certezas absolutas. Por ello, puede suceder que existan interpretaciones dispares, incluso antagónicas, y sin embargo válidas de un mismo fenómeno. Así pues, lo que se presenta como historia es la propuesta interpretativa de quienes, con rigor y dedicación, han investigado ese pasado, estableciendo un vínculo con seres que ya no están y posibilitando una forma de intercambio social que va más allá de las edades y la muerte.

Con este trabajo se quiere hacer un aporte a la valoración y recuperación de un patrimonio hasta ahora conservado con un halo de descuido o con tonos marginales, restableciendo elementos importantes para la memoria común de la experiencia histórica del siglo XX chileno. Debido a que la tarea del historiador es la de hacer comprensible al *otro*, traduciendo otras sociedades a las lenguas de nuestro tiempo, se ha hecho un esfuerzo por hacer comprensible y próximo el mundo ya ido de los seis decenios que se inician con la guerra civil de 1891 y terminan con la convencional mitad del siguiente siglo.

15 Ver Peroni, 2001: capítulo 1.

El libro está dividido en 8 capítulos y 34 sub-capítulos; contiene 373 ilustraciones de época, un amplio listado de fuentes escritas, visuales, audiovisuales, orales y sonoras, y un disco compacto con 26 grabaciones originales de música que circulaba en Chile entre las décadas de 1920 y 1950. Los capítulos están ordenados según criterios cronológicos y temáticos, de modo que el lector recorre porciones del período 1890-1950 en varias oportunidades, pero sumando la información de los recorridos anteriores, en una progresión más ligada a la figura de la espiral que al progreso lineal. El ordenamiento cronológico enfatiza el concepto de década –como la Década del Centenario o los "locos años veinte" –, debido a que en música y cultura popular urbana, las décadas han marcado cambios y contrastes significativos a lo largo de todo el siglo XX. Otros hitos cronológicos no menos importantes lo constituyen los momentos de agitación social tanto internos como externos; en este caso la revolución de 1891, la crisis del sistema parlamentario de 1925, el gobierno de Carlos Ibáñez, la crisis derivada de su caída en 1931, y las dos guerras mundiales. Así mismo, la industria musical aporta sus propios hitos, ligados a la masificación de la cultura popular asistida por la invención técnica y la iniciativa empresarial. La música, a su vez, entrega los suyos, vinculados a la aparición, desaparición y rescate de géneros musicales y estilos interpretativos, y a la carrera artística de los músicos más significativos. Desde el punto de vista temático, los capítulos se articulan en torno a seis grandes ejes de la historia social de la música popular en Chile, en la primera mitad del siglo XX: el espacio privado y público; la industria musical; los géneros musicales y escénico-musicales; la masificación del folklore; la influencia extranjera; y el baile social.

El orden y tratamiento temático del libro se basa en la premisa de la existencia de vínculos entre la música popular practicada en Chile durante la primera mitad del siglo XX con la historia social de ese período. De este modo, el texto se organiza considerando los fenómenos de modernización, persistencia del antiguo orden, democratización del consumo, y masificación social ocurridos en Chile entre 1890 y 1950 en el mundo burgués, obrero, y mesocrático, en el espacio público y privado, y en las relaciones entre estos mundos y los espacios sociales. Además, se parte de la idea que una nación que tradicionalmente se ha considerado a sí misma pobre, aislada, y lejana como es Chile, ha condicionado tanto el carácter y comportamiento de sus habitantes como sus formas de práctica y consumo musical. Sobre estas premisas histórico-sociales, se aborda la historia social de la música popular en Chile, considerando géneros –o especies–, prácticas musicales y estilos compositivos e interpretativos; los músicos nacionales y extranjeros que produjeron este repertorio; la industria que posibilitó la producción y circulación de dicho repertorio; los lugares y ocasiones en que esta música fue practicada; el uso que le brindó el público; y sus procesos de significación y transformación cultural y artística.

Para hacer accesible el texto a personas que no leen música, se ha prescindido de la reproducción de partituras. Sin embargo, ha sido necesario utilizar terminología y notación musical para referirnos a fenómenos rítmicos, melódicos, armónicos, estructurales, tímbricos, expresivos y performativos que caracterizan el amplio repertorio abordado. Si bien no se trata de un libro que se dedique a estudiar el desarrollo del lenguaje y del estilo de la música popular de la primera mitad del siglo XX, sino que más bien sus modos de uso, formas de circulación y construccio-

nes de significado, los géneros musicales son caracterizados musical y coreográficamente, como así mismo se consideran algunos rasgos estilísticos de la producción musical de los compositores e intérpretes abordados. El disco compacto que acompaña el libro, sustituye las descripciones y reducciones notacionales de la música, complementando la lectura con la audición, guiada por comentarios analíticos incluidos en el texto y en las notas a pie de página. Para ampliar este procedimiento, también se entregan referencias de grabaciones editadas en Chile y el extranjero entre 1956 y 2004, disponibles en archivos públicos y en el mercado, que corresponden a versiones, reconstrucciones y remasterizaciones de repertorio abordado en este texto.

La intensidad de la actividad musical popular y su constante exposición a influencias externas, hacen que este texto contenga una nutrida información sobre músicos, lugares, medios y géneros musicales de distinta procedencia. De este modo, en sus páginas se exponen antecedentes biográficos de varios músicos populares chilenos, pero también de los principales músicos extranjeros que actuaron en Chile durante la primera mitad del siglo XX. Estos antecedentes no sólo apuntan a completar sus biografías con su paso por Chile, sino a reconstruir el entramado social y artístico que permitió el cultivo de la música popular en el país.

Del mismo modo que la primera bibliografía musical publicada en Chile en 1898, incluye composiciones impresas en el país tanto de músicos chilenos como extranjeros, es decir, define su campo más por la producción, circulación y consumo musical al interior de una sociedad que por el origen del repertorio cultivado, esta obra se refiere a la música popular *en* Chile más que a la música popular *de* Chile. Desde una perspectiva histórico-social, ambas alternativas pueden resultar la misma, pues, finalmente, la música es de quien la usa, como afirma Gustavo Becerra. Música popular chilena será, entonces, aquella seleccionada, apropiada, practicada y, en este proceso, resignificada por el chileno, venga del campo o de la ciudad, del país o del extranjero [16].

Una obra como ésta no habría sido posible sin la generosa contribución de una serie de investigadores, tesistas y ayudantes que han participado activamente, no sólo en la recolección de datos, sino en algunos casos, también en su análisis. Estos son: Christian Spencer, César Albornoz, Rodrigo Sandoval, María Isabel Quevedo, Agustín Ruiz y Alejandro Vera, junto a las tesistas Cristina Rivera, Gloria Aravena y Andrea Orellana. Mención aparte merecen Luis Advis y Pedro Mesías, quienes reconstruyeron repertorio popular practicado en Chile entre 1910 y 1940, según procedimientos de época, el que fue montado, grabado y estudiado. Durante la investigación, intercambiamos información y puntos de vista con miembros de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, IASPM-AL, y de la Asociación Argentina de Musicología, AAM, que han sido recogidos en este libro. El manuscrito fue leído por Luis Advis, Oscar Ohlsen y Agustín Ruiz, cuyas miradas agudas y consistentes contribuyeron a pulir imperfecciones y llenar lagunas, pero también permitieron establecer un enriquecedor diálogo en torno a la historia social de la música popular en Chile. La investigación conducente a la realización de esta obra fue auspiciada por FONDECYT, patrocinada por el Instituto de Música y el Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el Programa de Estudios Histórico Musicológicos de la misma universidad, y contó con la colaboración de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

16 Ver Becerra en Foxley, 1988: 38.

Musicología popular

A pesar de los importantes cambios sufridos en nuestra vida pública y privada, debido a la industrialización y mediatización de la música y de la enorme relevancia social, cultural y económica que ha alcanzado la música popular en el mundo, ésta ha permanecido prácticamente ignorada por la academia, que ha pretendido dar cuenta de la totalidad del campo musical, dividiéndolo en dos grandes áreas: música de tradición escrita –llamada docta, culta, o clásica– y música de tradición oral –llamada tradicional o folklórica–. Esta visión dicotómica y excluyente se mantuvo vigente en América Latina durante casi todo el siglo XX.

Desde la década de 1920, repertorios populares urbanos empezaban a adquirir masividad internacional gracias a la consolidación tecnológica, económica y social de la industria musical. Sin embargo, este nuevo repertorio no se adscribía ni a la pureza de la oralidad ni a la erudición de la escritura, y, por lo tanto, era ignorado por una academia preocupada principalmente de textos escritos y secundariamente de textos orales. En efecto, cuando la academia se interesó por la cultura popular, privilegió el estudio de las culturas tradicionales y locales, ligadas a las prácticas de la oralidad, adquiriendo en este proceso tendencias más cercanas a la arqueología de los usos y costumbres que a la demología o estudio de una cultura popular viva, ligada tanto a expresiones ancestrales como a sus formas de transformación modernizadoras.

La falta de reconocimiento de la música popular como un producto cultural de valor estético y patrimonial, sería reafirmado por las denominaciones que se le daban. En la órbita del Brasil y del Caribe, Mareia Quintero recoge los epítetos de "vulgar", "plebeya", "aplebeyada", "folkloroide", "ligera", "popularista", "populachera", "submúsica" y "fácil" [17]. Así mismo, en el prólogo a la primera edición del *Cancionero Chileno* de María Luisa Sepúlveda publicado en Santiago en 1937, Oreste Plath nos advierte del peligro de confundir lo popular con lo "populachero" o "vulgar". Aunque no pretende despreciar la música urbana, como señala, utiliza términos que dejan esta música simplemente fuera del interés de la investigación musical de la época. Deberá pasar largo tiempo para que las expresiones de la poliforme cultura popular moderna, vinculada a la vida urbana, a los medios de comunicación y a la sociedad de masas, lleguen a concitar la atención de los medios académicos y de modo más general, de los intelectuales. Su carácter híbrido y masivo –que podía transformarse en alienante– y su reproducibilidad, regida por parámetros de la industria, llevaron a la cultura popular de masas a quedar, por largo tiempo, fuera del interés académico, y por lo tanto de la propia definición del campo cultural.

17 En las definiciones de música popular acuñadas en la órbita caribeña, señala Quintero, se perfilan algunas estrategias de construcción y segregación del *otro* en sociedades racial y socialmente heterogéneas, donde la mezcla no era bien recibida, pues se percibía como un proceso degenerativo de la raza. Ver Quintero, 1999.

De este modo, la música popular urbana ha sido un resbaladizo campo de estudio en nuestro continente, una región llena de músicas tradicionales a las que la modernidad parece siempre amenazar. Es así como esta música es mirada con sospecha, tratada con superficialidad, o simplemente ignorada. Debido a esto, las acusaciones de desvirtuar, descontextualizar, o comercializar la tradición no lograban ceder paso al estudio de los procesos de cambio y resignificación por los que suele pasar un hecho cultural que quiere permanecer vigente. Más aún, no se consideraba que, a la acción mediadora y resignificante de la industria y la tecnología en amplios repertorios de tradición oral de América Latina, se sumaba la producida por el Estado y por la propia disciplina del folklore en sus afanes de construcción de identidades nacionales tanto singulares como plurales.

Con el arcaísmo y ruralismo de los estudios del folklore –utilizando un concepto de Josep Martí–, se produce un énfasis en lo lejano y lo puro, representado por el mundo rural, lo que ha mantenido a la mayoría de nuestros folkloristas alejados de los fenómenos de mediación, modernidad y masificación segmentada que afecta a una gran variedad de repertorios musicales en el mundo. La distancia manifestada por el folklore respecto a la música popular es reforzada por la perspectiva microsocial del estudio etnográfico, su focalización en comunidades cerradas, y la tardanza de la propia antropología en abordar el estudio de la cultura occidental [18].

La investigación musical en América Latina ha pasado por alto en demasiadas oportunidades los procesos de mediación de la oralidad, de masificación de la comunidad y de representación simbólica del poder ocurridos en la región durante la primera mitad del siglo XX. De este modo, ha primado un ideal romántico de pureza primigenia o de naturalidad desinteresada, ajeno a las múltiples hibridaciones, fragmentaciones y conflictos de intereses producidos por la modernidad, tanto en los productos culturales como en sus formas de circulación, uso y consumo.

En el ámbito de la musicología, donde las jerarquizaciones son más agudas aún, la música popular urbana ha sido, simplemente, obviada. Es así como, en su detallada *Guía de la música popular en Chile (1800-1980)* –escrita en base a testimonios de los músicos, y a una extensa discografía y documentación de época–, Juan Marino (1920), hombre de radio, músico e investigador, afirma que, por desgracia, ningún musicólogo se interesó jamás por dar a conocer los pormenores de la música popular chilena, preguntándose si acaso no era considerada digna como para ocuparse en ella. Si bien Marino no alcanzaba a notar el interés por la música popular que se estaba desarrollando en la musicología a comienzos de los años ochenta, percibía la larga tradición de ignorancia y desprecio que desde la academia existía por esta música. En efecto, no sólo nos encontramos con la descalificación hacia un repertorio considerado demasiado simple y efímero, sino que estamos frente a un objeto de estudio que no posee el prestigio que tiene la música docta. Hay que recordar, sin embargo, que la música docta o clásica, como la llama el público, también posee simplezas técnicas y formales, y que ha sido objeto de modas efímeras e influencias *étnicas* –turcas, gitanas, y negras, por ejemplo–, sólo que sus innumerables danzas, canciones y piezas incidentales han sido interpretadas en elegantes salones, y desde allí, luego de su rescate y estudio académico, han pasado a la sala de conciertos.

18 Ver Martí, 2000: 286.

Sin embargo, la enorme labor editorial de música popular de salón producida con el advenimiento de la burguesía a comienzos del siglo XIX, así como la abundante información escrita que han dejado los medios masivos, comentando y promoviendo el consumo musical, constituyen fuentes primarias totalmente afines al estudio musicológico. De este modo, la existencia de documentos escritos permitió inicialmente situar con cierta comodidad la música popular en el campo de la musicología. A su vez, se podía validar una música que contaba con un soporte escrito desde el cual era posible establecer comparaciones con la música clásica, considerando aspectos formales, armónicos e instrumentales.

A pesar de este acercamiento de la música popular a la musicología, seguía existiendo la dificultad para la academia, de tomar en serio algo concebido para la entretención; de darle importancia estética a un fenómeno ligado a la cultura de masas; y de abordar la dimensión corporal y sonora o tímbrica de la música dentro de la cultura occidental, aspectos considerados relevantes sólo para otras culturas. Tal vez por ello, la música popular no fue incluida en los planes de estudios de las instituciones musicales y musicológicas latinoamericanas ni en sus archivos sonoros. De igual modo, el desarrollo y dispersión de géneros centrales en la música popular del siglo XX, como el tango, el bolero y la canción, por ejemplo, pasaron casi inadvertidos para la mayor parte de la musicología latinoamericana de los tres primeros cuartos del siglo XX [19].

El estudio de un campo musical marcado por la producción y distribución industrializada; la sustitución de la contemplación por el consumo, y la presencia de una pluralidad de textos donde convergen música, letra, interpretación o performance, narrativa visual, arreglo, grabación, mezcla y edición discográfica, ponen finalmente en jaque a la propia musicología y sus enfoques epistemológicos tradicionales. Se produce entonces lo que Omar Corrado llama un *descentramiento disciplinario*, al traer las zonas impuras y menos ordenadas de las músicas populares mediatizadas a las legalidades y prestigios del campo académico [20]. Así mismo, se ponen en juego principios supremos de la estética, como la verdad, la belleza, y el despropósito, que han gobernado la producción y recepción de la música en cuanto a disciplina artística desde fines del siglo XVIII. De este modo, se buscará salvaguardar lo auténtico por sobre lo artificial, la diferencia frente a la similitud, la manufactura artesanal frente a la producción industrializada, el *amor al arte* frente al lucro, la contemplación frente al uso y al consumo.

La simple descalificación de aquello a lo que no se le adscribe valor ético ni estético, nos ha impedido penetrar en los fenómenos de mediación, modernización y masificación segmentada que afectaron a múltiples repertorios durante el siglo XX, y que han influido en la construcción de modos de audición y patrones de significado con los que un extenso público escucha todo tipo de música. Además, quedamos en la peligrosa posición de tener que condenar, junto con la música que dejamos de lado, a aquellos que la practican, la consumen y construyen su propio mundo de sentido en base a ella.

19 Ver Slonimsky, Nicolás. 1946. *Music of Latin America*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company; Mayer-Serra, Otto. 1947. *Música y músicos de latinoamérica*. México: Editorial Atlante; y Carpentier, Alejo. 1946. *La música en Cuba*. México: Fondo de Cultura Económica; y comentarios de José Peñín, 2003: 67-69.

20 Más sobre descentramiento musical en Corrado, 1999.

A pesar de la resistencia de nuestra academia en considerar la música popular como un objeto digno de estudio, algunos investigadores latinoamericanos prestaron atención al impacto de la industria cultural y de la cultura de masas en América Latina, desarrollando, desde mediados de la década de 1950, su propia interpretación de los hechos. Se destacan en este sentido los aportes de Eugenio Pereira Salas y Antonio Acevedo Hernández en Chile, Carlos Vega en Argentina, Lauro Ayestarán en Uruguay, José María Arguedas en Perú, y Argeliers León en Cuba. A ellos se suman algunos aportes pioneros realizados en Brasil desde 1933, con dos libros sobre el samba que recogen, con diferentes valoraciones, el paso del samba oral y rural al samba mediatizado y urbano; y un capítulo dedicado a la música popular brasileña, incluido en una historia universal de la música, publicada por Mario de Andrade en 1944 [21].

En sus dos obras sobre la historia de la música en Chile, publicadas en 1941 y 1957, Pereira Salas incluye referencias a la música popular desde fines del siglo XVIII a fines del siglo XIX, considerando las danzas cortesanas y de salón y su folklorización; la música escénica, de banda y de estudiantina; la producción de partituras, y el desarrollo de una sociabilidad urbana en torno a la práctica y consumo musical. Así mismo, en su libro de 1957, Pereira Salas reconoce las diferencias generadas en la música del siglo XIX que darán surgimiento a la música popular urbana. "El término música popular es ambiguo y sólo en oposición a lo 'folklórico' alcanza cierto sentido –señala–. Hay, todavía, confusión en su empleo. Para algunos críticos la aparición de lo popular, en materia de música, puede considerarse como un cisma que se produce en la época romántica, lucha entre los cultivadores del género puro para las elites y un tipo intermedio, dirigido, mecanizado y estandarizado, para el consumo de la masa del público".

Por su parte, Antonio Acevedo Hernández percibe con claridad que la cultura es una realidad viva en continuo movimiento y se resiste a los prejuicios puristas tan propios de los modelos de la cultura elitaria. Su obra como dramaturgo, crítico y escritor costumbrista será una contribución permanente a una mejor comprensión entre las distintas expresiones de la cultura. Es destacable su apertura y temprana valoración de fenómenos populares vinculados a los procesos de modernización, que distingue de las expresiones tradicionales a las que dedicó tanta atención. De este modo, no tendrá problemas en manifestar públicamente su admiración por un músico popular como Armando Carrera, llamado "El Rey del shimmy", en una época de férrea defensa de los valores tradicionales chilenos [22].

Carlos Vega, junto con haber considerado el baile de salón y sus proyecciones hacia prácticas orales y mediatizadas del siglo XX en su *Panorama de la música popular argentina* (1944), y haber abordado las relaciones entre lo culto, lo popular y lo folklórico en su libro *El origen de las danzas folklóricas* (1956), publicó en 1966 un artículo en *Ethnomusicology* donde introduce una temprana definición académica de música popular: *mesomúsica*. Con su definición, Vega no sólo ayudaba a situar social y estéticamente la música popular –ubicándola en una posición intermedia entre lo que hoy llamamos música escrita y música oral–, sino que contribuía a su reconocimiento académico. Con sus planteamientos en torno a la "música de todos", Vega delimita un enorme terreno de producción y consumo musical ausente hasta entonces en la musicología, y sienta las bases para su estudio sistemático. La teoría de Carlos Vega fue desarrollada por los musicólogos uruguayos Lauro Ayestarán y Coriún Aharonián, y al mismo tiempo, filólogos, folkloristas y etnomusicólogos chilenos, argentinos y venezolanos, como Manuel Dannemann, Isabel Aretz y Felipe Ramón y Rivera, respectivamente, ampliaron su concepto funcionalista de folklore, gracias a la teoría de la mesomúsica de Vega. Es así como Dannemann, por ejemplo, comenzó a incluir en sus estudios de folklore chileno repertorio popular mediatizado por el disco y la radio y adoptado en comunidades rurales [23].

Luego que estos pioneros abrieran la reflexión sobre música popular en América Latina a mediados del siglo XX, comenzaron a publicarse historias nacionales sobre música popular urbana en la región, que aparecían un siglo después de las primeras historias sobre música de tradición escrita. Los primeros aportes aparecieron en Cuba en 1974, abarcando desde la contradanza hasta la Nueva Trova; en México, en 1974 y 1979, abarcando desde el salón decimonónico hasta el rock; y en Brasil, en 1975, abarcando desde la modinha hasta la canción protesta. A comienzos de la década de 1980 se publicó en Argentina el primer y único volumen de una antología del tango rioplatense realizado por un equipo de musicólogos, y en Chile se realizó el primer seminario sobre música popular, se publicó el primer estudio musicológico sobre la Nueva Canción Chilena, y se aprobó la primera tesis musicológica en música popular [24]. Al mismo tiempo, en Cuba comenzaron a aparecer publicaciones que abordaban con cierto detalle el problema de la industria musical y las transformaciones e hibridaciones producidas por la modernidad en los repertorios populares cubanos. Paralelamente, se publicaba *La del Taller*, revista vinculada a los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, realizados anualmente en distintos países de América del Sur desde 1983 hasta 1988 [25].

La fuerte relación entre música popular y cambio social desarrollada en América y Europa durante los años sesenta y setenta, afectó la experiencia musical de muchos jóvenes de la época, que luego se convertirían en historiadores, sociólogos

21 Los libros *Samba* (1933) de Orestes Barbosa, y *Na roda do samba* (1933), de Francisco Guimarães Vagalume, son comentados en Sandroni, 2001: 134-137. Mario de Andrade publicó en 1944 su *Pequena História da Música*, San Pablo: Livraría Martins Editora. En otro aporte pionero al estudio de la música popular, Pereira Salas publicó en 1943 referencias sobre la difusión en Estados Unidos del tango, la rumba y el samba a través de la radio, el cine, el disco y los manuales de baile. Ver Pereira Salas, 1943: 10-13 y 20-22.

22 Al publicar un sentido artículo sobre Armando Carrera, Acevedo Hernández señala que quizás los grandes compositores se reirán del fervor con que se refiere a Carrera. "Y lo harán –mantiene– porque no saben lo que significa encadenar un pueblo entero a los ritmos de una pieza musical que se compone en cualquier piano, fumando y conversando con los amigos." "¿Es un genio malogrado el de Armando Carrera?", se pregunta Acevedo Hernández. Este asunto tiene muchos puntos de vista señala, y desde el suyo parece decir que no. Ver *Las Ultimas Noticias*, 1/11/1941.

23 Ver Dannemann, 1975: 41-42. En Perú también se realizaron aportes pioneros al estudio de la música popular con los artículos de José María Arguedas sobre músicos populares y sobre la industria discográfica peruana de la década de 1960. Además el investigador peruano Aurelio Collantes publicó en 1957 una historia de la canción criolla peruana. Ver Arguedas, José María. 1967. "Análisis de un catálogo comercial de discos peruanos", *Revista Club de Folklore* 1.

24 Ver León, 1974; Moreno, 1979; Novati et al, 1980; González et al, 1980; y González, 1982. Ver también Garrido Juan Santiago. 1974. *Historia de la música popular en México. 1896-1973*. México: Editorial Extemporáneos; Ramos Tinhorão, José. 1975. *Pequena História da Música Popular: da Modinha á Canção de Protesto*. Petrópolis: Vozes; y Torres, Rodrigo. 1980. *Perfil de la creación musical en la nueva canción chilena desde sus orígenes hasta 1973*. Santiago: CENECA.

25 Ver Acosta, Leonardo. 1982. *Música y descolonización*. México: Presencia Latinoamericana; y Acosta, Leonardo. 1983. *Del tambor al sintetizador*. La Habana: Editorial Letras Cubanas. Los Talleres Latinoamericanos de Música Popular, impulsados por Luis Trochón, se realizaron en Montevideo (1983), Rosario (1984), Río de Janeiro (1985), Sucre (1986), y Bogotá (1988).

o musicólogos. Géneros y movimientos como la Nueva Canción Chilena, el Rock Nacional argentino, o la MPB –Música Popular Brasileña–, que suponían mayores grados de elaboración y reflexión en torno a la música popular, estimularon el desarrollo de un discurso crítico sobre esta música y contribuyeron a situarla en la esfera de la experiencia artística, manteniendo, al mismo tiempo, su carácter masivo, como sucedía con el rock en la esfera anglosajona. De este modo, a fines de la década de 1970, comenzaron a surgir en América Latina, Estados Unidos, Gran Bretaña, Italia y Alemania, musicólogos que, motivados por su experiencia juvenil con la música popular, decidieron considerarla como su legítimo objeto de estudio. Estos son los llamados *scholar-fans*, que desde dentro de la academia han conducido buena parte de los estudios sobre música popular urbana realizados durante el último cuarto del siglo XX. A veinticinco años del inicio de este desarrollo, ya no será necesario seguir justificando el estudio de la música popular. No sólo se trata de un campo estético plenamente consolidado y de una práctica cultural de enorme relevancia social, sino que constituye uno de los principales aportes culturales de América Latina a Occidente [26].

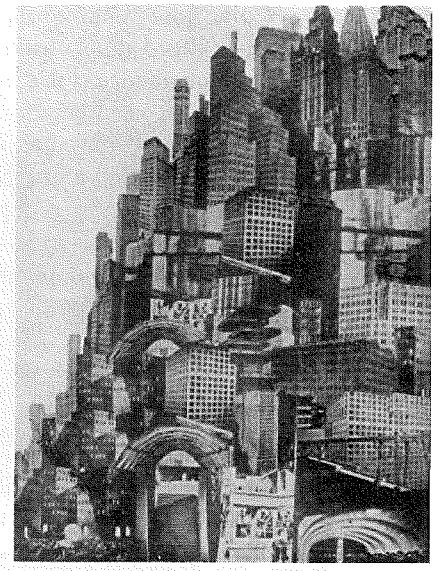
El primer problema que enfrenta el estudio de la música popular es su definición, la que no fue agotada por Carlos Vega con su concepto de mesomúsica, y que tiende a hacer agua por sus cuatro costados. En efecto, se tratará de una música de moda, aunque las modas también lleguen al arte; de una música mediatizada, aunque la música folklórica finalmente también lo sea; de una música masiva, aunque Chopin llegue a millones de auditores; o de una música urbana, al igual que cualquier sinfonía.

¿Qué es música popular, entonces? Para efectos de este libro, entenderemos como música popular una música mediatizada, masiva y moderna. Mediatizada en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere una práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que al crecer, la atesora en la memoria.

La música popular forma parte importante de la modernidad y del concepto de progreso difundido desde la gran metrópolis. Más aún, contribuye a generar y a socializar dicha modernidad, a través de la paulatina liberación experimentada por el cuerpo y las relaciones intergenéricas; por la incorporación de la alteridad negra y mestiza a las culturas blancas dominantes; por su carácter cosmopolita; y por su capacidad para construir una sensibilidad en sintonía con la época. En una entrevista realizada a Felipe Pinglo en 1936, máximo exponente del vals peruano de la Guardia Vieja, el periodista lo presenta como un compositor popular y moderno, definiendo en muy pocas palabras a los músicos a los cuales nos referiremos en este libro [27].

26 Ver González, 2001.
27 La entrevista fue publicada en el semanario limeño *Cascabel*, 4/1936, citado por Zanutelli, 1999.

En América Latina, el campo de la música popular aparece cruzado por músicas locales y tradicionales, pero todas ellas tienen en común con la música popular urbana la paulatina incorporación de elementos mediatizadores. Como veremos más adelante, la influencia del disco, la radio y el cine en las prácticas musicales rurales en Chile se puede rastrear hasta la década de 1930, en que comienzan a desaparecer varios géneros musicales tradicionales frente a la incorporación de géneros mediatizados, ahora en proceso de folklorización. Así mismo, el propio repertorio tradicional chileno circulará también en discos, los que se transformarán en una fuente de preservación y transmisión complementaria y paralela a la de la memoria de los cultores tradicionales. De este modo, la mediatización cambiará radicalmente el modo en que atesoremos y usemos la música durante el siglo XX.



Collage fotográfico alusivo a la película *Metrópolis*, 1927, de Fritz Lang, exhibida en Santiago en 1928. Constituye una visión futurista de la nueva "ciudad vertical" del siglo XX, donde, junto a la aglomeración, existe una repetición mecánica de las formas, rasgo característico de la cultura de masas. Se trata de una ciudad amurallada, escindida del campo, con fantásticas obras de ingeniería en un sostenido movimiento ascendente. *Para Todos*, 22/ 5/1928: 26, AMPUC.

Si bien podremos lamentarnos de la vulgarización, simplificación y estandarización producida por la industria musical en el repertorio popular, tendremos que reconocer también que ella ha desempeñado ciertas funciones musicales y culturales positivas, influyendo en la aparición de nuevos géneros y prácticas performativas; transformándose en vehículo de memoria; contribuyendo a la construcción de identidades nacionales y supranacionales; y ampliando la difusión de la música de tradición oral. Así mismo, la música popular ha servido para conocer e integrar identidades ajenas, enriqueciendo nuestra propia experiencia del género humano. Es así como la incorporación de música negra y mestiza al patrimonio cultural de muchos países latinoamericanos, finalmente, ha contribuido a que dichas sociedades se enriquezcan y no a su progresivo "degeneramiento", como se anunciaba en un principio.

La rápida masificación que puede alcanzar la música popular, debido a la existencia de una industria y de un amplio mercado diversificado, la transforma en lo que peyorativamente se suele llamar música *de consumo*, *comercial*, o *de masas*. Sin embargo, la circulación y el consumo masivo de la música no debiera ir en contra de su valor estético, puesto que la forma en que circula la música y la cantidad de personas que disfrutan de ella no tiene por qué ser una evidencia de su debilidad. De este modo, preferimos seguir llamándola música popular, debido a la inmediata y amplia difusión que alcanza en vastos sectores de la población, los que articulan formas de sentir, pensar, relacionarse, actuar, ver el mundo y experimentar su propio ser en base a ella. Se trata, en la práctica, de una manifestación de la vitalidad y vigencia de la cultura popular que responde, al igual que la alta cultura letrada, a las nuevas necesidades surgidas de la transformación de la sociedad y de sus actores en el siglo XX.

Como José Peñín señala, es necesario revertir la pirámide de intereses con la que hemos abordado el estudio de la música en América Latina, pues en la música popular latinoamericana se atesora una de las mayores riquezas culturales del continente. Además, su interacción con las músicas de tradición oral y escrita es tan evidente, agrega Peñín, que todas ellas deben ser tomadas en cuenta para poder entender el fenómeno musical en un contexto social integrado. La rápida aparición y desaparición de la música popular sujeta al fenómeno de la moda, su atesoramiento en la frágil memoria, y la circulación y uso de una parte de su repertorio en circuitos de manufactura preindustrial –de menor visibilidad–, le otorgan urgencia a su estudio. Esperamos que este libro, entonces, contribuya a ello [28].

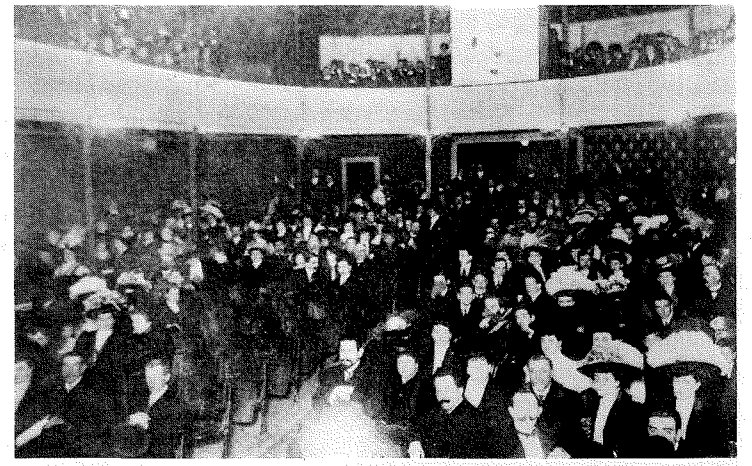
El período 1890-1950

Los fenómenos de masividad, mediación y modernidad que caracterizarán gran parte de la música popular del siglo XX, ya estaban, de una u otra manera, presentes en Chile a fines del siglo anterior, dado que en muchos sentidos el siglo XX chileno se inicia en los años finales del siglo XIX. La profunda crisis institucional vivida en el año 1891; la terrible guerra civil y sus consecuencias; el desenvolvimiento de una actividad industrial creciente, tanto en las regiones salitreras como en los grandes centros urbanos; la presencia de líneas migratorias provenientes de Europa y otras regiones de América; la expansión e integración territorial; los progresos en las comunicaciones y en el nivel de ingresos de una parte de la población; así como las inversiones en infraestructura y en el desarrollo de servicios, son expresiones de un proceso de cambio social y cultural de envergadura que entonces se estaba desencadenando.

La imagen de la sociedad chilena como un resabio del mundo colonial, predominante en las impresiones de viajeros durante los años centrales del siglo XIX y presente también en la autopercepción de los propios chilenos, comenzó a cambiar desde antes de la Guerra del Pacífico o del Salitre con Perú y Bolivia (1879-1884). Las reformas del intendente Benjamín Vicuña Mackenna en la ciudad de Santiago, con el Cerro Santa Lucía como emblema y símbolo que las evidencia, son una palpable prueba de este fenómeno. El tránsito de la mentalidad colonial del chileno, hacia un modo de ver el mundo según los patrones de la percepción burguesa moderna, se acentuaría con la explosión de riqueza que sacudió a la elite chilena en los años que siguieron a la conquista de los territorios peruanos y bolivianos del norte y de las tierras mapuches del sur.

En este nuevo Chile, junto a una serie de señales de paulatina modernización en los ámbitos de la vida pública y privada, se desató una loca carrera por la representación social que incluía la construcción de casas cada vez más fastuosas o palacetes; la realización de prolongados viajes a Europa, teniendo como destino favorito la ciudad de París; la celebración de fiestas vistosas; y la adopción de costumbres y prácticas más refinadas en materia de consumo cultural. El enriquecimiento súbito del grupo dirigente transformó profundamente su visión del mundo

28 Ver Peñín, 2003: 69.



Público de una función de beneficio en el Teatro Variedades de Valparaíso. Como era costumbre, las damas mantienen sus sombreros puestos durante la función. *Sucesos*, 27/ 8/1908, BN.

y exacerbó algunas inclinaciones que en los años previos a la Guerra del Salitre iniciada en 1879 parecían más controladas, dando paso a una cierta euforia nacional que se mantendría por un período relativamente largo de tiempo, no obstante el hecho que, desde temprano, se hicieron sentir voces que de una u otra forma redimensionaban críticamente los logros alcanzados, teniendo en la llamada "generación del centenario" una de sus expresiones más difundidas.

Como en casi todo orden de cosas, la cultura musical chilena se venía desarrollando a lo largo del siglo XIX según patrones que provenían del mundo anglofrancés, a los que se agregaban prácticas culturales alemanas, pues la elite social sostuvo, por varias décadas, una ruptura voluntaria y tajante con el universo español. Hacia 1890, se trataba de formas de consumo musical más bien amplias, difundidas en un mercado emergente dadas las necesidades de representación y distinción surgidas de las transformaciones políticas, económicas y sociales de un país que paulatinamente se orienta hacia un tipo de liberalismo de raigambre europea. Al mismo tiempo, y de manera congruente, se hace manifiesta la persistencia de una práctica musical esencialmente europeizante en el ámbito del concierto público o bien de la música doméstica y de salón. En las artes y las letras, también se despliega un tipo de consumo cultural fuertemente influido por los modos francés e inglés, que, para la elite social chilena, representaban las manifestaciones más legítimas de la civilización moderna. Estas expresiones alcanzaron asimismo el espacio del tiempo libre y de las costumbres recreativas, las formas de sociabilidad y los modos de relacionarse y establecer vínculos sociales.

> "En diversas ocasiones hemos dado cuenta de los entusiastas meeting organizados por el 'Valparaíso Paperchase Club' –publica *Zig-Zag* en 1905– y semejantes partidos hacían esperar un brillante resultado para el Cross Country que anualmente hace esa institución. Terminada la carrera, se sirvió un espléndido lunch amenizado por la banda del orfeón." [29]

29 *Zig-Zag*, 24/ 9/1905.

A diferencia de Santiago, fuertemente atraído por el escenario parisino, en Valparaíso – "puerta de la patria"– se respiraba un aire anglosajón a fines del siglo XIX. "Para 1900 aquella era la verdadera capital económica del país –recuerda Joaquín Edwards Bello–. Allá se hacían los negocios del salitre y cambio. Allá estaba la oficina principal de los grandes bancos. Era una ciudad simpática, comercial y deportiva, de un ambiente en cierto modo extranjero, sobre todo británico. Se oía mucho el inglés en las calles; muchos apellidos y hasta muchos nombres eran ingleses. Sus tiendas solían estar mejor surtidas que las de Santiago." Edwards Bello añade que el comercio porteño abastecía también a los santiaguinos, quienes "compraban lo francés en Santiago y lo inglés en Valparaíso: figuras Royal Dalton, Chocolate Cadbury, tweeds, lanas multicolores, partituras musicales, juguetes mecánicos". Según el mismo autor, la educación tenía un tinte diferente en Valparaíso, pues se daba "un aire deportivo y una gracia móvil, desenvoltura que contrastaba con el estiramiento colonial de Santiago". Prosigue el cronista diciendo que "las diversiones también mostraban un tinte británico: tertulias; malones con dos horas de aviso, dados por la alegre sociedad; los langostinos; kermesses primaverales; las carreras hípicas en Viña del Mar, en las cuales las familias elegantes arrendaban carpas para almorzar y hacer 'onces'; el sport; los teatros y, después, el salón de patinar, la Linterna Mágica, el fonógrafo a cilindros" [30].

Las nuevas formas de consumo cultural que se desarrollaron en el país a partir de su receptividad a la influencia francesa, también alcanzaron las artes plásticas, la arquitectura y las artes decorativas, de modo tal que las ciudades sufrieron notorios cambios, perdiendo lenta pero sostenidamente su aspecto colonial y adquiriendo un tono más moderno y cosmopolita. Esta es también una época en la que, un país tradicionalmente pobre en el concierto de la América española como es Chile, puede mostrar un nuevo aspecto derivado del orgullo de la victoria militar y de la riqueza del salitre.

La paulatina incorporación del país a la modernidad confirmaba el proceso de cambio que experimentará Chile dentro de las esferas de influencia cultural, alejándose de la tradición española para sustituirla con las propuestas, ideas y tendencias provenientes del mundo francés e inglés. Esta orientación tenía su origen lejos en el tiempo y debe recordarse que varios de los extranjeros que contribuyeron a la lucha por la independencia venían de estas dos naciones: Beauchef, Viel, Rondizzoni, Vic Tupper, Miller y Cochrane, por mencionar sólo a los más famosos. Además, en el caso de los ingleses, pasaron a tener una evidente influencia en las actividades económicas, culturales y comerciales, en particular de los puertos de Iquique y Valparaíso, mientras la influencia francesa se concentraría en Santiago y Concepción y ciudades más pequeñas como Curicó.

A partir de la consolidación de la República, el europeo se incorpora a Chile como extranjero inmigrante: ya no trae dominación, sino progreso material, intelectual y artístico. De este modo, el mundo urbano continúa su desarrollo y se introducen una serie de ocasiones nuevas para las actividades musicales, como las ceremonias cívicas y las fiestas populares ligadas a los acontecimientos de la independencia, que vienen a reemplazar las celebraciones de la monarquía, como queda

30 En Modiano, 1997: 17-18.

evidenciado en la iconografía del período. En este sentido, la apertura hacia otras realidades culturales del mundo europeo enriquece tanto el repertorio de las ocasiones musicales públicas como de las privadas. No obstante el giro conservador que toman los gobiernos a partir de 1830, las influencias anglofrancesas serán cada vez más evidentes en todos los planos de la vida nacional y se complementarán con los aportes tecnológicos de Estados Unidos en las comunicaciones, el transporte, y la manufactura [31].

Santiago, pero también otras ciudades del país, aspiran a parecerse a París, lo que se aprecia, desde diseños urbanísticos como los del Parque Forestal, hasta los palacetes que enmarcan la Alameda en el barrio de la Estación Central. En 1889, el poeta Rubén Darío había escrito que "Santiago en la América Latina es la ciudad soberbia. Si Lima es la gracia, Santiago es la fuerza. El pueblo chileno es orgulloso y Santiago es aristocrática. Quiere aparecer vestida de democracia, pero en sus guardarropas conserva su traje heráldico y pomposo. Tiene condes y marqueses desde el tiempo de la Colonia, que aparentan ver con poco aprecio sus pergaminos. Posee un barrio de San Germán diseminado en la calle del Ejército Libertador, en la Alameda, etc. El Palacio de la Moneda es sencillo, pero fuerte y viejo. Santiago es rica, su lujo es cegador. Toda dama santiaguina tiene algo de princesa. Santiago juega a la Bolsa, come y bebe bien, monta a la alta escuela y a veces hace versos en sus horas perdidas. Tiene un teatro de fama en el mundo, el Municipal, y una catedral fea; no obstante Santiago es religiosa" [32]. Aun considerando la exageración y lo sentencioso del lenguaje del ilustre visitante, no deja de ser un juicio agudo sobre el modo de sentir de los sectores dominantes de la capital del país, que se reunían en las veladas de salón.

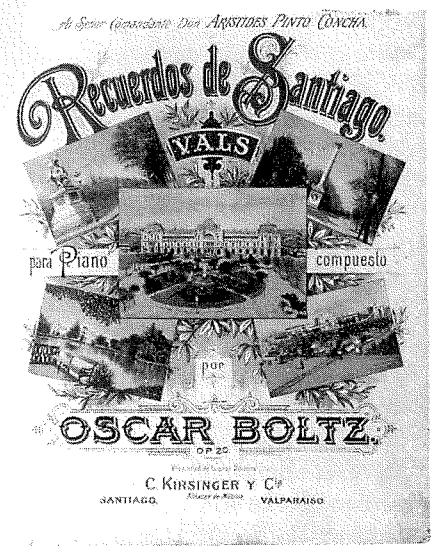
> "Santiago era para mí entonces la ciudad encantada –escribe Joaquín Edwards Bello–, la obra maestra de la elegancia y la opulencia. Santiago era una ciudad afrancesada, con pasajes y portales, como la cité Bergere y el Rougemont que se comunican en París." [33]

Desde mediados del siglo XIX hasta la década del Centenario (1910-1920) el mito parisino no hará sino aumentar, de manera que una buena cantidad de prácticas sociales y culturales se modelan sobre lo que sucedía a orillas del Sena. De este modo, el máximo ejemplo de actividad social en torno a la música en el nuevo modelo metropolitano lo constituía la ópera, que monopolizará la actividad musical pública en el país desde la década de 1840 a la de 1920. Son numerosos los testimonios que nos hablan de la ópera como espacio de encuentro y prestigio social, resultando emblemáticos de este proceso los publicitados remates del "derecho a llave" de los palcos del Teatro Municipal de Santiago, que llegaban a precios exorbitantes. De acuerdo con el exclusivismo social de la época –señala Julio Heise– una señora de la alta burguesía estaba obligada a oír la ópera desde un palco, pues ocupar un sillón de platea era mal visto, ya que estas localidades estaban reservadas

31 También la vida política estadounidense llamó la atención de viajeros chilenos como Benjamín Vicuña Mackenna, quienes aprendieron un nuevo modo de hacer política donde las giras por pueblos y ciudades resultaban fundamentales, incluyendo el uso de bandas de música como elemento convocante de personas. Trenes, plazas y estrados públicos unirán al país entonces con animosas marchas y encendidos discursos.

32 En Lavín, 1949: 27.

33 Edwards Bello, 1974: 54.



Portada del vals "Recuerdos de Santiago", de Oscar Boltz, editado por Carlos Kirsinger e ilustrado con imágenes del Santiago afrancesado de fines del siglo XIX. Claro et al, 1989: 709.

a la clase media y a los hombres solteros. Hasta 1910, las luces permanecían encendidas durante la función, permitiendo que lo que sucedía en los palcos, que tenían antesala y buffet, se incorporara al espectáculo social en forma paralela a lo que ocurría durante las funciones de ópera [34].

Menos vistosas, pero no por ello menos importantes, resultaban las tertulias y reuniones sociales que congregaban a los miembros de las elites desde la primera mitad del siglo XIX, con propósitos recreativos, intelectuales y artísticos, donde se trasmitían novedades e informaciones sobre el acontecer cultural de Europa y se difundían las nuevas ideas y tendencias. Algunas expresiones del dandismo y la recepción de corrientes innovadoras en las letras de América y el mundo, conocieron su época de esplendor entre los más conspicuos representantes de la elite tradicional que asistía a estas tertulias, la que se sintió atrapada por los encantos de la cultura francesa, dando origen a un ambiente tal en la ciudad de Santiago, que el historiador Manuel Vicuña ha llamado a la ciudad en este período finisecular la "París americana".

Significativa expresión de este fenómeno es la fascinación que provoca la vida bohemia –bajo la influencia de la novela de Murger *Escenas de la vida bohemia*, que impactó a jóvenes intelectuales chilenos de fines de siglo–, y la relativa apertura social que existe ligada a estos ambientes, donde, bajo las sombras de la noche y al calor de las discusiones literarias y filosóficas, todos son más iguales y las distancias de clase se atenúan. Se debe destacar que el territorio de las artes y del talento creativo será uno de los más significativos puentes para la incorporación de los emergentes sectores medios a la vida nacional, aún modelada según patrones de las elites tradicionales, cada vez más aburguesadas. Estas formas de sociabilidad también concederán espacio a otro grupo significativo que había tenido una presencia esporádica y ocasional en la vida cultural de la nación, al menos en su expresión letrada: las mujeres.

En efecto, el tardío siglo XIX y los primeros decenios del siglo XX, serán testigos de la emergencia del interés de muchas mujeres chilenas por crear, opinar, y convertirse en personas activas, libres y útiles a la sociedad. Esta corriente es muy llamativa en los sectores elitarios, pues rompe con prácticas sociales de larga data y hace posible que mujeres de este sector asuman comportamientos que, en ocasiones, eran considerados desafiantes, no obstante tratarse de la adopción de usos y costumbres ya aceptadas en otros lugares. Del mismo modo, la asunción por la

34 Ver Heise, 1974: 167. Más detalles sobre el acontecer social en el Teatro Municipal de Santiago en Edwards Bello, 1974: 56-66.

mujer de posturas más autónomas en diversas materias, que van desde la idea de la caridad y la asistencia a los pobres y desvalidos, hasta la lucha por el derecho a estudiar o trabajar –aspecto este último que sólo es una novedad para las mujeres de la alta burguesía–, pone de manifiesto que se está en presencia de un acentuado período de cambios para la sociedad chilena, que comienza a vivir fenómenos de amplio alcance que se están dando también en otros lugares del mundo. Este es el período en que las jóvenes entran a estudiar artes plásticas, enfrentando temas como el desnudo de los y las modelos y, *más grave aún*, se asocian de algún modo al mundo bohemio de los pintores. Por otra parte, tenemos los testimonios apasionados y expresivos de mujeres que escriben y representan su visión de mundo desde el espacio de la novela o del diario íntimo, como sucede con Iris –Inés Echeverría– (1868-1949).

Paulatinamente se hacen más complejas las relaciones sociales debido a la aparición de nuevos actores, como sucede con los trabajadores de las nacientes industrias, los artesanos y empleados urbanos que se organizan con nuevos bríos y con el significativo contingente de obreros vinculados a la explotación del salitre en el norte. Al mismo tiempo, y gracias a la acción educadora del estado chileno durante el siglo XIX, se ha venido formando una clase media que representa un elemento relativamente nuevo en la historia del país. En efecto, los jóvenes formados en liceos públicos pueden acceder a una educación completa y, en numerosos casos, su talento y capacidad son reconocidos por el grupo dirigente y se les abren posibilidades para desarrollar una carrera en profesiones liberales o bien como funcionarios del aparato estatal.

Este crecimiento de los sectores medios no parecía alarmar a los miembros de la elite tradicional a fines del siglo XIX, que frecuentemente cooptaban a los más talentosos exponentes de los grupos emergentes, especialmente en el terreno de las profesiones y las artes. El caso de Augusto D'Halmar (1882-1950) es significativo al respecto. Sin pertenecer a las familias de la elite social chilena, logró un reconocimiento importante a lo largo de su existencia, siendo apreciado y, en algún modo, incorporado al grupo social dirigente al ser aceptado como artista. De hecho, será el primer escritor en recibir el Premio Nacional de Literatura en 1942. Algo similar ocurriría con Pedro Humberto Allende (1885-1959), contemporáneo de D'Halmar, quien recibirá el primer Premio Nacional de Música tres años más tarde.

Estos fenómenos de cooptación se entienden mejor si se considera el significativo esfuerzo que en el plano educacional realizaron, tanto el Estado de Chile, como instituciones y sociedades privadas. En 1892 Claudio Matte, figura clave en la historia de la pedagogía chilena, asume la dirección de la Sociedad de Instrucción Primaria –creada en 1856–, que tenía como objetivo la promoción de la alfabetización y educación de los sectores populares. Al año siguiente, el profesor de filosofía y pedagogía J.E. Schneider funda el Liceo de Aplicación y en 1894 se funda el Liceo Nº 1 de niñas bajo la dirección de la profesora alemana J. Grembler. Todos estos esfuerzos se enmarcan en la línea de la creación del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, que tendrá una notable trascendencia en la historia intelectual del país. Se trataba de una iniciativa de evidente importancia, dado el nivel de inversión y atención que este tema recibió por parte de las autoridades de la época, que se plantearon como desafío educar al segmento más amplio posible de la pobla-

ción, diseñando para ello un programa coherente y dotado de un sentido de largo plazo, sin detenerse ante las dificultades que la contingencia podía plantear. De algún modo, se proyectaba dar una efectiva capacitación e igualdad de oportunidades a muchos jóvenes chilenos, ofreciendo una vía de superación a través del talento y el estudio [35].

Estos esfuerzos de orientación igualitaria se vieron complementados después de la guerra civil de 1891 y del establecimiento de la dieta parlamentaria. Ahora era posible que personas que no vivían de sus rentas, llegaran a desempeñarse como diputados o senadores. Así mismo, el desarrollo de una prensa cada vez más profesionalizada y extendida representaba a una sociedad más diversificada y compleja. Es en este espacio donde empieza a emerger un grupo de artistas e intelectuales que, aprovechando las oportunidades que ofrecen el Estado y sus instituciones, así como la empresa, desarrollan un nuevo programa estético y social para las artes. De hecho, el período 1890-1920 ha sido presentado por sociólogos como el tiempo en que se pasa de la constelación hegemónica "tradicional de las elites" a la "moderna de masas".

En la práctica, se hace evidente un cambio que se manifiesta en el alejamiento de las letras de la actividad y del espacio político, reemplazándose a figuras como Bello o Lastarria por personajes como el ya mencionado D'Halmar o Mariano Latorre. Los primeros eran, a un mismo tiempo, figuras del ámbito político y cultural, desempeñando un papel múltiple al desarrollar varios géneros literarios simultáneamente, con un tono que está lejos de la idea de profesionalismo y de cualquier noción de especialización. Se trataba de un grupo con características hegemónicas que identificaba su propia cultura con la cultura nacional, en una manifiesta tendencia a la exclusión de otras manifestaciones culturales que no fuesen las propias de las elites tradicionales.

Al cabo de unos treinta años, se ve aparecer un escenario diferente con la presencia de una nueva categoría de intelectuales desvinculados de la imagen multifacética del hombre público de las elites del siglo XIX, preocupado por generar bienes culturales como producto de un esfuerzo profesional, de la práctica de un oficio que se desvincula de la estrecha relación con la función política tradicional. Surge de este modo un espacio literario en gran medida autónomo, libre de muchas de las constricciones del siglo XIX y caracterizado por una creciente orientación profesionalizante, donde el educador es distinto del periodista y éste es diferente del crítico literario, quien a su vez se diferencia del narrador o del poeta.

En el plano de la creación de cultura, se produce una verdadera revolución al plantearse la emancipación de sectores antes subordinados al paradigma dominante. Este es el caso de los narradores que, sin lograr desprenderse del todo de las poderosas influencias europeas, buscan lenguajes y estilos más propios de la experiencia chilena y que darán origen al debate sobre el criollismo. El correlato de este cambio se produce también en la sociedad, que al hacerse más cosmopolita, adquirirá nuevas costumbres, planteará otras demandas, y se hará cada vez más informada, elevando sus niveles de exigencia en el campo de las artes y las letras merced a la acción más regular y constante de críticos de arte, espectáculos y producción literaria. La sociedad de la información y la tendencia a la mundialización, en el caso chileno, tienen en este tiempo parte de sus raíces.

35 Enrique Molina recuerda sus años de formación como parte del primer curso del Instituto Pedagógico (1889) formado por unos treinta alumnos internos que tenían educación, casa y comida gratis, pasajes de primera clase en trenes y vapores de ida y vuelta a sus casas, y recibían veinticinco pesos mensuales para el bolsillo. Ver Molina, 1939: 6-7.

Este fenómeno corre a parejas con la paulatina integración del país a los grandes procesos mundiales en el terreno de la economía, la política, los cambios en las mentalidades, la cultura, y en la forma de entender la sociedad. Desde mediados del siglo XIX la economía nacional comienza a vincularse a circuitos cada vez más amplios, adquiriendo importancia los vínculos con regiones lejanas, ya sea en la órbita del océano Pacífico, como también con el comercio atlántico. Desde la década de 1890 en adelante, la explotación del salitre pone al país en una esfera de negocios e intercambio cultural de sello europeo, y en especial inglés. Esto significa que no sólo se comercia, sino también se establecen vínculos culturales más o menos difusos, que afectan las costumbres.

La lengua resulta un área muy sensible de registro de estas experiencias, y serán cada vez más numerosos los anglicismos en el lenguaje de los chilenos. A través de ellos se puede percibir cómo la visión del mundo europeizante se va transformando al masificarse, dejando atrás el exclusivismo del siglo XIX, y dando paso a una cultura de multitudes que se apropia de términos y conceptos que resultan útiles para expresar fenómenos de la modernidad. Esto no sólo tiene que ver con la apropiación de modismos de la lengua, sino también con la adopción de modelos y referentes culturales en los distintos ámbitos de la actividad de la sociedad. Paulatinamente, las formas de entretención, las concepciones espaciales, y los lenguajes del consumo se irán transformando, haciendo ver con mayor claridad la propuesta de modernidad, masividad y mediatización más exitosa en Occidente: la cultura de masas de origen norteamericano. Las formas de alimentación de esta influencia cultural pasan fundamentalmente por el consumo y por los medios de comunicación de masas, sin que esto sea un obstáculo para que se manifiesten también otros canales de influencia.

A lo anterior, se añade la redefinición del orden económico mundial simultáneo a la Gran Guerra y la definitiva entrada en la "era del dólar", que se manifiesta en el caso chileno, no sólo en la adopción del nuevo cambio, sino también con la presencia de expertos norteamericanos en asuntos económicos –la misión Kemmerer–, contratados por el gobierno para enfrentar la larga discusión sobre la inestabilidad monetaria. Serán, asimismo, los años del aumento sostenido de la presencia en Chile de grandes compañías de Estados Unidos, destacándose, sea por su nivel financiero, sea por su importancia simbólica, la participación en la minería del cobre. A esto se debe agregar la importante presencia de capitales norteamericanos en sectores muy emblemáticos de la modernidad, tales como la energía eléctrica, las comunicaciones, las obras públicas y los combustibles.

Estos cambios llegarán también al plano del consumo cultural, afectando, desde el mundo del espectáculo, hasta las costumbres de diversión y alimentación, si bien en este plano la pugna por la preeminencia frente a los modelos imperantes será más larga. Sin embargo, el cambio de aspecto de la ciudad de Santiago –emblemática para todo el país– estará dado por esa voluntad modernizadora que mira a las grandes ciudades de Europa y Estados Unidos. Durante los años de la dictadura de

Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931), será un austriaco quien presente el plan modernizador de la trama urbana que, si bien no se completará, dejará una impronta significativa en lo que el historiador Gonzalo Cáceres ha llamado "la modernización autoritaria", símbolo del ocaso de una época que se hace manifiesto en la década de 1920. En el mismo período se vive el proceso de fortalecimiento del Estado que asume tareas relevantes en el campo de la promoción del crecimiento nacional, fortaleciendo algunas áreas, a través de reformas de magnitud, como sucede en la educación, y en la regulación de iniciativas en el ámbito de las comunicaciones. Visto en perspectiva, entre 1925 y 1933 se conforma un período en el cual se hacen visibles con mayor claridad los cambios en las costumbres que consolidan la cultura del siglo XX.

Esta será asimismo, la década en que gana espacio la industria cinematográfica y musical; en que irrumpirá la radio como una nueva e influyente voz en la vida de la sociedad; de la definitiva instalación del automóvil como forma de transporte; del explosivo aumento de los teléfonos; de la difusión sistemática del alcantarillado y la pavimentación en Santiago; del sustantivo crecimiento del aparato estatal con sus respectivas reformas administrativas; del nacimiento de la Línea Aérea Nacional; y de otros fenómenos, como la inauguración de un nuevo tipo de paseo, el Cerro San Cristóbal, que, compartiendo algunos elementos con el Parque Forestal –quizás la mayor expresión de la influencia de la cultura francesa o europeizante en el fin del siglo XIX en Chile–, tiene características nuevas, más «americanas» y originales. "Desde que nos ha salido el San Cristóbal ya no hay mujer que suba a un auto que no quiera trepar a la cumbre a bailar un shimmy o a tomar una bebida helada con pajita. Es la moda y contra ella no hay remedio", observaba un contemporáneo. La revista *Zig-Zag* indicaba que "allá arriba se danza, flirtea y se ven rodar las estrellas mientras el serrucho de la jazz-band se lamenta y lanza ritmos quejumbrosos" [36].

En el curso de una década marcada por profundos y acelerados cambios, la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1929, le otorga un fuerte impulso a la organización institucional de la música. Se mejora la formación musical al integrarse el Conservatorio a la Universidad, y los conciertos sinfónicos se hacen más regulares, estrenándose obras del repertorio universal y nacional. Por otra parte, la figura del compositor se había consolidado de manera tal que en 1920 se creaba la Sociedad de Compositores Chilenos, y en 1936 se fundaría la Asociación Nacional de Compositores. Se ha puesto en marcha un complejo proceso de modernización en el que las instituciones del Estado cumplen tareas de primer nivel y comienzan a ganar terreno dentro de la vida nacional.

Con el inicio del nuevo siglo, había crecido la participación social en todos los planos, y de manera aún más manifiesta se podrá percibir este fenómeno a través de la actividad política. La elección presidencial de 1920, que por muchas razones constituye un hito significativo en este terreno, es la última que se realiza bajo el imperio de la casi nonagenaria constitución de 1833, con su sistema de electores en lugar de la elección del primer mandatario por vía del sufragio directo de los ciudadanos, como sucederá a partir de 1925 con la nueva constitución. Esa constitución

36 "El veraneo en Santiago", *Zig-Zag* 14/ 2/1925,. en Calderón, 1984: 23. Ver descripción de la modernidad santiaguina de comienzos de los años veinte en Rinke, 2002 21.

será promovida desde las ondas de la radio y desde allí en adelante, la actividad política nacional no se disociará de los medios de comunicación, que comienzan a ser masivos, aumentando su poder de penetración e influencia en una sociedad que también opta por proyectos sociales y políticos nuevos.

La década de 1920, que se inicia con la aparición de la radio, que verá la llegada del cine sonoro, y la consolidación del sistema de ventas de discos y aparatos sonoros, es la misma que presencia el fin del régimen parlamentario, y el resurgimiento de las asonadas de militares que intervienen en la vida política con el movimiento de septiembre de 1924 y de enero de 1925. Esta es sobre todo la década en que se hacen manifiestos los desafíos para el Estado y las instituciones para seguir las sendas de la modernidad. En ese sentido, se trata de un período de incipientes respuestas a ansias de renovación manifestadas desde hacía años entre sectores de vanguardia, que ahora sin embargo se socializan. Es un período de cambios muy acelerados, con experimentación política de variados sentidos que van, desde la elección como Presidente de la República de Emiliano Figueroa, quien había presidido los actos oficiales del Centenario de la Independencia, hasta la efímera experiencia de la República Socialista, pasando por la muy importante vivencia del régimen dictatorial de Carlos Ibáñez con su proyecto modernizador y autoritario.

Las formas de participación habían cambiado considerablemente en el plano político y social durante los primeros decenios del siglo XX, emergiendo realidades nuevas de enorme proyección, como sucede con el movimiento obrero y con la articulación de partidos de izquierda que comienzan a definir un nuevo escenario político y social para el país. Las expresiones de liderazgo de masas, que se representan de manera muy clara en la figura de Arturo Alessandri, candidato en 1920; el nuevo caudillismo de los años veinte, con Ibáñez como figura prominente; los ecos de las revoluciones lejanas y el sueño de un cambio radical que animaron a los grupos extremos en los años treinta, son fenómenos que contrastaban con el estilo en el que se había iniciado el siglo. Ahora eran muchos los que contaban y exigían una mayor participación en la vida pública, incluyendo a las mujeres, que dieron una larga lucha para conseguir los derechos como ciudadanas después de haber conseguido notoriedad en otros ámbitos, como hemos visto.

No obstante el restablecimiento de la institucionalidad republicana con la segunda elección de Arturo Alessandri a fines de 1932, la vida política, la actividad económica, las tensiones sociales y los cambios culturales estarán marcados por el signo de la agitación y el cambio. En el terreno de la política, las milicias republicanas representan una supervivencia de las prácticas del período de crisis de los años veinte e inicios de los treinta, agregándose, además, la presencia de milicias socialistas y de los nazis chilenos, que convierten la actividad política en un campo de batalla. En el terreno de la economía, los años comprendidos entre 1928 y 1938 son muy difíciles, sobre todo teniendo en cuenta las graves consecuencias que la crisis mundial produce en Chile dada su desacertada conducción monetaria. La miseria, la cesantía y las enfermedades serán la tónica de los inicios de los años treinta, siempre con las prometedoras posibilidades que ofrecen las opciones revolucionarias. A pesar de este escenario crítico, o, quizás, por ese mismo panorama desalentador, la industria del entretenimiento no muestra señales de freno o retroceso, sino por el contrario, mantiene un cierto ritmo de crecimiento, ligado proba-

blemente a la necesidad de distracción que el cuadro general del país presenta. Símbolo de esta preocupación por el mundo de la cultura de masas y sus referentes modernos, será la aparición de la revista *Ecran*, dedicada al cine, el teatro, la música y la radio, nacida con la crisis y llamada a vivir por cuatro décadas, en las que dejó una impronta significativa en la memoria de los chilenos, con sus portadas basadas en fotografías de primer plano de las estrellas del celuloide y del acetato.

A pesar de las dificultades económicas, se generan nuevas necesidades en el mundo del consumo y la publicidad apunta insistentemente a la relevancia de contar con los nuevos medios de distracción y cultivo personal. Se promueven artefactos domésticos de entretención como vitrolas y receptores de radio –destacándose que existen precios "para cada bolsillo"–, se fortalece la promoción de grandes películas extranjeras, y se propone un estilo de vida cada vez más marcado por patrones culturales estadounidenses y, en una línea de cierto eclipsamiento, europeos. La cultura popular se hace más cosmopolita, abierta a un mundo en acelerada transformación y por ello también mas susceptible al cambio, que viene del campo político, económico, y de las relaciones internacionales. Ya no se puede vivir aislado.

En el plano social chileno, el aumento continuo de habitantes en las ciudades, el colapso de la industria salitrera y las tensiones en el mundo campesino, hacen que los años treinta sean de expectación en materia de cambio de la sociedad, y es relevante recordar que, a fines de esa década, triunfará en las elecciones presidenciales una coalición de centro-izquierda. Las transformaciones que experimentaba la sociedad chilena vieron la aparición del llamado Estado proveedor, caracterizado "por priorizar la protección y los cuidados básicos de la población mediante la inversión de altos porcentajes del presupuesto fiscal en todo tipo de materias de beneficio social". El Estado chileno más que triplicó la inversión del gasto fiscal en programas sociales entre 1930 y 1950, cuya puesta en marcha supuso también un notable incremento del personal burocrático ocupado en tales actividades [37].

En la década de 1930, la sociedad chilena se hizo más compleja, entrando decididamente en las esferas de poder sectores de clase media y de provincias, así como grupos de extranjeros que, en algunos casos, fueron incorporados a los sectores elitarios. En los años que van desde mediados de los treinta a mediados de los cincuenta, los grupos medios fueron los más beneficiados con el ascenso social, ya que "la ampliación y la intensificación de la función proveedora del Estado les reportó importantes mejorías en sus condiciones de vida y de trabajo, al igual que la legislación laboral aplicada desde los años treinta, la cual privilegiaba a los empleados por sobre los obreros" [38].

Ciertamente los grupos profesionales se constituyeron en expresiones influyentes de estos sectores medios que estaban desarrollando un papel cada vez más visible en la vida del país. De hecho, fueron fundamentales para el desarrollo de proyectos nacionales de crecimiento e industrialización y protagonistas del crecimiento de la economía. En esta tarea, también jugarán un importante papel los sectores populares que, a través de un intenso proceso de migración interna, hicie-

37 Ver Correa et al, 2001: 149 -150.
38 Ver Correa et al, 2001: 159.

ron crecer las ciudades de manera explosiva, proporcionando fuerza laboral y agilizando los mercados y el consumo. La industria del entretenimiento no descuidará este nuevo escenario y proporcionará ofertas para todos los sectores, naciendo, por ejemplo, las quintas de recreo. En el terreno de las costumbres y prácticas de consumo cultural, se registran importantes cambios que la literatura de la época dejó bien registrados a través de obras como las de Alberto Romero, Carlos Sepúlveda Leyton, Nicomedes Guzmán y Manuel Rojas, entre otros, que se hicieron cargo de situaciones nuevas con temática social y urbana, con una orientación que ha sido llamada proletaria.

La diversificación y el aumento de los sectores y actores sociales que protagonizan la vida urbana, lleva consigo un aumento en sus necesidades de sociabilidad, con el consiguiente incremento de los espacios de baile y diversión y de la oferta de nuevos géneros y espectáculos. De este modo, el músico aumentará considerablemente sus fuentes de trabajo, desarrollando en circunstancias más favorables su carrera. Los músicos serán uno de los grupos protagonistas de este proceso de cambio cultural, representado por el incontenible desarrollo de la cultura de masas generada por las sociedades industriales y difundida, paulatinamente, a todos los rincones del mundo por medio de las técnicas de reproducción. De este modo, en el período 1890-1930 surgen en Chile orquestas de baile, compositores y solistas instrumentales de música popular, y ocurren las primeras manifestaciones de una cultura musical de masas con el impacto y desarrollo en el país de las industrias discográfica, radiofónica, y cinematográfica.

Durante este período, y como parte de este proceso, se vive una transformación en el plano de la producción y consumo musicales vinculados a los modelos de cultura burguesa, con el eclipse del boato de la ópera italiana y el descenso de la sociabilidad doméstica centrada en el piano. Así como este estilo había dominado el fin de siglo y tomado sus referentes más importantes de la Europa del período de auge del imperialismo, ahora debía ceder su papel de preeminencia a la cultura de masas, fuertemente apoyada en el desarrollo de nuevas tecnologías y, más importante aún, propietaria de una actitud de desenfadada crítica respecto de las generaciones anteriores.

En planos distintos se había hecho evidente el surgimiento de un nuevo orden cultural a nivel mundial y Chile no quedó al margen de ese extraordinario cambio de referentes. Es notable, por ejemplo, el aporte de Juan Emar con sus "Notas de Arte" publicadas en el joven diario *La Nación*, a través de las cuales presentaba el riquísimo panorama de las vanguardias europeas desde París, convertida en capital de esta revolución cultural, compartiendo quizás ese título con Berlín, símbolo de la caída del estilo grandilocuente del siglo diecinueve y de la fascinación por lo nuevo, rupturista, moderno y veloz. Emar contribuyó así a mantener una línea de comunicación regular con los nuevos modelos de cultura, lo que a su vez se reforzó con los viajes de artistas chilenos a Europa, y la aparición de sólidas producciones cinematográficas entre las que destacará el cine alemán, cuya presencia se mantendrá hasta los años de la segunda guerra mundial.

Las transformaciones en el plano de la creación artística pasarán al territorio de la cultura popular y viceversa, produciéndose un significativo cambio en las costumbres. De este modo, se consolidan las formas de ocupación del tiempo de ocio

con los deportes y los salones de baile, naciendo nuevos rituales en los medios urbanos, que incluyen, dentro de las alternativas de sociabilidad, la salida al cine combinada con el salón de té y el *Dancing*.

La vuelta del imperio de la constitución de 1925, luego de la experiencia de modernización autoritaria del gobierno de Ibáñez de los convulsionados años 1931 y 1932, con revueltas populares, levantamientos de la marinería, crisis económicas, golpes militares diversos, y el intento de establecer una república socialista, señala, en muchos sentidos, el inicio de una nueva etapa en la vida nacional. Esto no sólo por razones de orden político-institucional evidentes, sino más bien por los desafíos que la construcción del futuro planteaba a una sociedad más diversificada y compleja, atenta a modelos de desarrollo que apuntaran hacia procesos de industrialización, y más exigente en términos de participación en la vida nacional.

Será difícil restablecer las condiciones de convivencia luego de años de convulsiones sociales, y, del mismo modo, resultará complejo responder a las expectativas de cambio que la modernidad trae aparejadas. La década de 1930 estuvo marcada por la presencia de la violencia política más o menos evidente, con cuadros políticos organizados en milicias y organizaciones sindicales capaces de movilizar a miles de trabajadores, con un nivel de organización que resultaba amenazante para la gobernabilidad, además de las duras condiciones de ajuste económico implementadas para recuperar la maltrecha hacienda luego de la crisis mundial comenzada en 1929. Esta crisis ponía en evidencia la fuerte vinculación entre los rumbos de la historia mundial y los avatares de la vida nacional, tendencia que se acentuaría en los años siguientes, condicionando las grandes políticas del Estado chileno en materias de desarrollo industrial y comercio exterior.

La relación del país con el resto del mundo se hará cada vez más importante y evidente, debido al mejoramiento de las comunicaciones, consolidándose entre 1930 y 1950 un cambio cultural de gran significación al introducirse en el medio nacional modos de vida y costumbres, modelos y paradigmas, formas de consumo y representación, provenientes de países desarrollados que, a través de variados medios, trasmiten una visión de mundo en la que las dimensiones ideológicas son determinantes. En este sentido, la producción y consumo de música popular en Chile ofrecía una plataforma privilegiada para el paso a la esfera de la cultura de masas moderna, mediatizada y cosmopolita. La ausencia o marginalidad de expresiones musicales negras y mestizas locales, a diferencia de cualquier otro país americano, dejaba a Chile con una fuerte desventaja en el desarrollo de una música popular que se adecuara a los cánones de internacionalización impuestos en el siglo XX. Así mismo, la predominancia en el país de géneros rurales, dejaba al chileno urbano sin la posibilidad de bailar, socializar y enamorarse al son de su propia música metropolitana. De este modo, el alto porcentaje de música extranjera consumida en Chile a lo largo del siglo XX tiene que ver, justamente, con tales carencias, las que finalmente el músico y el público chileno han revertido y transformado en la virtud de "estar al día", y así poder elegir entre una variedad de prácticas y propuestas musicales que luego serán apropiadas y reinventadas en el nuevo suelo. El proceso de adopción de música extranjera se fue acentuando con el correr del siglo y la modernización de la cultura de masas, convirtiéndose en un fenómeno que en algunos momentos sorprendió y en otros alarmó a los testigos de esos cambios.

Es así como Enrique Bello afirmaba, en su artículo "Decadencia de la música popular", publicado por *Revista Musical Chilena* a fines de los años cincuenta que, "en nuestro país no existe propiamente una música popular con características especiales. Se hacen boleros, chachachás, corridos, sambas, valses, rock and rolls, blues, guarachas, rumbas y otras músicas para bailar y para el oído de mucha gente" [39]. Sin embargo, hay que tener presente que en el proceso de reproducción de repertorio extranjero, subyace una fase de selección, apropiación y reinvención, que pasa por adaptaciones, recontextualizaciones, y mezclas, algo bastante habitual, por lo demás, en la música popular del siglo XX. De este modo, escribir sobre música popular en Chile entre 1890 y 1950 es escribir también sobre repertorio, géneros, prácticas, músicos e industrias de España, Francia, Inglaterra, Argentina, Perú, Brasil, México, Cuba y Estados Unidos, y su repercusión en Chile. Esta capacidad de adopción de lenguajes y usos musicales de otros lugares –así como de líneas de desarrollo intelectual y variadas formas de arte– es quizás uno de los rasgos más característicos de la cultura chilena, expresada desde temprano y en proceso de acentuación a medida que corre el siglo.

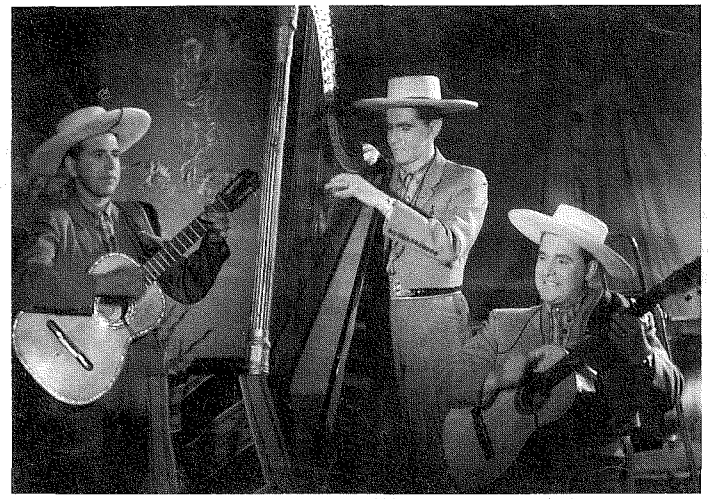
Un claro ejemplo de la alta receptividad del chileno a lo extranjero, lo entrega el maestro nacional de baile Alfredo Franco Zubicueta en el prospecto de su escuela, publicado en Santiago en 1899. Demostrando su puesta al día con la música extranjera señala:

> "Pongo en conocimiento de mis alumnos, en particular i del público en jeneral que estando en comunicación con colegas en Francia, Alemania, Inglaterra, Italia i Estados Unidos, estoi al corriente de las novedades respectivas para servir debido i oportunamente a mis alumnos, tanto nacionales como estranjeros." [40]

En su libro *Elementos de Musicolojía*, publicado en Santiago en 1912, Ismael Parraguez define la música nacional como el conjunto de música que cada país produce, sin distinción de procedencia, es decir, dejando abierta la posibilidad que se trate de música llegada desde afuera y hecha propia por los miembros de una nación. Reconoce asimismo, que la música nacional tiene en muchas naciones "un marcado sello de orijinalidad que la hace inconfundible [...] cuando la música traspasa las fronteras de su patria i en todas partes es acojida con igual agrado –continúa Parraguez–, como pasa con [...] pequeñas grandes obras como La marsellesa y Sweet home, etc., esa música es llamada universal" [41].

La apertura a la música extranjera continuará en Chile durante todo el siglo XX. El catálogo de música popular publicado por el sello RCA Victor en Santiago en junio de 1948, por ejemplo, contiene una importante sección dedicada a repertorios internacional donde figuran artistas de distinta procedencia, interpretando repertorio de 22 nacionalidades distintas [42]. Si bien en algunos casos sólo se trata del himno nacional del país en cuestión, llama la atención tanto la internacionalización que ha logrado la industria discográfica de posguerra como la diversidad de la ofer-

39 Ver Bello, 1959: 63.
40 Zubicueta, 1899: 14.
41 Parraguez, 1912a: 18.
42 Estas nacionalidades son: argentina, peruana, boliviana, ecuatoriana, uruguaya, paraguaya, brasileña, colombiana, mexicana, norteamericana, cubana, española, francesa, italiana, inglesa, suiza, alemana, austriaca, húngara, rusa, árabe y hebrea.



Trío de huasos en el film *La Rosita de Cachapoal* (1952), de Enrique Soto, FCIM.

ta en Chile, el país latinoamericano más alejado de los centros de influencia occidental. La condición cosmopolita del consumo musical chileno marcará la tónica del desarrollo de la música popular en el país durante el siglo XX y generará constantes quejas y lamentos de los defensores de *lo nuestro*.

Ricardo Puelma, por ejemplo, se referirá en 1941 al descuido que ha existido en Chile por la cultura popular, enumerando lo que considera faltas y vicios frecuentes, entre ellas, la adopción de música argentina y estadounidense. Los artistas, películas y canciones argentinas, señala Puelma, "pesan en nuestra alma y nuestro sentimiento con más intensidad que nuestro arte criollo". "Desde el mocoso hasta el hombre maduro –continúa– van canturreando por ahí, ya sea de día o en las altas horas de la noche, esa serie de tangos y canciones que forman el alma encantadora del terruño argentino". El memorialista, agudo observador de las transformaciones de Santiago en su tránsito desde el aspecto colonial al moderno, nota la permeabilidad de la cultura chilena y expresa su deseo de encontrar una identidad nacional: "Desde los más viejos, como 'La Cumparsita' y 'Mano a mano', hasta llegar al 'Pajarillo' o al 'Paso del pollo', todos van entonando emocionados versos –señala Puelma–, como una dulce medicina para sentirse consolados y olvidar muchas penas. Sin embargo, sería mucho mejor poder reemplazar esta cultura sentimental por algo netamente criollo, a base de nuestra naturaleza, del terruño y de nuestras mujeres" [43].

La demanda de este autor será atendida parcialmente por el desarrollo de un tipo de música chilena que se adapta a las necesidades de la cultura popular de masas moderna y mediatizada, de manera que a través del cine, por ejemplo, y siguiendo en esto la práctica difusora de la música argentina y mexicana, se difundirán tonadas que pasarán a tener un papel relevante en la estructura dramática de los filmes. Basta recordar, por ejemplo, la tonada de Nicanor Molinare "Rosita de Cachapoal" (1943) que se identificará con el film homónimo de 1952. La versatilidad y ductilidad mostrada por los compositores e intérpretes de música chilena,

43 Ver Puelma, 1941: 34.

será fundamental en los años treinta y cuarenta, ofreciendo a la industria musical, tanto la posibilidad de satisfacer la deuda con la música chilena de raigambre folklórica, como la de inducir nuevos consumos de música extranjera [44].

Al igual que el cine, que ha alimentado el imaginario y la sensibilidad del chileno a través de miles de películas de la más variada procedencia, la música popular aparece como un medio de relación de Chile con el mundo, algo especialmente relevante en un país lejano y aislado [45]. De este modo, para comprender lo que ocurría en las principales ciudades chilenas de las primeras décadas del siglo XX, es necesario comprender también lo que ocurría en ciudades como Buenos Aires, México, La Habana o Madrid. Estas urbes comparten, de modo más o menos similar, el proceso de integración internacional y el desenvolvimiento de los ideales estéticos de la burguesía, dentro de un espacio cultural más o menos periférico respecto a las grandes metrópolis.

Al mismo tiempo, es necesario considerar los procesos migratorios vividos por los países de América y las implicancias que estos fenómenos han tenido para las prácticas y consumos musicales. Para los recién llegados, resultaba fundamental el desarrollo de formas de sociabilidad y protección mutuas, junto a la preservación de expresiones de identidad como vehículo eficiente para mantenerse unidos ante los desafíos de nuevas realidades. Se difunden así clubes, asociaciones, sociedades mutuales, compañías de bomberos y otras organizaciones vinculadas a minorías de origen extranjero, donde se cultivan formas de expresión social y cultural propias de sus lugares de procedencia. Es a través de estas instituciones y espacios de sociabilidad que los saberes culinarios, las prácticas de juegos y deportes y el cultivo de géneros musicales propios de los países de origen pasaban al medio nacional. Augusto D'Halmar evocará en sus *Recuerdos olvidados* las celebraciones del Cuarto Centenario del descubrimiento de América y la exposición de minería de 1892, señalando que "semana a semana la exposición era auspiciada por alguna de las colonias extranjeras, para una Kermesse al estilo de cada país". El autor enumera los países participantes, señalando que hubo "finalmente un festival español único, con cada baile de cada región desde el Miño al Guadalquivir" [46].

Esta vertiente de influencias se mantiene durante el siglo XX, y en los años treinta y cuarenta se vivirá un momento de trágica intensidad, cuando a raíz de la difusión del fascismo en Europa, llegan a Chile diversos grupos de inmigrantes, entre los que destacan por su contribución a la música y al mundo del espectáculo los judíos y los españoles. Los primeros serán animadores de grupos de música de cámara y orquestas, que actúan también en espacios de música popular, mientras los segundos darán vida a importantes locales del Santiago nocturno de los años cuarenta, alimentando la bohemia de la ciudad.

Desde la perspectiva pragmática de la industria musical, música chilena será aquella producida por músicos chilenos, sin importar su origen e influencias, sumándola a aquella apegada a raíces locales, la cual será llamada folklore y música típica. Un buen ejemplo de esta tendencia lo constituye el anuncio del Teatro Va-

44 Escuchar "Rosita de Cachapoal" en CD 13.
45 Sobre el papel del cine extranjero en la cultura chilena ver Mouesca, 1997: 10.
46 Ver D'Halmar: 1975: 67.

riedades de Calama de fines de 1925 para promocionar una audición ofrecida por Armando Carrera, que incluía tangos, valses y shimmys, invitando al público a escuchar música "netamente chilena ejecutada por su autor". Así mismo, a raíz de la publicación en 1923 de un shimmy de Carlos Melo, *El Diario Ilustrado* señala que Melo está posesionado de la psicología nacional y que su nueva obra le servirá de aliciente para que siga trabajando en la difícil pero patriótica tarea de "nacionalizar nuestra producción musical". Durante la segunda mitad del siglo XX continuará vigente la idea de que música chilena es aquella producida por músicos chilenos, dejando pendiente mayores discusiones sobre identidad musical, que libros como éste pretenden también abordar.

Las experiencias político-sociales de los años treinta y cuarenta, las transformaciones económicas, los proyectos de desarrollo emprendidos en esos años, y las consecuencias de una Segunda Guerra Mundial que se proyectará en la incipiente guerra fría, traen aparejados nuevos cambios en el plano de la cultura. La tendencia a asimilar modelos extranjeros se acentuará en este período, y Chile optará por una modernidad de fuerte sesgo estadounidense.

La adopción de lenguajes y actitudes calificados como *de masas*, y de nuevas formas simbólicas ligadas al desarrollo de modelos de consumo, conducía también a la transformación de las formas de vida ordinaria en los países bajo el influjo de las metrópolis. Este tipo de desarrollo económico y cultural –generador de grandes espejismos para naciones lejanas como Chile– estimula el desarrollo de un tipo de sociedad que vive una contradicción de fondo: por un lado es una sociedad de masas, lo que representa una de las premisas indispensables del mundo moderno, pero, por el otro, surge una multitud de individuos consumidores hacia los que apunta la maquinaria de la producción y la ganancia, generándose así un sistema de dependencia y subordinación contra el que se reaccionará en la segunda mitad del siglo XX [47].

De esta manera, la sociedad chilena, transformada paulatinamente en sociedad de masas, adaptará sus formas de práctica y consumo musicales, dando origen a fenómenos que, desde los primeros decenios del siglo XX, han cambiado la imagen de esta cultura, que se hace progresivamente más cosmopolita sin perder su fuerte acento local, paradoja que la música popular sabe resolver muy bien, como veremos en las páginas siguientes.

47 Ver Monteleone, 1999: 3.

I

PERSISTENCIA DEL SALÓN

I PERSISTENCIA DEL SALÓN

Desde la época colonial Chile fue un territorio carente de recursos, no tuvo abundancia de metales preciosos o gran comercio y, por lo tanto, no contó con cortes virreinales como sucedía en Nueva España, en el Perú, e incluso en Nueva Granada. Durante un largo tiempo, la vida de los chilenos estuvo radicada en el medio rural a través de las haciendas, y el mundo urbano fue, hasta mediados del siglo XVIII, más bien pobre y uniforme. Con las reformas borbónicas de este período, se potenció la vida en la ciudad, la que pasó a ser señal de distinción y cultura, y las costumbres empezaron a cambiar. Es el momento en que a través de las tertulias –aquellas representadas decenios más tarde por las ilustraciones del naturalista e historiador francés Claudio Gay– se comienza a hacer música doméstica como actividad de recreación y sociabilidad, según testimonian viajeros y memorialistas.

En el mundo rural chileno, se practicaba una música de tradición oral que acompañaba las faenas y las fiestas, es decir, el tiempo de lo ordinario y lo extraordinario, pero estas manifestaciones no llamaron la atención del grupo dirigente hasta épocas tardías. La valoración de lo popular se presentó asociada a la cesura de la Independencia de España y a la conformación de la Nación y el Estado, con la consiguiente construcción de una identidad autónoma. Esta identidad era buscada mediante la recuperación de las tradiciones de los habitantes del lugar, celebrando la geografía y el paisaje local, y brindando atención a los usos y costumbres de los sectores populares o mestizos.

Uno de los salones de la casa de la familia Edwards-Budge en Santiago, con lámparas de tulipas, palmeras interiores y grandes cuadros. *Zig-Zag*, 6/ 8/1905, BN.

Hacia mediados del siglo XIX se ha consolidado en una burguesía chilena que se beneficia del crecimiento económico experimentado por el país desde los años treinta y que, como ya se ha señalado, adquiere prácticas sociales y culturales de origen europeo que contienen expresiones de consumo cultural y sociabilidad que alcanzan en los últimos decenios del siglo un gran brillo. Junto a estas ocasiones excepcionales, se presentan instancias más ordinarias de sociabilidad y de intercambio cultural, entre las que destaca la vida del salón.

Para Joaquín Edwards Bello, el salón era una tradición en Chile y condensaba el orgullo de la familia, señalando que "en ciertas casas había dos o más salones, y el principal permanecía cerrado; los muebles dormían en sus camisas de raso, esperando las grandes ocasiones. Las ventanas a la calle se abrían solamente para ver pasar las procesiones, los grandes entierros o los regimientos. En uno de los salones había un piano; en un mueble mostraba sus puntas de metal un álbum de fotografías y daguerrotipos, forrado en terciopelo rojo", objetos reveladores de los intereses, preocupaciones y curiosidad de toda una sociedad. Evocando en 1950 los años de su infancia

y primera juventud, Edwards Bello relata que "al pasar por delante de cualquiera de dichas casonas, si se escucha el acompasado son del piano de la niña que estudia el Método, entre un canto de canario y el agua del surtidor, mi corazón se estremece. En estas armonías veo al otro yo de entonces, con sus esperanzas intactas" [48].

Por su parte, Augusto D´Halmar escribe en sus *Recuerdos olvidados*: "Falto de espectáculos o de recursos para acudir a ellos, Santiago de Nueva Extremadura se diseminaba, se dispersaba en múltiples pequeñas reuniones sociales, porque su vida misma era aún más sociable y familiar. Ninguna familia que se respetara, y se respetaban todas, dejaba de reservar la mejor habitación de la casa, esa especie de sancta sanctorum, conocido hasta poco antes por estrado, pomposamente llamado sala o salón". Confirmando lo señalado por Edwards Bello, D´Halmar afirma que el salón era "una estancia, a veces enorme, según fueran las proporciones de la vivienda, generalmente con vistas a la calle cuyos muebles y arañas de luces permanecían enfundados y envueltos en gasas hasta tanto un acontecimiento no venía a despojarles de sus sudarios" [49].

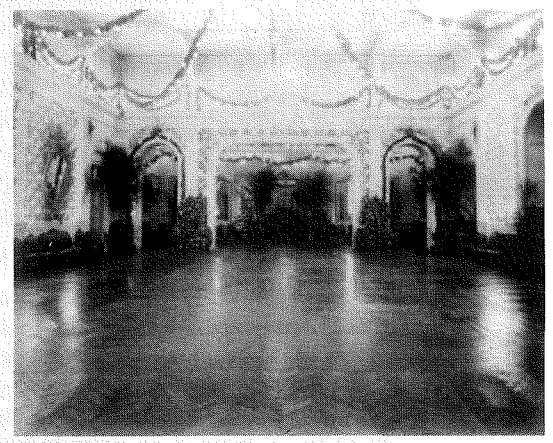
D'Halmar nos entrega un vívido testimonio de las prácticas del salón chileno de comienzos del siglo XX, donde, afirma, estaban de moda las melopeas o "recitados a media voz sobre música muy queda con estridentes apoyaturas"; se declamaba y se cantaban dúos como el de "Los paraguas" de la revista *El año pasado por agua* (1889), de Chueca y Valverde, "abriendo estos artefactos contra todas las leyes de la superstición que prohíben hacerlo bajo techo"; se tocaba piano a cuatro manos y se cantaba. El mismo D'Halmar cantaba en su juventud acompañado por su abuela o por un autopiano el vals "Mercedes", la canción "Penas del amor" del compositor nacional Rodolfo Lucero, y silbaba "Gente alegre", un vals de noctámbulos, como lo denomina él mismo. También coreaba con sus hermanas "Los doctores", del *Rey que rabió*, o "Los marineritos", de *La Gran Vía*, mencionando por último el famoso dúo "El juramento" que cantaba junto a una prima [50].

Estos acontecimientos de la vida social de la ciudad son también evocados por Luis Orrego Luco, que escribe: "en aquellas fiestas, la casa entera se transformaba en pista de baile. Los dormitorios servían de salas de recibo. Las casas se llenaban de flores y canastillos que llegaban por ferrocarril desde Viña del Mar. Los copihues provenían del sur. Circulaban los mozos con grandes bandejas de plata con copas finísimas llenas de champagne, y había poncheras en todas partes. Grandes orquestas tocaban valses, cuadrillas y también lanceros", añadiendo "las damas se presentaban lujosísimas, con costosos trajes encargados especialmente a Europa, a grandes modistos", destacando que "lucían joyas y perlas que valían un dineral" con lo que se subrayaba la importancia que para la representación social tenían estos eventos. Enfatiza también el significado que tenían estas fiestas de salón entre los jóvenes, señalando que "Los muchachos circulaban como abejas, llenando los carnés de baile de las jóvenes solteras. La animación solía ser extraordinaria y las orquestas

48 Ver Edwards Bello, 1965: 131-132.
49 D'Halmar, 1975: 132-133.
50 Ver D'Halmar, 1975: 132-133. Escuchar canción chilena de salón "Adiós mi encanto", grabada por Blanca Tejeda para el sello Victor hacia 1927 en CD 1; llama la atención el uso en sus interludios de la progresión armónica I, VI, IV, V, de la passacaglia o chaconne barroca, muy utilizada posteriormente en la canción popular moderna.

tocaban hasta el alba". Las ciudades de provincia repetían lo que sucedía en Santiago, aunque podían desarrollar ciertas particularidades, como en el caso de Los Angeles por ejemplo, ubicada 500 kilómetros al sur de la capital, donde, en los *locos* años veinte, mientras los jóvenes bailaban foxtrot, shimmy y tango, la gente mayor todavía bailaba cuadrillas. Eran el vals y el pasodoble los que constituían el punto de encuentro de las generaciones, afirma Raúl Garretón [51].

La cultura de salón decimonónica se hizo visible como un espacio de encuentro y reconocimiento social donde funcionó un sistema de valores y actitudes compartidas que permitía formar alianzas políticas, comerciales y amorosas mientras se cultivaban las letras, la música, el baile y *las buenas maneras*. Así mismo, al constituirse en un espacio de encuentro mixto, el salón le permitió a la mujer cultivar el arte de la conversación junto al hombre, pudiendo enmendar, en parte, las deficiencias educacionales propias de su género, como señala Manuel Vicuña. Dicho espacio será convocado y administrado por la mujer y mantendrá su carácter mixto e ilustrado hasta la década de 1910. "Un salón es el reino de la mujer", afirmaba la Condesa de Tramar, en su manual de trato social publicado en París y México en 1911, sin saber que ese reino se estaba perdiendo frente al desarrollo del club social, que segregará al hombre de la mujer. Serán los grandes bailes de la primera mitad del siglo XX donde ambos sexos se seguirán encontrando [52].



Salón de baile del Club de la Unión de Santiago. Claro et al, 1989: 550.

La forma de sociabilidad desarrollada a través del salón decimonónico sigue la evolución del modelo europeo vigente ya desde mediados del siglo XVIII, que sorteaba las barreras estamentales al otorgar un espacio de encuentro de burgueses y nobles en torno a la conversación, el intercambio de ideas, el juego y la práctica musical. Este espacio adquiere un papel protagónico en la representación del poder, la riqueza y la distinción respecto de los demás componentes de un determinado círculo social y cultural. Así mismo, algunos tópicos literarios y, desde la época de las revoluciones, también políticos y sociales, serán discutidos en el salón, sirviendo de antesala a la participación pública para los grupos de elite.

A pesar de la decadencia del salón a fines de la década del Centenario, cuando es paulatinamente reemplazado por el club social masculino, con el Club de la Unión, y femenino, con el Club de Señoras, y por los clubes deportivos –de equitación, tenis y golf–, otros grupos sociales emularán las prácticas del salón de elite durante la centuria. Inmigrantes, artesanos, empleados y obreros adoptarán el estilo del salón en sus reuniones y lo convertirán, con variaciones, en un espacio de

51 Ver Orrego Luco, 1984; y Garretón, 1994: 49;
52 Ver Vicuña, 2001: 13; y Condesa de Tramar, 1911: 154.

sociabilidad ilustrada. El salón obrero en Chile alcanzará una de sus máximas expresiones con las *filarmónicas* de la pampa salitrera. Desde allí surgirán las prácticas poéticas, literarias, teatrales, musicales y coreográficas del obrero de la pampa, pero también sus formas de sociabilidad, su respeto hacia la mujer y sus idearios políticos. Poesía, baile y revolución parecía ser la consigna.

El salón se hace cada vez más literario y musical en la segunda mitad del siglo XIX, transformándose en lugar de encuentro de intelectuales, poetas y músicos nacionales y extranjeros, que serán acogidos con anhelante curiosidad en su seno. Este era un espacio ideal para el diletantismo del burgués ilustrado, que practicaba un arte *amateur* que podía interpretar libremente en el salón, y que, partiendo el siglo XX, comenzará a mostrar en *juegos florales* y fiestas de la primavera.

Convertido en sala de fiestas, pista de baile o sala de conciertos, y proyectado hacia el espacio público, como veremos en el cuarto capítulo, el salón impregnó buena parte del siglo XX con su sistema musical y social decimonónico. Como señala Carlos Vega y resulta evidente, la música de los salones cortesanos y burgueses influyó tanto en el desarrollo de la música popular urbana latinoamericana, como en la propia música campesina de tradición oral. Esto habría sucedido por *simple descenso*, mantiene Vega, llegando a señalar en 1944 que "gran parte del folklore de mañana se puede estudiar en los salones de hoy". De hecho, Vega considera el tango, el foxtrot, la rumba y la ranchera argentina como una cuarta promoción de bailes de salón, llegada después de la polka, la mazurka, el chotis y la habanera. El *descenso* de estos nuevos bailes a los estratos rurales, atentará contra la música folklórica en importantes regiones de América Latina, generando en Chile un debate que se prolongará durante todo siglo el XX [53].

> "Los bailes, creación de las clases ilustradas –mantiene Vega–, marchan siempre de salón a salón. De los salones urbanos pasan a los centros campesinos, y es frecuente observar cómo alguna danza ya pasada de moda y conservada por las clases populares, es recogida y adoptada de nuevo por los salones y otra vez lanzada a enormes distancias. El motor de los bailes, lo que determina su difusión, es el prestigio de su cultivo en los salones urbanos. Todos los bailes criollos fueron antes bailes de las clases ilustradas." [54]

El *descenso* del salón al campo se habría producido en Chile en la esfera de la aristocracia agraria, que reproducía en sus casonas de campo las costumbres sociales urbanas, en muchos casos, con mayor intensidad que en la ciudad. La servidumbre campesina que trabajaba en las casas patronales, sencillamente imitaba lo que escuchaba y veía. Un claro ejemplo del *descenso* de los bailes de salón a sectores populares lo aporta Vega citando una crónica periodística bonaerense de 1833, donde se narra un baile ofrecido cerca de Buenos Aires con motivo del cambio de gobierno. La fiesta duró toda la noche en una gran casona de dos pisos, "y mientras la gente estaba bailando en el piso superior, los paisanos aprovechaban la misma música y bailaban bajo el corredor y en el patio, con el acompañamiento extra de la nunca faltante guitarra" [55].

53 Ver Vega, 1944 [1998]: 279 y 289; y Fornaro 1997: 19, para el caso de Uruguay.
54 Vega, 1946: 99.
55 Ver Vega, 1956: 32.

Al proceso definido por Vega, se suma el de la reversibilidad de la migración urbana, pues el inmigrante campesino regresaba a sus tierras durante las festividades importantes, para atender asuntos de familia, o sencillamente para descansar del fragor de la vida urbana. Estos inmigrantes, que conformaban la servidumbre y los sectores obreros, llevaban al campo lo que veían, escuchaban y bailaban en la ciudad, aumentando las vías de folklorización campesina de la cultura del salón y luego de la de masas.

Un número apreciable de bailes de salón adquieren vida propia en el campo chileno, llegándose a hablar en la zona centro-sur del país de un "salón folklorizado", donde aparece la mazurka, el vals, el *pas de patineurs*, la varsovienne, la polka, la habanera, y el schottisch. Por su parte, la contradanza se hace presente en las mudanzas de los bailes ceremoniales del norte, en el cielito y en la pericona, mientras que el papel del bastonero, que dirigía el baile en el salón, aparece en la trastrasera con las instrucciones dadas a viva voz a los bailarines por los propios cantores. Así mismo, la preponderante presencia femenina en el folklore chileno, puede ser también un rasgo del salón [56]. Este fenómeno es extensible a España, donde también es posible encontrar un salón folklorizado, con polkas, mazurkas, schottisches y contradanzas interpretadas por tradición oral en fiestas populares. En el caso de Francia, Charles Lalo afirma que la mayor parte de las danzas campesinas y las melodías populares son antiguas formas de arte de salón y de Corte, ya pasadas de moda en los medios aristocráticos y lanzadas a alguna localidad lejana donde sobreviven. El proceso de *descenso* del salón, estaría precedido por un proceso de *ascenso*, pues la mayoría de estos bailes provienen de antiguas danzas campesinas recolectadas y reiventadas por profesores de baile en ambientes cortesanos y burgueses, en lo que Ian Driver llama "la nostalgia por la vida rural." Géneros como la contradanza, el vals, y la polka, tendrán un claro ancestro campesino, como veremos más adelante, y en el caso de Chile, la zamacueca de salón se sustentará en su expresión popular o rural [57].

La persistencia del salón como espacio de sociabilidad musical en el siglo XX, también se observará en Chile en la recurrencia de audiciones privadas en casas de músicos y mecenas modernos, y en los intentos de institucionalizar la tertulia musical y literaria en manos de fundaciones culturales y medios de comunicación de masas. La propia creación musical de concierto mantendrá, en parte, una práctica y un formato de salón, manifestada en la abundante producción de canciones y pequeñas piezas de carácter íntimo y sentimental para piano, guitarra o agrupaciones de cámara. De hecho, un 43% de las 1.881 obras chilenas compuestas entre 1900 y 1968 catalogadas por Roberto Escobar, corresponden a composiciones surgidas de la vertiente de "música en familia", creadas dentro de la tradición del salón, destacándose el canto acompañado y los dúos y tríos sencillos [58].

56 Raúl Díaz Acevedo, 11/ 1/2003. Ver Andreu, 1997: 31. El cielito, el pericón y la media caña son danzas folklóricas argentinas derivadas de figuras de la contradanza. Ver estudio e ilustraciones comparativas en Vega, 1956: 120-140. Ver instrucciones dadas en un baile de cuadros de circo criollo argentino de la década de 1890 en la película *La cabalgata del circo*, 1945. En Copiapó se bailaba contradanza después de la zamacueca "para descansar", según escribe Jotabeche –José Joaquín Vallejo– en 1842, ver Mouras, 2002, carátula. Escuchar ejemplos de repertorio de salón folklorizado en Chile en Parra, 1956; Loyola, 1965; y Díaz, 1998; y Agrupación Folklórica Chilena, 1999.
57 Ver cita de Lalo en Vega, 1956: 32-33; y Driver, 2001: 12. Ver salón burgués y salón folklorizado en las películas chilenas *Julio comienza en Julio*, 1978, y *Subterra*, 2003, respectivamente.
58 Escobar se refiere a compositores que agrupa en generaciones de iniciadores, fundadores, formalistas, universalistas y nuevos músicos. En todos los casos, el número de obras «de familia» supera al de obras de cámara y orquesta. Ver Escobar, 1971: 93.

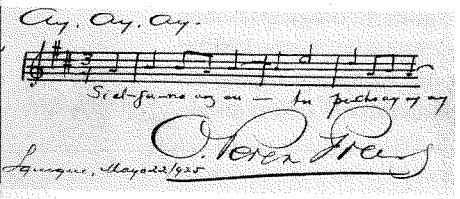
La familia constituía el ambiente donde se daban los primeros pasos en el aprendizaje y la práctica musical, y era una fértil receptora de nuevas composiciones que no requerían de complicados montajes para ser escuchadas. Así mismo, el ambiente privado servía de refugio y de pretexto para aquellos compositores que querían mantenerse dentro de los seguros marcos que les proporcionaba la tonalidad, en una época de crisis, cambios y permanentes cuestionamientos estéticos. La música doméstica mantendrá ese aire de seriedad y respetabilidad propia de las familias que la sustentaban, a diferencia de la música popular urbana, que se ubicaba en zonas más cuestionadas e, incluso, prohibidas.

La estética del salón continuará presente en la canción popular urbana, que explotará hasta avanzado el nuevo siglo, los rasgos líricos y dramáticos al alcance del aficionado. Este es el caso de "Ay, ay, ay" (1915), de Osmán Pérez Freire, su canción de mayor difusión internacional, que llegó a formar parte del repertorio de tenores de gran prestigio artístico, como Tito Schipa (1888-1965) y Miguel Fleta (1897-1938), pero también de Carlos Gardel y José Razzano en su etapa nativista. "Ay, ay, ay" está formada por cuatro cuartetas octosílabas de dos frases musicales cada una, terminando la segunda frase con la semifrase de la primera (a-a / b-a') en una disposición muy efectiva para efectos de reiteración, contraste y recapitulación, similar a la utilizada en la cueca chilena. Esta cuarteta "con vuelta a empezar" sustenta la tensión dramática y la intención pasional de la canción mediante el uso de imágenes literarias de gran intensidad, expresiones paradójicas del cancionero hispano tradicional de raigambre barroca [59]:

El amor mío se muere ¡ay, ay, ay!
y se me muere de frío,
porque en tu pecho de piedra
tú no quieres darle abrigo.

Soñé que la nieve ardía ¡ay, ay, ay!
soñé que el fuego se helaba
y por soñar imposible
soñé que tú me querías.

Por su parte, Lily y Mercedes Pérez Freire, las hijas de Osmán, realizaron dos aportes a la canción popular chilena heredera de la tradición lírica del salón: "Una pena y un cariño" y "Corazón de mujer", ambas de 1933. Estas canciones, que poseen ritmo de habanera, en una clara evocación de uno de los géneros protagonistas del salón hispanoamericano de la segunda mitad del siglo XIX, están cargadas de los tintes de la poética del fin de siglo y recurren a figuras retóricas buscando un efecto concentrado en pocas estrofas. Ambas utilizan con expresividad los recursos armónicos, destacándose el *nostálgico* cromatismo descendente del enlace II, IV menor y V/V, V_7 usado en nudos dramáticos de cada canción [60]:



Fragmento de "Ay, ay, ay", de Osmán Pérez Freire, autografiado en Iquique en 1925. Claro et al, 1989: 865.

59 Escuchar versión de Los Cuatro Hermanos Silva de "Ay, ay, ay" en *Chile típico*, 1975: A1.
60 Escuchar versión a capella de "Una pena y un cariño" por Sonia y Myriam en *Música Chilena de Nuestro Siglo*, 1999: 8.

"Una pena y un cariño"	"Corazón de mujer"
[...] mas si me fueran siguiendo, me encontrarían llorando.	[...] no se puede llamar, corazón de mujer.
[...] si algo grande me dejaste fue una pena y un cariño.	[...] como flor sin olor, bien merece morir.

La música de salón constituirá una vertiente intermedia entre la música de concierto y la música popular, con un amplio espacio de juego entre ambos escenarios, ya sea por el manejo del lenguaje musical, las temáticas abordadas o las relaciones sugeridas por la música y la letra de las composiciones. Así mismo, en el salón el público escuchará, comentará, aplaudirá, y también bailará, consolidando un espacio mixto entre la sala de conciertos y el salón de baile. Este ámbito integrado desaparecerá frente a los avances de una modernidad que busca la especialización y la segregación de la audiencia y de los músicos entre espacios dedicados al arte y espacios dedicados a la diversión [61].

Música doméstica

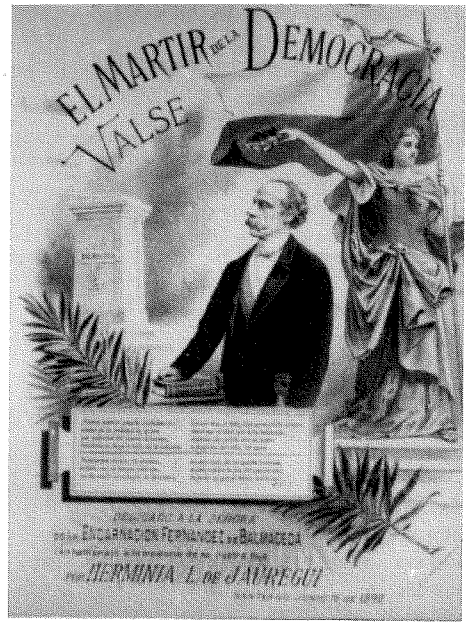
> "Las casas tenían amplias piezas destinadas a salones, estaban alfombradas pero no de muro a muro, es decir, con alfombras, muchas de ellas traídas de Persia. Los muebles eran vieneses, Reina Ana o Imperio. Altos ventanales con cortinas de terciopelo; retratos familiares de la gente antigua y piano. El salón era un lugar de reuniones de excepción; en él se recibían las visitas, se celebraban las efemérides familiares, se hacían sesiones de música y piano." [62]

Aunque en el salón también actuaron músicos profesionales y se llegaron a montar óperas en grandes salones transformados en teatros privados, la música de salón poseía una naturaleza eminentemente doméstica [63]. La presencia del músico profesional constituía más bien un suceso extraordinario, y se entiende por la propia condición de invitado ilustre de dicho artista –junto a literatos, poetas, intelectuales y hombres públicos–, y por la necesidad de constituir espacios de concierto y de encuentro en torno a la música clásica en una época en que no abundaban los teatros. Por sobre todo, el salón constituía un ámbito orientado hacia la práctica de una música que, por su carácter íntimo, sencillez formal, facilidad de ejecución y predominio del sentimiento, podemos calificar como *doméstica*.

Se trata de miniaturas formales donde predominan las formas sin desarrollo o *cerradas* –incluidas las adaptaciones de piezas vocales de ópera, opereta y zarzuela– y, en el caso de los bailes, las secciones múltiples repetidas y las suites de danzas, con

61 Un buen ejemplo de la persistencia del salón en la imaginería del chileno del siglo XX lo constituye el LP *Canciones del 900* (1973) de Margot Loyola con música de Luis Advis, donde el compositor recrea canciones, cuplés, polkas, mazurkas, habaneras y otros géneros del salón decimonónico chileno sobre textos de Julio Rojas y Jaime Silva en torno a la figura de la mujer.
62 Garretón, 1994: 52.
63 Este era el caso del pianista y compositor chileno Federico Guzmán (1836-1885), que viajaba por América Latina a mediados del siglo XIX participando en numerosas *soirées* o veladas musicales, y del salón de los hermanos Cifuentes en Valparaíso, donde se ofrecía ópera en la década de 1830.

coreografías grupales y de cuadros –cuadrilla–, y de pareja suelta –zamacueca– y enlazada –vals–. Poseen intenciones descriptivas, lo que se anuncia en los títulos y dedicatorias, y se manifiesta en el uso de recursos musicales asociados a determinados estados de ánimo, caracteres, conceptos, situaciones, y paisajes, algo similar a lo que sucedía con la música europea a comienzos del siglo XVIII. Estas asociaciones eran establecidas artísticamente y sostenidas socialmente, expresándose mediante recursos sintácticos y performativos en la música de salón, la escena, y el cine mudo y sonoro, permitiendo así la socialización de significados musicales al interior de la cultura de masas. El hecho de que las piezas de salón estuvieran dedicadas a determinadas personas o lugares –con dedicatorias primorosamente impresas en la portada y el interior de la partitura– situaba a la obra en un circuito social definido: el compositor manifestaba sus sentimientos de amor o de respeto, el destinatario reaccionaba agradecido, y el público quedaba informado de todo esto, satisfaciendo parte de su curiosidad social. Las características manifiestas del destinatario, como su condición de señorita, dama, u hombre público, contribuían también a impregnar la música de sentidos, generando un arte amable, mesurado y elegante, como señalan sus intérpretes actuales [64].



Portada de "El mártir de la democracia", vals para piano de Herminia L. de Jáuregui dedicado a Encarnación Fernández de Balmaceda, madre del fallecido presidente Balmaceda. Santiago, 1892. Claro et al, 1989: 647

El salón decimonónico tardío chileno se sitúa en una época en la que en el país existía una mayor relación entre las esferas profesionales y aficionadas de la música y entre la música de concierto y popular. El propio auge experimentado por la industria de la partitura en Europa y América se sustentaba, tanto en la edición de obras clásicas facilitadas para el intérprete doméstico, como en piezas de baile; y el cultivo, durante el romanticismo musical, de formas pequeñas y llenas de asociaciones, era similar al realizado por la música popular de la época, con sus bailes estróficos y piezas sentimentales. Además, eran utilizados los mismos instrumentos y los recursos armónicos, métricos y formales eran similares. De este modo, una determinada pieza musical podía ser escuchada con actitud de recital en la sala de conciertos o con aparente despreocupación durante la retreta nocturna; pero también podía ser bailada al son del fonógrafo, el autopiano, o el organillo doméstico; y tocada en casa por la hija mayor o por la estudiantina familiar [65].

64 Ver Mouras, 2002, carátula. Egberto Bermúdez desarrolla el concepto de música doméstica en su historia de la música en Santafé y Bogotá entre 1538 y 1938. Ver Bermúdez, 2000: 47-65.

65 En un concierto ofrecido por el Club Septiembre de Santiago en mayo de 1905, *El Mercurio* anuncia que se incluirán un vals, una polka, y una mazurka, toda música de baile vigente en la época tanto en el salón como en el campo. En Valparaíso, la editorial Carlos Kirsinger ofrecía una misma pieza hasta en cinco arreglos diferentes que incluían canto, piano, guitarra o estudiantina de mandolinas y bandurrias.

Si bien se denomina "de salón" a una música con las características que hemos señalado, hay que tener presente que dicha música circulaba también por espacios paralelos al salón, como señala Emilio Casares. En Chile la encontraremos en lugares públicos de entretención de distinto tipo hasta la década de 1920, y en espacios mesocráticos, obreros y campesinos. Así mismo, la relación musical entre los ámbitos privado y público continuará durante el siglo XX con la movilidad que los propios músicos populares desarrollarán entre ambos mundos, produciendo un interesante juego de legitimaciones, como veremos más adelante [66].

La condición predominantemente doméstica de la mujer chilena de elite del siglo XIX y de parte del XX, la convertía en una receptora ideal de la música de salón. Esto sucedía de acuerdo a la consigna victoriana de que la mujer debía saber tocar el piano, pero no demasiado bien, evitando que se convirtiera en artista profesional y manteniéndola así fuera de la esfera pública, reservada al hombre. Un dato significativo es el que indica que el número de mujeres matriculadas en el Conservatorio Nacional de Música desde 1890 doblaba al de los hombres. La mayoría estudiaba canto o piano. Augusto D'Halmar señala en sus memorias que "las mujeres todas tocaban o cantaban, a veces ambas cosas, como entendían de bordado, costura, repostería y culinaria y de medicina casera", subrayando así la significación que se daba a la práctica musical en la formación femenina. Ruperto Santa Cruz había formado en Chile la primera estudiantina de señoritas en 1889, integrada por "flores escogidas de nuestra alta sociedad, que apenas abren a los rayos de la dicha sus espléndidas corolas". También existen referencias de agrupaciones femeninas en Valparaíso y Antofagasta, una de ellas dirigida por Aurora Astaburuaga, alumna de canto y violín del Conservatorio Nacional en 1888. Por otra parte, existía un significativo precedente en la propia tradición campesina chilena, que concede a la mujer casi un total predominio en el canto, la guitarra y el arpa, por lo que, hasta la década de 1920, cualquier hombre que osara cantar y tocar guitarra en la ciudad era catalogado de afeminado y si lo hacía públicamente era ya un franco desacato al orden y la moral. En los rodeos, los hombres no fueron admitidos como cantantes sino hasta mediados de los años treinta, señala Tomás Lago, luego que aumentara la influencia de la modernidad en los campos [67].

> "Yo no tocaba piano todavía –recuerda Rafael Traslaviña (1921)–. Mi mamá tenía un piano, tenía un restaurante y unos músicos que siempre se le iban, sufría tanto cuando se le iban los músicos. Yo me levantaba todos los días como a las siete de la mañana y me sentaba al piano a sacar melodías con un dedo, eso era muy importante; sacar una melodía entera era un valor, porque nadie lo podía hacer, nada más los que eran pianistas, y en esa época los pianistas eran puras mujeres." [68]

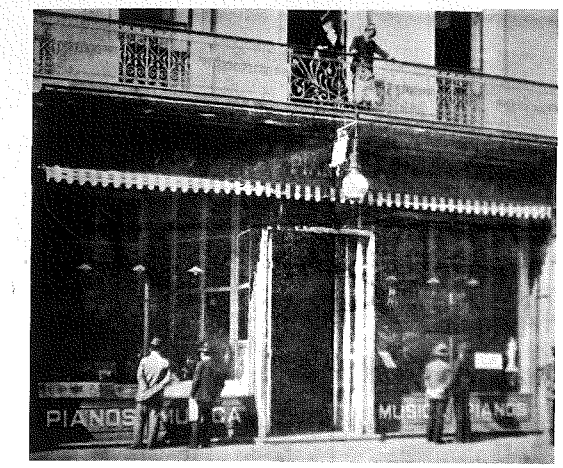
En el último tercio del siglo XIX, el piano tenía un evidente protagonismo en la música de salón practicada en Chile. A mediados de la década de 1870, existían en Valparaíso 7 librerías contra 4 almacenes de piano. Una relación porcentual imposible de equiparar avanzado el siglo XX [69]. Así mismo, la Casa Kirsinger abría en

66 Sobre la música de salón en el café-concierto español ver Casares, 2000.

67 En Valparaíso, una orquesta de damas de colonias extranjeras interpretaba piezas selectas en el Ateneo a fines de la década de 1890. Ver *La Patria* de Valparaíso, 20/ 6/1889 en Andreu, 1994; Peña, 1999: 29, 187; D'Halmar, 1975: 135; y Lago, 1953: 143.

68 Rafael Traslaviña, 26/10/2001.

69 Además existían 29 cafés y fondas. Ver De Ramón, 1992: 196.



Salón de pianos de Casa Kirsinger en calle Ahumada 175, Santiago, 1906, FML.

Piano de cola del Palacio Cousiño de Santiago. Claro et al, 1989: 5.

1901 un nuevo salón de pianos en Santiago, exhibiendo doce pianos de cola y cincuenta pianos verticales de las mejores fábricas alemanas y norteamericanas. Su depósito de pianos era publicitado como el más grande de la Costa del Pacífico.

Dentro de la tradición musical romántica burguesa, el piano era un instrumento virtuoso, de sonatas y conciertos con orquesta, pero también un instrumento íntimo, de pequeñas piezas de carácter, ideales para tocar en casa. En estas piezas se concentraban dos de las cualidades más específicamente románticas, como señala Casares: lo lírico y lo dramático. No existía una preocupación por la forma, estructurándose por mera yuxtaposición de sus partes y adquiriendo una gran variedad de denominaciones genéricas, como bagatela, impromptu, intermezzo, elegía, égloga, humoresque, nocturno, momento musical, barcarola, balada, o rapsodia [70]. El mercado que generaban estas pequeñas piezas era mayor que el de las obras de concierto, pues eran más los pianistas aficionados que podían interpretarlas. De este modo, con la partitura para tocar en casa, aparece una primera manifestación de la industria de la música, generando las condiciones de lo que durante el siglo XX se entenderá como música popular: una música que alcanza popularidad rápida, globalizando sensibilidades locales y creando vínculos supranacionales o "de época".

> "Por lo general en las casas se decía 'vamos a hacer música' –recuerda Héctor Muñoz (1920) en Chillán–, después de la comida que se servía por ahí por las siete de la tarde. Se hacía música en los salones, se juntaban las familias y se bailaba cuadrilla, vals, que era lo que más se usaba [...] en las casas por lo general, 2, 3, 4 o 5 tocaban piano." [71]

El desarrollo logrado por el piano en Chile estaba sustentado en cuatro factores: la práctica doméstica de la música, presente en el país desde el siglo XVIII; la aparición del piano vertical en 1827 y el inicio de su producción en masa en Europa y Estados Unidos dos décadas más tarde; la llegada de destacados intérpretes y profesores extranjeros durante la segunda mitad del siglo XIX; la institucionalización de la docencia musical especializada; y el apoyo del Estado al perfeccionamiento de pianis-

70 Ver Casares, 2000: 85-86.
71 Héctor Muñoz, 7/ 2/2001.

tas chilenos jóvenes en el extranjero. De este modo, a comienzos del siglo XX se había multiplicado la práctica del piano en las casas chilenas, alimentada por una prolífica producción editorial, una alta demanda de partituras y por un siglo de presencia del instrumento en el país. "En las familias decentes siempre había piano y alguien que sabía tocarlo para animar la fiesta", recuerda una testigo de las postrimerías del salón.

Piano vertical del Palacio Cousiño de Santiago. Claro et al, 1989: 5.

Este fenómeno corre a parejas con lo sucedido en el ambiente europeo desde la aparición del instrumento, que tempranamente se identificó con los sectores burgueses de la sociedad. En este sentido, el piano cumple una tarea múltiple, pues es, al mismo tiempo, símbolo de una regularidad y estabilidad amadas por la burguesía que puede tener música en casa y también es expresión del individualismo, del talento personal, incluso del virtuosismo con tintes rebeldes o excéntricos. El piano, por tanto, contribuye a la buena educación de la juventud burguesa y a desarrollar en ella una capacidad de expresión musical ilustrada.

Ricardo Puelma recuerda que cuando estudiaba en el colegio Patrocinio de San José de Santiago en 1890, se le dio como premio por su buen rendimiento escolar el "derecho para aprender un instrumento musical, ya fuera piano, violín o clarinete". Puelma, sin embargo, resalta lo desastrosa que resultó la experiencia de estudiar piano en un instrumento ruinoso, encerrado con llave en la sala de música en las horas de recreo. Más adelante, precisa que, "al final del año, en lugar de convertirme en un Paderewski, sólo tocaba en el alto y con un dedo, un trocito de música francesa que llamaban La Guaracha". Al recordar los años en que vivía en una pensión de estudiantes en la Calle San Diego con Tarapacá, Puelma comenta que era costumbre arrendar entre todos un piano. "Colocado en el modesto salón, ese año hacía prodigios un distinguido alumno del Conservatorio. En la noche, había veladas literarias donde se bailaba y recitaban versos". Todo esto ocurría en un ambiente estrictamente mesocrático [72].

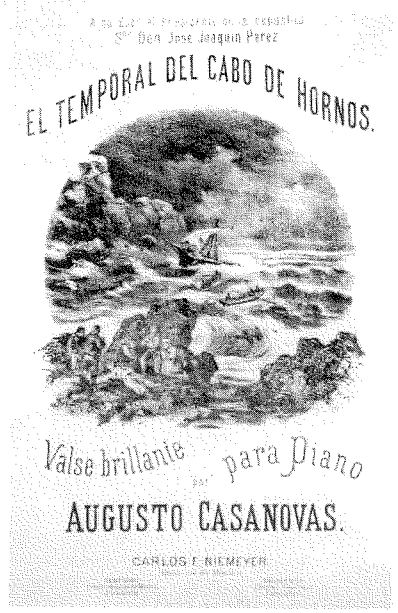
En los episodios de la vida del salón, el momento en el que una dama se acercaba al piano a tocar alguna pieza constituía un hito central en la velada. Un amable caballero podía extenderle su brazo para llevarla frente al instrumento y luego ir a buscarla con parsimonia en medio de los aplausos de los concurrentes. Senén Palacios describe muy bien este momento, en su novela *Hogar Chileno* publicada en 1910:

> "El doctor Pino condujo del brazo a Clorinda, la señora del diputado, para que tocara el piano; la que, después de sacarse con mucho despacio sus largos guantes blancos, i buscar en el álbum de música la pieza deseada, en medio del silencio jeneral que se hizo [...] dio comienzo a 'Rapsodia Húngara', tocada con toda la virtuosidad de su carácter nervioso i temperamento romántico, llena de contorsiones artísticas, de éxtasis místicos i aspavientos clásicos." [73]

72 Ver Puelma, 1941: 59 y 78.
73 Palacios, 1910: 79-80.

Otro testimonio de D'Halmar sobre el papel del piano en el salón indica que "una gavota, la de los Rippers, se ejecutaba ajustándose a la muñeca pulseras ad-hoc con cascabeles (como después vendrían las con 'chiches'), para imitar las colleras de los postillones; Otras piezas, 'El Temporal del Cabo de Hornos' o 'El Terremoto de Mendoza', generalmente le costaban alguna cuerda al piano y seguramente una visita del afinador" [74].

El piano pasó a ocupar en Chile el papel de "mueble burgués" que había adquirido en Europa, en especial a partir de la comercialización del modelo vertical en la década de 1840, más económico que el piano de cola y que cabía con más comodidad en el salón mesocrático. El prestigio social que adquirió el instrumento en el país, junto con producir profesores, intérpretes y compositores de repercusión internacional, se refleja en el siguiente recuerdo que hace Pablo Neruda de su infancia en Temuco entre 1904 y 1914: "Mi padre siempre hablaba de comprar un piano que, además de permitir a mis tías tocar mi adorado vals 'Sobre las olas', pondría sobre nuestra familia ese título inexpresablemente distinguido que da la frase: 'tienen piano'". Ese piano nunca llegó, y Neruda tuvo que conformarse con escuchar el gran piano de las goteras que cada invierno hacía sonar sobre el techo de su casa [75].



Portada de "El temporal del Cabo de Hornos" valse brillante para piano de Augusto Casanovas. Santiago: Carlos Niemeyer, 1887. Claro et al, 1989: 637.

Al piano se sumaban el canto, el violín, el violoncelo, la flauta traversa, la mandolina, la bandurria y la guitarra, abriéndose el salón chileno a influencias, no sólo de la ópera y la zarzuela, sino también de la estudiantina, el cuplé y la música campesina. Varios compositores de salón crearon piezas para estos instrumentos y arreglaron obras de piano para ellos, y era habitual que una misma pieza de salón se publicara en distintas instrumentaciones. El carácter íntimo de la guitarra, su capacidad para hacer cantar y bailar, y su condición musical autosuficiente, acercaba este instrumento al salón, reemplazando al piano cuando no había medios para tenerlo o uniéndose a él en cuadrillas, zamacuecas y cakewalks. Así mismo, el uso de la guitarra en la estudiantina –agrupación de cuerdas pulsadas, de raigambre estudiantil española– aumentó su presencia en el salón, al estar ahora asociada a formatos instrumentales familiares y de aficionados cultos. Estas agrupaciones permitieron que la guitarra, que en Chile era un instrumento campesino tocado principalmente por mujeres, se difundiera en las ciudades y fuera tocada por hombres, superándose los fuertes prejuicios existentes. Todo esto aumentaba la demanda por el estudio de la guitarra, lo que ponía en movimiento un engranaje docente, editorial, musical y social distinto al del siglo XIX orientado

74 D'Halmar, 1975: 135-136.
75 Citado por Alone, 1962: 575.

Antonio Alba como director de la Estudiantina Porteña de Beneficencia, formada por siete guitarras, dos bandurrias, siete mandolinas, tres violines, y dos violoncelos. Pereira Salas, 1957: 278.

hacia el piano. Ahora, los sectores medios que comenzaban a incorporarse a la práctica musical urbana, tenían un instrumento que los representaba. De allí a poco, la guitarra será un símbolo de carácter generacional y permitirá un tipo de sociabilidad que se desarrollará con fuerza en el ambiente estudiantil, especialmente universitario, que dará vida a conjuntos de música tradicional chilena, entre los que se destacarán los Cuatro Huasos y Los Quincheros, como veremos más adelante.

Una clara manifestación de la incorporación de la guitarra al salón chileno, lo constituye la abundancia de partituras y álbumes para guitarra sola y con canto, que se publicaron en el país desde fines del siglo XIX, que incluyen, tanto composiciones originales, como arreglos de música folklórica y clásica, algunas de ellas hasta con diez ediciones sucesivas. Se destacaron en esta labor los guitarristas, compositores y profesores Antonio Alba (1870-1940), Francisco Rubi (-1955) y Carlos Pimentel (1887-1958), quien mantuvo vigente la guitarra de salón en Valparaíso hasta comienzos de la década de 1940 [76].

Antonio Alba, guitarrista español radicado en Valparaíso y Santiago desde mediados de la década de 1890 hasta su muerte, fue un gran promotor del uso de la guitarra en el salón, publicando abundantes piezas y arreglos para este instrumento. En el prólogo de uno de sus álbumes afirma que la música de salón escrita para guitarra "es de mucho efecto" y que "cautiva al auditorio inteligente con sus notas armónicas y sus glissandi". De hecho, el consumo de música de salón pasa, de ser una señal de distinción, a convertirse en una necesidad de representación no sólo de las elites, sino de todos aquellos que aspiraban a acercarse a ese estilo de vida.

Entre 1890 y 1916 la editorial de Carlos Kirsinger mantuvo la delantera en la edición de obras para guitarra de salón, publicando *Obras favoritas para guitarra* (1890), *Colección de piezas para canto con acompañamiento de guitarra* (1896), *Obras para guitarra* (1896), *El verdadero guitarrista* (1901), *El célebre guitarrista* (1910), junto a *Flores sueltas*, *Album romántico para guitarra sola*, *Ecos de mi tierra*, y

76 Escuchar obras de Pimentel en Ohlsen, 1998.

Portada de la colección Canciones favoritas, editada por Mattensohn & Grimm en Valparaíso, ca. 1900, BN.

La gracia de Andalucía, estos cuatro últimos publicados hacia 1916 a cargo de Antonio Alba. Por su parte, a comienzos del nuevo siglo, Carlos Brandt editaba *El guitarrista de salón*; y Mattensohn & Grimm publicaba *Célebres composiciones para guitarra* y *Canciones favoritas para canto y guitarra o piano*, arregladas por Francisco Rubi [77].

Resulta revelador el caso del músico español Joaquín Zamacois (1869-), que se estableció en Chile en 1894, publicando sus obras y enseñando bandurria y guitarra entre sectores sociales acomodados, lo que sin duda contribuyó a la legitimación e incorporación de estos instrumentos en los salones. Ese mismo año la guitarra elevaba su categoría artística en el país con la visita del guitarrista clásico español Antonio Jiménez Manjón (1866-1919), con el consiguiente incremento de su prestigio social para las elites. Zamacois reeditó en Chile su *Método completo de bandurria, melódico y progresivo* (Santiago: Eduardo Cadot, 1895), al que se sumó el *Método de bandurria, melódico y progresivo* (Santiago: Otto Becker, 1900) del violinista y pintor veneciano radicado en Chile Carlos Zorzi (1868-ca.1917), que obtuvo reconocimientos oficiales. En su método, Zorzi –que había formado la primera estudiantina en el país en 1888– incluye piezas musicales de toda índole transcritas para bandurria y guitarra, instrumento que actúa como mediadora entre repertorio clásico y popular europeo y el músico aficionado chileno. Aparecen danzas como la gavota, la habanera, el vals, el minueto, la polka y la cueca. Así mismo, se incluían trozos de ópera, serenatas y canciones de moda. El método finalizaba con una versión de la canción nacional, incluida con frecuencia como comienzo o final en las presentaciones de las estudiantinas chilenas. La amplia difusión de la bandurria permitió su folklorización junto a la mandolina entre comunidades aymaras del altiplano chileno-boliviano, donde son llamadas bandola y wandulina, respectivamente [78].

La estudiantina había encontrado en Chile a mediados de la década de 1880 un terreno fértil donde desarrollarse, debido al auge de la zarzuela y a la existencia de sociedades filarmónicas deseosas de asimilar prácticas musicales aficionadas y colectivas [79]. Las primeras estudiantinas surgieron en el país del afán imitativo de los

77 Escuchar "Vals español" del álbum *Ecos de mi tierra* de Antonio Alba en Mouras, 2002: 16. Hacia 1934 Casa Wagner comenzó a incluir en sus ediciones para canto y piano las posturas para guitarra –y también para ukelele–, con su clave americana, sistema que se popularizaría tres décadas más tardes en el país con los cancioneros para guitarra, generando una transformación similar a la vivida a mediados del siglo XIX con la masificación del piano y la partitura de una hoja.

78 Ver Pereira Salas, 1957: 320-321. Versiones aymaras de mandolinas y bandurrias se conservan en el Museo San Miguel de Azapa, en Arica.

79 Con la visita de la estudiantina española Figaro a Chile entre 1884 y 1886 se había producido en el país un generalizado interés por formar estudiantinas y aprender a tocar su instrumento preponderante, la bandurria, como sucedió en otros países latinoamericanos visitados por esta agrupación. La estudiantina Figaro había sido fundada en Madrid hacia 1878 por el guitarrista y compositor Domingo o Dionisio Granados, pero en su gira a América venía a cargo del guitarrista Carlos García Tolsa. Ver Javier Suárez-Pajares en Casares, 1999-2002, 5: 868; y Andreu, 1994: 17-52.

Estudiantina de señoritas del Centro Emilia Pardo Bazán, formada por diez guitarras, una bandurria y cinco mandolinas. *Sucesos*, 3/ 6/1909, BN.

sectores altos, y del gesto evocador de la colonia española. Tempranos ejemplos de esta etapa lo constituyen la Estudiantina Porteña, formada en Valparaíso en 1888 y dirigida por Abraham González; la Estudiantina de Señoritas, formada en Santiago en 1889 por jóvenes de la alta sociedad y dirigida por Ruperto Santa Cruz; y la Estudiantina Española de Iquique, formada al año siguiente por jóvenes de la colonia española residente. En Osorno, se creó en esos años una estudiantina integrada por veinte damas osorninas que eran dirigidas por el músico español Luis Salazar. Esta agrupación, que interpretaba música de zarzuelas y operetas, junto a minuetos, galopas, polkas, cuadrillas, lanceros y cotillones, contaba con tres hermanas y dos primas de apellido Montalva, dando con esto una señal de los lazos familiares que contribuían a la creación de las estudiantinas en Chile [80].

Hacia 1900, las estudiantinas se fueron afianzando entre grupos medios, generándose al mismo tiempo, un creciente interés por fundar este tipo de agrupaciones en las sociedades obreras del país. El propio Luis Emilio Recabarren (1876-1924) –líder del movimiento obrero chileno– fundó una de ellas, la Estudiantina Germinal, que participaba activamente en las luchas sociales del Partido Obrero Socialista de Iquique [81]. De este modo, a diferencia del modelo español, compuesto por estudiantes universitarios según una tradición que se remontaba al nacimiento mismo de la universidad española en siglo XIII, las estudiantinas chilenas estaban formadas por músicos aficionados provenientes del hogar, los sindicatos, las colonias residentes y las escuelas, contribuyendo a la integración social y a la difusión cultural.

La estudiantina fue una realidad cotidiana en el Chile de comienzos de siglo, llegando a sustituir a las bandas al interior de los salones filarmónicos obreros, pues las tendencias musicales no hacían distinciones sociales en la época. Poseían un maestro de música, grupos de ejecutantes y de aspirantes, y sus actividades eran reglamentadas por un directorio. Se financiaban con un pequeño aporte de sus miembros y enarbolaban estandartes e insignias distintivas. Se trata de una forma-

80 Ver Montecino, 1985: 18. Escuchar repertorio y versiones de estudiantina familiar en Grupo Rauquén, 1994 y 1994a.

81 Ver Andreu, 1994: 66, 70, 158.

Estudiantina de un centro musical obrero de Valparaíso durante un paseo campestre. *Sucesos*, 27/ 2/1903: 3, BN.

ción de intérpretes versátil y con un amplio repertorio, ligada a una tradición festiva y libertaria, identificada con momentos de celebración, con un carácter estrictamente voluntario y con connotaciones de sociabilidad pronunciadamente partidaria. Al mismo tiempo, servía como lugar de encuentro y señal de identidad y ponía de manifiesto cómo, a finales del siglo, se habían atenuado los fuertes prejuicios antiespañoles presentes en Chile desde los días de la Independencia, agravados en 1865 por la segunda guerra con España. La estudiantina, entonces, permitía generar un espacio de sociabilidad de gran ductilidad, que resultaba atractivo y funcional para todas las esferas sociales de la época.

Durante el recorrido de la estudiantina por el Chile de comienzos de siglo, esta práctica musical se fue transformando en una manifestación propia de la cultura nacional. Su masificación gestó un movimiento socio-musical de importante gravitación en el país, aglutinando a amplios sectores juveniles de ambos sexos y contribuyendo a renovar y extender el cultivo de la música en general y el estudio de la guitarra y la bandurria en particular, como hemos visto. La estudiantina cumplió un papel de puente entre los espacios públicos y privados, desenvolviéndose en ambas esferas con soltura y propiedad, poniendo de manifiesto cómo la práctica musical doméstica se transformaba a la par de la sociedad. En el largo camino hacia la democratización plena de las prácticas políticas, sociales y culturales, la música se va haciendo más amplia, llegando a sectores a los que antes no alcanzaba o lo hacía limitadamente [82].

La interpretación musical en la esfera doméstica, mantuvo toda su vitalidad hasta que empezaron a aparecer los aparatos reproductores de música que surgían de la invención técnica y el espíritu empresarial de fines del siglo XIX como veremos en el tercer capítulo. El autopiano o pianola fue el aparato de uso doméstico que produjo el primer freno a la práctica musical en casa, surgiendo en 1901 como el

82 Las estudiantinas chilenas estaban constituidas por agrupaciones de bandurrias, a las que se fueron sumando mandolinas, guitarras, violines, violoncelos y, ocasionalmente, piano, arpa, y banjo, además de algunos instrumentos de viento y de canto coral. La percusión incluía panderos, panderetas, castañuelas y caja. Ver Andreu, 1994: 19, 125, 185; y Gutiérrez, 1996: 79.

Estudiantina mixta Giuseppe Verdi de Santiago, con guitarras, bandurrias, mandolinas y violines. *Sucesos*, 23/ 9/1909, BN.

Estudiantina Coquimbo en 1908, formada por tres guitarras, dos bandurrias, cuatro mandolinas y dos violines. Claro et al, 1989: 440.

producto final de una serie de invenciones para la ejecución mecánica del piano realizadas en Europa y Estados Unidos desde 1880. Con el nuevo invento, un pianista profesional podía, a través de su propia ejecución, grabar incisiones en un rollo de papel, el que luego sería reproducido en casa haciéndolo girar sobre un cilindro con pequeños orificios que controlaban el flujo de aire que gobernaba la acción neumática de los martinetes del autopiano. También se comercializaba un tocador automático de piano o Fonola, que permitía usar un piano normal al que se le adaptaba un mecanismo externo de ejecución.

Al año siguiente de su aparición, el autopiano llegó a Chile, ofreciendo sus "dedos invisibles" con los que se podían arrancar "las más dulces notas con tanta precisión, sentimiento y sonoridad que es sólo posible pedirla al más aventajado de los maestros". La manipulación de un pedal con fuelle y de tres pequeñas palancas reguladoras, permitía terminar con "el pesado estudio del piano, especialmente en su parte práctica de ejecución, que no se consigue sino mediante largos años" [83]. La costumbre de invitar a músicos profesionales a las veladas en el salón, considerada por *Zig-Zag* en 1905 como un síntoma de evolución de los usos sociales, sucumbía

83 *Sucesos*, 24/10/1902.

Aviso de tocador automático de piano o Fonola, con el que "todo el mundo tocará piano sin saber música." *Sucesos*, 10/ 1/1907: 8, BN.

frente a la llegada del autopiano y del gramófono, que permitían escuchar cotidianamente en casa música hecha por intérpretes destacados. Tampoco resultará tan necesario que las jóvenes luzcan sus dotes de pianista frente a los invitados, puesto que el autopiano lo hará por ellas. Sin embargo, junto con sustituir la práctica del piano en casa, el autopiano también podía ser usado para aprender a tocar piano "de oído". El aprendiz tenía que seguir con sus dedos el movimiento de las teclas que subían y bajaban, poniendo una y otra vez el mismo rollo. Al parecer, este fue el caso de Armando Carrera cuando niño, quien, luego de recibir lecciones rudimentarias de su padre, un pianista aficionado, utilizó el autopiano como sistema de aprendizaje [84].

El autopiano tuvo un rápido desarrollo en Estados Unidos e Inglaterra, pues se produjo en una época de plena expansión del mercado musical, tanto interno como externo. De este modo, a mediados de la década de 1920 se fabricaban cantidades similares de pianos y de autopianos, algunos de ellos operados con monedas para ser instalados en cafés, hoteles y lugares públicos de distinta categoría. El nuevo invento circuló con rapidez por distintos espacios sociales, pues Joaquín Edwards Bello menciona en su novela *El Roto* (1920) las "sucias cantinas con pianola" que abundaban en los costados de la Estación Central de Santiago [85]. Las fábricas debían producir, tanto los instrumentos, como los rollos de piano a dos y cuatro manos, pues éstos no estaban estandarizados. Al comienzo de cada rollo se indicaba el tempo en que debía hacerse girar, la tonalidad de la pieza y el nombre del pianista transcriptor, junto con información comercial e instrucciones sobre el correcto manejo y cuidado del rollo. En su interior, se incluían indicaciones de agógica y de pedal que podía realizar quien accionaba el autopiano, y estaba escrita la letra si se trataba de una canción, que podía ser cantada a medida que el rollo giraba [86].

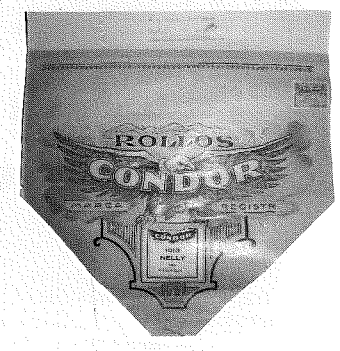
En 1927, la compañía norteamericana Aeolian (1895), que fabricaba el modelo más popular, la pianola, publicó un catálogo de 480 páginas de sus rollos Duo-Art, distribuidos en Chile. Estos rollos reproducían con mucha exactitud las variaciones de dinámica, tempo y fraseo del pianista que los grababa, permitiendo ofrecer registros de más de 250 afamados músicos de la época, entre los que se encuentran los pianistas Arthur Rubinstein, Ignace Paderewski –que promocionaba la propia pianola–, la venezolana Teresa Carreño, y la chilena Rosita Renard, además de los compositores Sergei Prokofiev, Igor Stravinsky y George Gershwin, tocando sus propias obras [87].

84 Ver Marino, 1984: 180.
85 En Santiago habrá ofertas de rollos y autopianos de segunda mano hasta mediados del siglo XX.
86 Ver ejecución doméstica de un autopiano con canto y baile en el film *La historia de Vernon e Irene Castle*, 1939.

Durante la década de 1920 las casas Doggenweiler, César Rau y Otto Becker de Santiago, y Carlos H. Lemaire –con sucursales en Iquique, Antofagasta y Lima–, importaban a Chile rollos de las compañías estadounidenses Aeolian, Universal, Q.R.S., Imperial, y Melodee. Estos rollos contenían selecciones de ópera y opereta, y piezas clásicas, como también música de salón, foxtrots, tangos, canciones mexicanas, y pasodobles. Además circulaban en Chile rollos argentinos marca Cóndor y PAMPA –Perforación Argentina Musical Para Autopiano–, que ofrecían tangos de Enrique Santos Discépolo y de Francisco Canaro; y rollos españoles marca Victoria con fantasías sobre jotas aragonesas y zamacuecas chilenas. La editorial chilena de partituras Casa Amarilla produjo algunos rollos de autopiano, aunque sin demasiado éxito frente a la competencia norteamericana y argentina.

Rollo de autopiano Casa Amarilla. Santiago, ca. 1920, FML.

A mediados de la década de 1920, Armando Carrera había grabado 30 rollos de su música con la ayuda de "competentes transcriptores" de Valparaíso. Estos rollos eran editados en Santiago por la Casa Editora de Juan Miguel Sepúlveda y solían ser incluidos en los conciertos que ofrecía Carrera, mezclando su interpretación en vivo con la exhibición de las "maravillas de la técnica moderna". De este modo, en la década de 1920 se produce una importante confluencia de medios transmisores de música: la partitura, el rollo de autopiano, el disco y la radio, los que se suman y potencian, llevando la música a todo lugar.



Rollo de autopiano Cóndor. Buenos Aires, ca. 1920, FML.

La vida musical en familia continuará sufriendo vuelcos con el desarrollo del disco y de la radio, que proveerán el fondo sonoro de las horas de comida y las reuniones sociales del chileno de mediados del siglo XX. Eduardo Balmaceda, que provenía de una familia de músicos aficionados, reconoce que la radio terminó con la práctica musical en casa, que formaba parte de la educación de la elite chilena. Tanto la radio como la reducción del espacio doméstico pondrán fin, en la década de 1930, a la tertulia musical tal como había sido concebida en el siglo anterior. "En las casas chilenas, por un afán de copiar lo norteamericano, el salón y el comedor de otrora se refunden en una sola sala denominada *living* y que en la mayoría de los casos es sólo un comedor con algunos asientos confortables –señala Roberto Escobar–. ¿Dónde colocar el

Rollo de autopiano PAMPA. Buenos Aires, ca. 1920, FML.

87 Más sobre música para autopianos en Claro, 1993: 71-72; y Sadie, 2001, 19: 907-910.

Como instrumento mecánico, el autopiano también se prestaba para ser tocado o "jugado" por los niños, como lo sugiere la propaganda del triple instrumento Fisher-Roth: piano, autopiano y piano eléctrico de reproducción. *Para Todos*, 10/ 4/1928: 22, AMPUC.

piano? Por esta razón, el estatus obtenido anteriormente por la posesión de un piano queda reemplazado hoy por la posesión de un aparato de radio o de televisión" [88].

Sin embargo, es necesario destacar que la invasión de equipos reproductores de música en el hogar no sustituyó completamente la práctica doméstica de la música, como lo demuestra la actividad editorial de partituras de música popular. Esta actividad se mantuvo vigente hasta mediados de la década de 1960, llegando a publicarse las canciones ganadoras del Festival de Viña del Mar, por ejemplo. Paulatinamente, las partituras para canto y piano serán sustituidas por los cancioneros que, a partir de la pérdida de vigencia del piano, incluirán el acompañamiento de guitarra, escrito en *posturas*, pues éste será finalmente el instrumento que mejor encarnará la música doméstica de la sociedad democrática moderna.

Salón burgués y salón obrero

"De verdadero acontecimiento social, de digna despedida a la delegación argentina puede calificarse el baile verificado el Sábado último en el Teatro Victoria –publica *Sucesos* en 1902–. A él asistió lo más selecto de la sociedad santiaguina y porteña [...] la alegría y el colorido lo hacían parecerse a un cuento de hadas, un sueño fantástico, una historia de las mil y una noches. Resultaban impresionantes los vistosísimos trajes de las damas, el torbellino del baile, las dulces notas arrancadas por la orquesta." [89]

El comienzo del nuevo siglo pareció darle un renovado ímpetu a las ansias de celebración del chileno. La bonanza del salitre, los triunfos de la guerra, los acuerdos diplomáticos, y la proximidad de las celebraciones del Centenario de la Independencia, elevaban el orgullo de la elite social de la época, la que, sin saberlo, produciría sus últimos grandes festejos, los que serán más bien la despedida del dulce siglo que se aleja que el recibimiento de uno en el que perderán muchos de sus privilegios. Dancemos, parecía ser la consigna, embriaguémonos con los giros del vals y las burbujas de champagne, y dejemos que el mundo dé vueltas a nuestro alrededor.

88 Ver Balmaceda, 1969: 182; y Escobar, 1971: 91-92.
89 *Sucesos*, 3/10/1902.

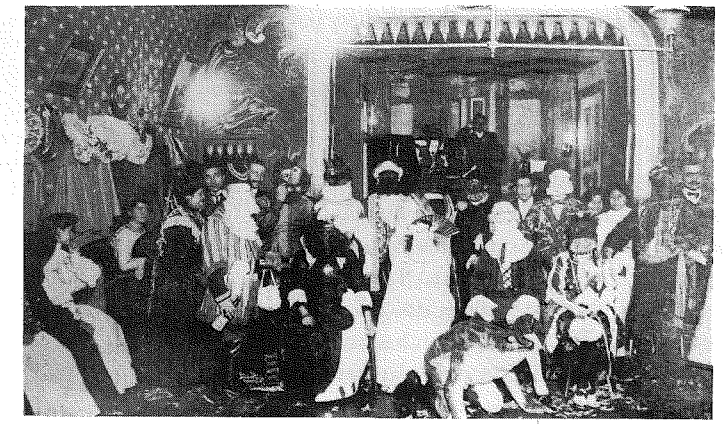
Dibujo a lápiz del baile celebrado en el Club de Viña del Mar el 25 de febrero de 1905, realizado por un invitado en la contratapa del carné de baile, MHN.

Entre junio y octubre se realizaban las temporadas de baile en clubes y casas particulares, aunque podían prolongarse hasta diciembre con las celebraciones de Navidad y de Año Nuevo. Los bailes de disfraces, las fiestas de bodas y los bailes de *debutantas* o de 15 años, eran los eventos más vistosos, y requerían de casas con grandes salones, donde asistía lo más granado de la sociedad chilena. Estos bailes "descollaban entre los eventos que daban pie a la exhibición del gusto y la riqueza particular –mantiene Manuel Vicuña–; en especial los de fantasía o de disfraces constituían auténticos hitos en la memoria colectiva de la oligarquía, indefectiblemente asociados al nombre de alguna familia ilustre. En los albores del siglo XX –continúa Vicuña– hubo familias que llegaron a techar los patios interiores de sus tradicionales casonas de estilo andaluz, adaptándolas por esta vía a los usos y costumbres de un activo, a ratos deslumbrante, mundo social". Ya desde mediados del siglo XIX en los grandes bailes, un contingente de modistos, sastres, zapateros, sombrereros, peluqueros, fotógrafos, cocineras, sirvientes y mozos, se ponía en actividad alrededor de estos eventos. A ellos se sumaban los músicos, quienes "eran explotados sin compasión por los bailarines –señala Mario Milanca– que comenzaban entre nueve y diez de la noche a danzar, para sólo concluir cuando los salones eran iluminados por el astro rey" [90].

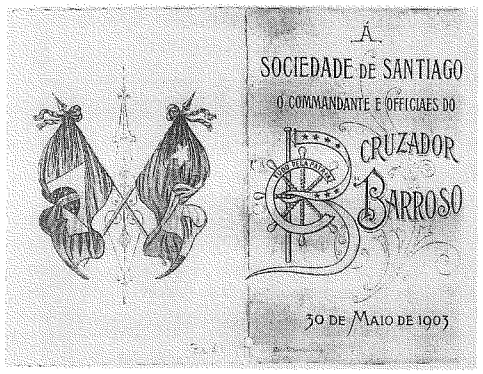
En teatros de Valparaíso, especialmente el Victoria, se ofrecían grandes bailes a los miembros de la realeza de paso por Chile –como los príncipes Carlos de Borbón en 1887 y Luis de Saboya en 1896– y a las tripulaciones de los barcos de armadas latinoamericanas, estadounidenses y europeas que recalaban en el puerto. Habitualmente, la tripulación retribuía la cortesía local con un nuevo baile, a veces ofrecido en su propio barco, aumentando así las ocasiones que la sociedad porteña y santiaguina tenía para bailar, pues las familias de Santiago concurrían presurosas a los grandes bailes de Valparaíso [91].

El baile de salón en Chile reproducía los modelos de la fiesta y celebración europea, con reminiscencias del Antiguo Régimen o del mundo de la restauración,

90 Ver Vicuña, 2001: 47; y Milanca, 2000: 23.
91 Roberto Hernández incluye descripciones de varios de estos bailes ofrecidos en Valparaíso hasta 1906. Ver Hernández, 1928.



Asistentes al baile de máscaras ofrecido por el Centro Musical Victoria de Valparaíso en el verano de 1905. *Sucesos*, 10/ 3/1905: 51, BN.



Carné del baile ofrecido por la oficialidad brasileña del crucero Almirante Barroso a la sociedad de Santiago en su segunda visita al país en mayo de 1903, MHN.

que por ese entonces producía cierta fascinación en los sectores aristocráticos chilenos. Los recuerdos de Luis Orrego Luco confirman el carácter suntuoso de los bailes sociales santiaguinos de las últimas décadas del siglo XIX. Las orquestas tocaban valses de Johann Strauss o de Octave Cremieux y se bailaban cuadrillas presididas por los dueños de casa. Siempre había un bastonero que dirigía los bailes, ordenando las parejas y marcando las figuras coreográficas y el desplazamiento de los bailarines por el salón. Si las parejas eran muchas, participaban bastoneros subalternos como ayudantes. El bastonero solía marcar los tiempos del compás con un pandero, de acuerdo al dicho popular de "llevar el pandero", para referirse a quien dirige el accionar de los demás. Este papel lo solían desempeñar miembros de la propia elite social de la época, y aunque José Zapiola afirma que el bastonero apareció por última vez en los grandes bailes que se realizaron con motivo de la victoria de la batalla de Yungay en 1839, esta figura continuará presente en los bailes de las filarmónicas de la pampa salitrera y en los de la elite social, como bien recuerda Orrego Luco [92].

Estos bailes mantendrán la supremacía en el imaginario nacional hasta bastante entrado el siglo XX, pues además de constituir el mayor escenario para el *mercado matrimonial*, servían para señalar con claridad quiénes formaban parte de la sociedad chilena. Las listas de invitados eran publicadas en la sección de Vida Social de la prensa, demarcando claramente las fronteras de quienes pertenecían o no a la aristocracia criolla, costumbre que será imitada por algunos hoteles y boites, que publicarán la lista de los invitados a sus inauguraciones de temporada. La prensa publicaba crónicas ilustradas de los bailes y reuniones sociales más importantes, fotografiando a los invitados en elegantes trajes de noche o bajo elaborados disfraces, e indicando sus nombres y el de los caracteres representados. Se mostraba, además, el interior de la casa donde se ofrecía el baile y se narraba con detalle los sucesos de la velada. La lectura de estas crónicas hacía "estremecerse de envidia a los que hubieran querido formar parte de ese areópago [tribunal superior] privilegiado que da el tono, lanza las modas y sabe decretar las reglas de representación lujosa", señala la Condesa de Tramar en su manual de 1911 [93].

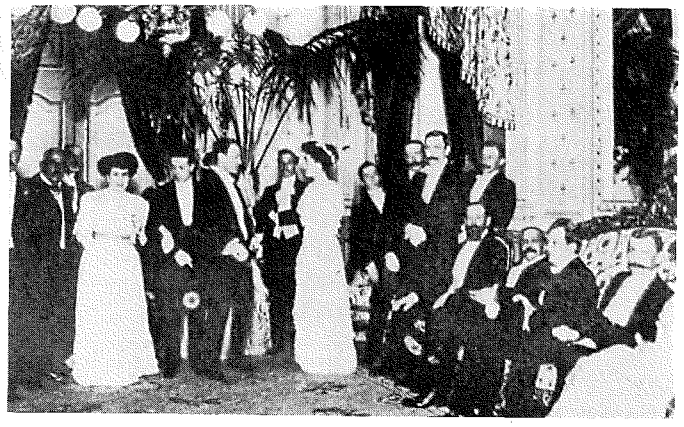
92 Ver Orrego Luco, 1984: 228; y Zapiola, 1974: 45. Escuchar intervenciones de bastonero en cuadrillas "Glorias de Pedro León Gallo" (1859) en Martínez, 2004: 12.

Portada de "Vamos a bailar", marcha one-step para piano de Francisco Cravero. Temuco: Juan Horlacher, 1917, BN.

De este modo, las revistas ilustradas de las primeras décadas del siglo XX constituyen fuentes particularmente informativas de la vida social de la elite chilena. El interés que este medio concedió al ámbito doméstico, abrió al público temas antes confinados a la esfera privada o a la novela naturalista [94]. La atención que los medios de prensa comenzaban a otorgarles a las dimensiones recreativas de la vida y al tiempo libre serán muy importantes, tanto en la evolución de los medios, como en lo que a la formación de un público lector se refiere. Este público se hará cada vez más consciente de los derechos y deberes que comporta la modernidad y, sobre todo, de las posibilidades de una vida distinta que ésta ofrece, o parece ofrecer [95].

La revista *Sucesos* comentaba desde sus comienzos en 1902, las veladas sociales llevadas a cabo en Valparaíso, donde se reunía "lo más exquisito de la sociedad" y se mezclaba la poesía y la música a cargo de "las más bellas flores de nuestro jardín social", que lucían su voz o sus dotes de pianista. Así mismo, la recién creada revista *Zig-Zag* de Santiago, destacaba, al terminar la temporada social de invierno de 1905, el "renovado brío que había tomado el salón", que se despide brillantemente, en una sucesión de bailes, comidas y tertulias de confianza. La publicidad del estilo de vida de la elite, como señala Vicuña, alimentaba la fantasía y admiración de los sectores medios y altos privados de fortuna, conquistando un público que excedía con creces el número de los participantes de sus

93 Ver Condesa de Tramar, 1911: 153-154.
94 Ver Vicuña, 2001: 15-16.
95 La cultura de masas no se puede concebir sin la presencia de los medios de comunicación escrita, que comprende diarios con tirajes amplios y que dan información miscelánea y no sólo opinión, como sucedía con frecuencia hasta las primeras décadas del siglo XX.



Baile en La Moneda durante la presidencia de Pedro Montt (1907-1910). *Sucesos*, 7/ 1/1909, BN.

ritos y ceremonias sociales [96]. Cuando desde la década de 1920, la prensa explote la vida de las estrellas cinematográficas y de la canción, no hará más que continuar alimentando la curiosidad por la vida de las elites.

En el siglo XIX, el baile se había consolidado como uno de los pasatiempos favoritos de la nueva burguesía, que era imitada por sectores obreros y campesinos, como hemos visto, y más tarde por la clase media. Las orquestas de baile ya no eran un privilegio de las cortes y podían mantener una existencia independiente, puesto que la dirección, composición y arreglo para estas orquestas se había transformado en una actividad profesional completa, con reconocimiento público y fama internacional. En España se vivía una verdadera fiebre de baile desde la década de 1880, a pesar de la oposición de la Iglesia, de cuyos púlpitos surgían frases como: "Jóvenes que vais bailando, al infierno vais saltando". En todas las ciudades se abrían salones de baile y se bailaba hasta en los teatros más lujosos, que retiraban sus butacas para darles espacio a los incesantes giros de damas y caballeros. Esta locura por el baile influirá en las obras del llamado género chico, que incorporarán sistemáticamente a la acción dramática, tanto los viejos bailes de cuño europeo, como las novedades que comienzan a llegar de las Américas [97].

De este modo, al concepto de canción escénica –coronada por el cuplé, como veremos en el siguiente capítulo–, se sumará el de baile escénico, presente en el teatro desde los tiempos de la tonadilla y del sainete, que contribuyeron a difundir el minueto y la contradanza; para luego seguir con la zarzuela, que contribuyó a difundir el vals, la polka, la mazurka y la habanera, como señala Vega, y varios bailes más. Un buen ejemplo de este fenómeno lo constituye Copiapó, ciudad limítrofe del norte chileno antes de la expansión territorial de la guerra de 1879, que contaba con un Teatro Municipal desde 1848, construido gracias a la bonanza producida por la explotación de la plata. Esto le permitía a Copiapó, a pesar de su lejanía, recibir a compañías italianas y españolas de ópera y zarzuela, algunas de ellas contratadas en forma exclusiva.

96 Ver Vicuña, 2001: 63.
97 Ver Lamb, 2001; y Casares 1999: 77-78.

Las reiteradas visitas de las compañías españolas, impulsaron la circulación, creación y consumo de bailes de salón difundidos por la zarzuela, encontrándose en Copiapó partituras de todos los géneros vigentes en Santiago y Valparaíso hacia 1880, en ediciones de casi todas las casas editoriales chilenas de la época.

Cuando el teatro musical se criollice en América, serán los bailes folklóricos regionales los que lleguen a la escena, difundiéndose fuera de sus localidades de origen. Así mismo, dentro de las revistas musicales y los espectáculos de variedades, será habitual incluir parejas de bailarines realizando exhibiciones de tango, maxixe o charleston, los que luego serán imitados por el público [98].

Teatro Municipal de Copiapó (1848). Pereira Salas, 1957.

En la década de 1920 se bailaba de día y de noche, en lugares públicos y privados, en grupo y en pareja. Las generaciones se mezclaban, y también lo harán las clases sociales, amparadas por la oscuridad de la noche. Si alguien ofrecía un baile en casa debía tomar ciertas precauciones, como el propio Manuel Carreño se encarga de advertirnos en su manual de urbanidad: había que invitar a mayor número de caballeros que de damas para asegurar que éstas fueran siempre solicitadas; había que habilitar un guardarropía para hombres y una sala de vestir para mujeres –verdaderos camarines de lujo asistidos por camareras–; el buffet debía estar cerca del salón, pues no debían circular bebidas en el salón de baile; era necesario aumentar la iluminación; y había que preocuparse de contratar una buena orquesta, que se ubicaba en una esquina del salón tras abundantes helechos o sobre estrados construidos fuera de la sala, como recomienda la Condesa de Tramar en su tratado. Así mismo, se debían mantener todas las formalidades posibles para sacar a bailar a una dama, como recuerda Jorge Sharp (1927) en los bailes ofrecidos por los clubes sociales de Punta Arenas en 1940, donde las jóvenes se sentaban a un lado del salón con sus madres y los jóvenes al otro. Después de sacar a una niña a bailar –señala Sharp–, los muchachos le regalaban una fruta a su madre en señal de agradecimiento. "Me acuerdo que había mamás que se iban con una bolsa llena de naranjas o de manzanas al final del baile" [99].

> "La señorita no debe rehusar acompañar al caballero que la solicite –advierte Zubicueta–, salvo que habiendo tarjeta esté comprometida. Los compromisos solo existen cuando hai tarjeta de baile i estos deben ser sin monopolio ni preferencias. Habiendo rechazado a un caballero es impropio aceptarle a un segundo." [100]

98 Ver Vega, 1944; y escuchar ejemplos de repertorio de zarzuela *salonizado* en Copiapó en Martínez, 2004. Bermúdez entrega ejemplos de la *salonización* de bailes presentados en espectáculos teatrales en Bogotá desde la década de 1830. Ver Bermúdez, 2000: 57.
99 Jorge Sharp, 17/ 2/2002. Ver Condesa de Tramar, 1911.
100 Zubicueta, 1899: 23.

Portada e interior de carné de baile de la Sociedad Filarmónica de Santiago para el baile ofrecido el 21 de noviembre de 1903. Incluye catorce números de baile y catorce paseos, MHN.

El protocolo del baile de salón se manifestaba desde el momento mismo de su convocatoria, enviándose invitaciones formales e imprimiéndose detallados *carnet de bal*, carnés o tarjetas de baile, que la alta sociedad santiaguina encargaba a las imprentas y a los artistas gráficos más cotizados del país, destacándose los establecimientos Universo y Barcelona [101]. Estos carnés, que contenían el programa a interpretarse, y en el caso de haber cena, el menú, estaban impresos en pequeñas hojas de 6 a 9 cms. de ancho por 7 a 12 cms. de alto, unidas por una cinta a tapas de cartón o cartulina del mismo tamaño, primorosamente decoradas con los monogramas de las familias convocantes o los emblemas de las instituciones que ofrecían el baile. En la hoja izquierda aparecían los bailes y en la derecha los paseos –también llamados *compromisos*–, que se realizaban entre cada baile, ambos numerados y con un espacio para escribir el nombre de la persona acompañante. Este formato se mantiene casi sin alteraciones entre fines de la década de 1880 y mediados de la década de 1910. Estaban escritos en castellano, algunos en francés, y otros en el idioma de la institución que daba el baile, como el ofrecido por la oficialidad brasileña del crucero Almirante Barroso a la sociedad de Santiago en su segunda visita al país en mayo de 1903, y el ofrecido por el Centro Catalán a fines de 1911, que incluye una sardana en su programa.

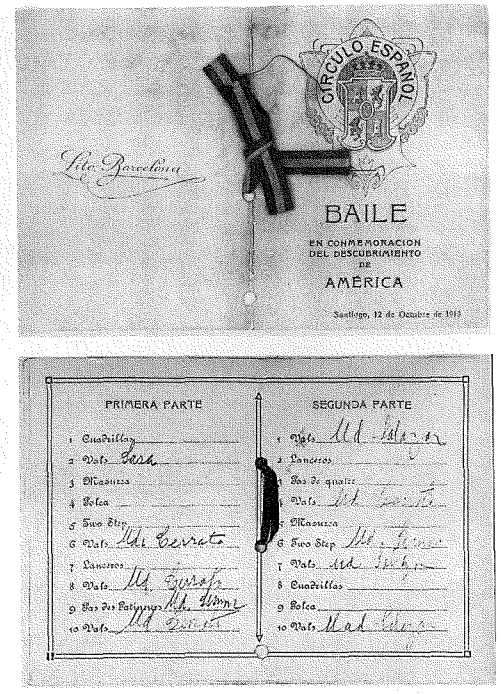
Cada carné incluía de 12 a 24 bailes numerados según el orden de aparición, más algunos espacios para bailes extras. Hasta los primeros años del siglo XX imperan el vals y las cuadrillas o lanceros, combinados con frecuencia y utilizados para comenzar y terminar el baile. En segundo lugar, aparecen el *pas de patineur*, el *pas de quatre*, la polka y la mazurka, que desde 1905 tienden a ser reemplazados por el two-step y el cakewalk. Los nombres escritos en los carnés de baile donados al Museo Histórico Nacional son principalmente de mujeres. Sólo en algunos casos aparecen carnés con nombres de hombres, usados por las damas para reservar cada pieza, y considerados más íntimos como para que una familia tradicional chilena los donara a un museo. Algunos de ellos contienen, además, firmas de recuerdo dejadas por los asistentes. Como señala Sergio Pujol, las anotaciones de

101 Ver Alvarez, 2004: 84.

estos carnés los transforman en inventarios íntimos de las vicisitudes sociales y amorosas de la noche de baile [102].

Según la costumbre de hacer pública la vida social de las elites, la programación del carné de baile solía ser anunciada en el periódico. Esto permitía, entre otras cosas, informar a los asistentes de las piezas que se interpretarían y permitirles estar preparados para ellas, evitando el bochorno que significaba la torpeza en el salón. El carné de baile mantendrá su uso hasta ya entrado el siglo XX, especialmente en los bailes más elegantes, que revivían el boato y las formalidades del siglo anterior [103].

Las parejas de baile también se podían organizar anotando los nombres de los participantes en pequeños papeles que eran depositados en canastos y luego combinados al azar, como sucedía en los bailes de la región de Magallanes en los años cuarenta. Estas veladas eran organizadas en clubes deportivos, salones públicos o casas particulares, y la música provenía de una vitrola o de una pequeña orquesta de guitarra, acordeón y batería, señala Mario Moreno. En un momento del baile, llamado "Qué se sirve", el varón le ofrecía a la dama frutas, confites, chocolates o medias nylon, que los organizadores de las veladas exhibían en el buffet, y en otro, llamado "Pensamiento libre", las mujeres tenían el derecho de sacar a bailar a los hombres [104].



Portada e interior de carné de baile del Círculo Español para el baile ofrecido en conmemoración del aniversario del Descubrimiento de América, el 12 de octubre de 1913. Los nombres manuscritos son de mujeres, MHN.

Desde la década de 1920 se imponían nuevos escenarios para los grandes bailes: el club social, deportivo y militar, y los hoteles, donde la fiesta adquiría grados de esplendor y masividad no alcanzados antes en el mundo del viejo terrateniente decimonónico. Continuando una tendencia generalizada en Europa a comienzos del siglo XX –donde los grandes hoteles, cruceros, restaurantes y cafés contaban con orquestas de baile y de salón para entretener a sus clientes– los principales hoteles chilenos contrataban orquestas y ofrecían bailes con cierta periodicidad, destacándose los de los balnearios de moda, como el Hotel Pacífico de Arica, el Hotel Antofagasta, el Gran Hotel Papudo, el Hotel O'Higgins de Viña del Mar,

102 Ver Pujol, 1999: 40.

103 Ramón Andreu cita la programación de un carné de baile publicada por el diario *El Nacional* de Iquique (16/9/1910) para el baile de los festejos del Centenario: una cuadrilla francesa, un vals boston, una cuadrilla lancero, un *pas de patineurs*, un vals, una mazurka, una polka alemana, un vals tipo Luis XV, otra polka, y otra mazurka, todos interpretados por una estudiantina. Ver Andreu, 1994: 153.

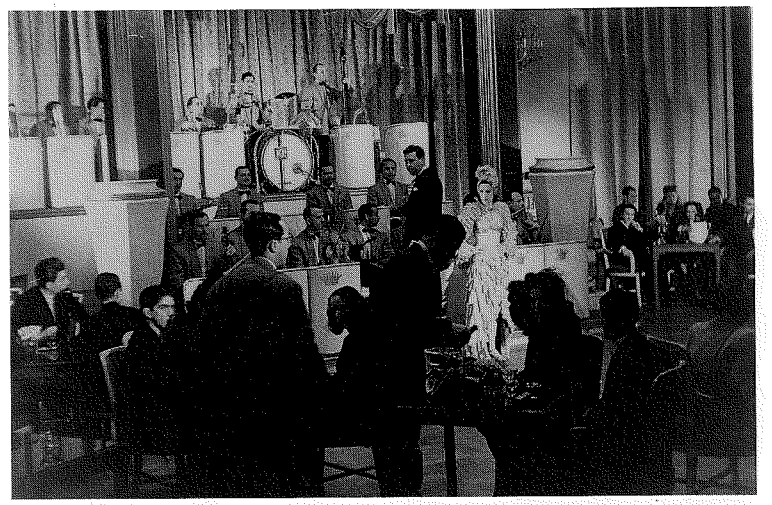
104 Ver Moreno en Montecino, 2003: 519-520.

Baile en el *Roof Garden* del Hotel Carrera de Santiago. *El Mercurio,* 11/10/1949: 5. BN.

el Hotel Pucón y las Termas de Panimávida. Así mismo, el Hotel Carrera, ubicado en el corazón del barrio cívico de Santiago, ofrecía bailes desde su inauguración, a comienzos de los años cuarenta en su *Roof Garden* del piso diecisiete, y en su boite Millaray. Allí se presentaron en forma permanente Carlos Loeffler y su orquesta, The Carrera Melody Band, Lorenzo D'Acosta y su jazz y Nicanor Molinare con sus canciones criollas urbanizadas, junto a cancionistas francesas, bailarinas andaluzas, y grandes orquestas extranjeras, como la de Xavier Cugat.

La vida mundana y la incipiente modernidad social chilena de los locos años veinte, había marcado el abandono de la contención y la parsimonia del siglo anterior, apareciendo ciertos grados de sensualidad y hedonismo que se experimentaban mejor en el anonimato del salón público que en la evidencia del salón privado. Las mismas orquestas que animaban los bailes en los clubes, *dancings* y hoteles, lo harán en casa, llevando a la intimidad del hogar los ecos de roce social y cosmopolita que poseía el espacio público. Serán habituales, desde los años veinte, los avisos en la prensa general y especializada de orquestas que se ofrecen para bailes, fiestas sociales, bautizos y enlaces. La presencia de estas orquestas en la esfera privada contribuía a legitimar el escurridizo espacio público de diversión.

Durante la década de 1940, la orquesta del director cubano Isidro Benítez será la más cotizada en Santiago para las fiestas privadas. Durante la temporada social, la orquesta de Benítez solía suspender sus presentaciones públicas y se dedicaba exclusivamente a amenizar bailes particulares. Lo mismo sucedía con la orquesta del cantante uruguayo Buddy Day, que se ofrecía para tocar en bailes, matrimonios y estrenos en sociedad, destacando siempre que tocaba en el Club de la Unión y en los bailes ofrecidos por el Ministerio de Relaciones Exteriores en el Palacio Cousiño. Esta tendencia continuará en la década de 1950, y la afamada orquesta de música tropical Huambaly participará activamente en bailes de estrenos en sociedad y en matrimonios.



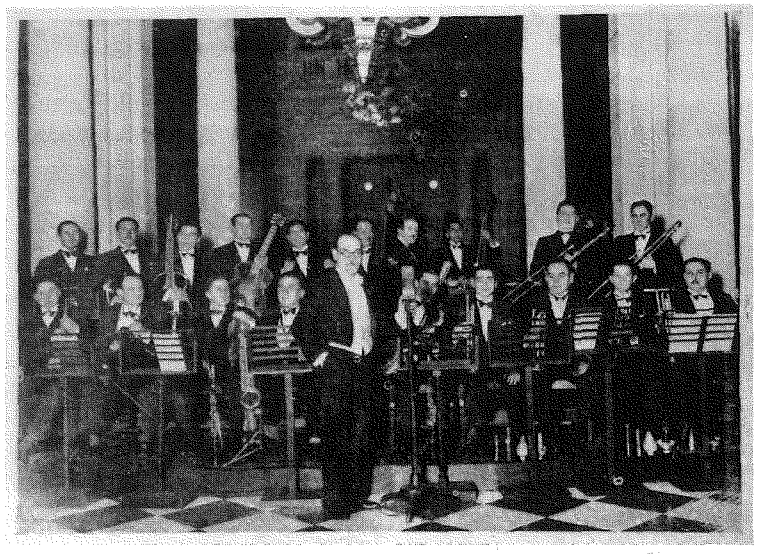
Escena de boite del Hotel Carrera para el film *Música en tu corazón* (1945), de Miguel Frank, FCIM.

Las mujeres de los años cuarenta, podían comenzar la velada cenando donde alguna amiga para luego marchar en grupo al baile, de riguroso traje largo y taco alto. A las doce de la noche les pedían las piezas de baile que anotaban en una pequeña libreta, según la antigua costumbre del carné de baile. A pesar que se invitaban más hombres que mujeres, no todas las señoritas lo pasaban bien, como se desprende del siguiente testimonio:

> "En estos bailes había que esperar que dieran la una de la mañana para llegar – recuerda María Lira (1925)–, de ahí no podías salir porque entonces quería decir que uno no lo había pasado bien. Como a las 7:30 se iba a tomar desayuno al Aeropuerto Los Cerrillos y llegabas como a las 10:00 de la mañana de vuelta a casa, después de haberte azotado de lata, porque eran muy pocos los que eran entretenidos." [105]

Lo ocurrido en Santiago se reproducía en otras ciudades chilenas. Fernando Campos recuerda que en Concepción, que había gozado de cierta bonanza económica a fines del siglo XIX, la afición al baile superaba cualquier otra, especialmente en la juventud. "Se bailaba en los clubes sociales; en las casas de familias con hijas jóvenes, los domingos por la tarde", señala Campos. Los principales hoteles y restaurantes de Concepción se preocupaban por tener música, de modo que el Hotel Cecil, el Wachter, el Hotel de France, el Ritz y el Medici, así como los restaurantes Bivort, Frugone, Nuria y El Quijote tenían *dinner dansant.* Por la noche, los salones de té más famosos de la ciudad se transformaban en café-concert: una cupletista, algún cantante, mago o prestidigitador amenizaba las reuniones que duraban hasta las tres de la madrugada [106].

105 María Lira, 26/11/2001.
106 Ver Campos Harriet, 1985: 34.



Orquesta del Club de la Unión dirigida por José Sein, ca. 1930, AMPUC.

A medida que surgían los sectores medios y se desarrollaba el disco y la radio, aparecieron nuevas formas de sociabilidad, de menores dimensiones, pero más abundantes que los grandes bailes con orquesta: los bailoteos y malones, donde los invitados llevaban bebidas, pasteles y discos, marcando la tónica de los años centrales del siglo XX.

> "Tú pones la torta y yo traigo el ponche –escribe Enrique Lafourcade–, y tú nos prestas el pick-up y la radio RCA Victor, y tengan cuidado porque son de baquelita e invitamos a las Cubillos porque son lindas y si ellas vienen seguro que 'la fiesta' tendrá éxito." [107]

Los "bailoteos" eran más informales que los grandes bailes; el fonógrafo o la radio reemplazaba a la orquesta, y se realizaban en casas más pequeñas, donde cabían unos 20 invitados, que se alternaban cada sábado, de modo de tener fiesta todos los fines de semana. Se realizaban más temprano que los bailes, y estaban orientados a la juventud. Las generaciones mayores se limitaban a vigilar desde lejos. A diferencia de los grandes bailes con orquesta, el grupo del bailoteo lo constituían los vecinos, los compañeros de colegio y los familiares. Los malones eran bailoteos donde los invitados llevaban comida y bebida, manteniendo ese aire improvisado y repentino que tenían en el Valparaíso del 1900, como recuerda Joaquín Edwards Bello. De este modo, la clase media chilena ya no tenía que conformarse con ver desde lejos los grandes bailes sociales. Ahora era autónoma y de cierta manera, imponía una nueva tendencia que marchaba de la mano de la modernidad.

> "Los muchachos de la casa podrán organizar un baile y disfrutar de la más sana alegría al compás de las mejores orquestas del mundo. Este milagro de tener en su casa a las grandes orquestas se realiza gracias a la DISCOROLA, el nuevo gran producto de la RCA Victor, líder en radio, televisión y sonido. La DISCOROLA es pequeña, fácil de operar, y puede enchufarse a cualquier receptor convirtiéndolo en un RADIOFONOGRAFO." [108]

107 Enrique Lafourcade en *El Mercurio*, 26/ 5/2002: D28.

El baile social será sustentado por los propios actores sociales, más que por una industria que sólo podía usufructuar indirectamente de este espacio privado de diversión a través del uso de la partitura, del disco y de la radio. Desde las primeras décadas del siglo XIX, los interesados se agrupaban en sociedades filarmónicas, y concurrían en masa a los bailes de temporada y de ocasión, que abundaban en los distintos estratos de la sociedad chilena. El propio presidente Arturo Alessandri Palma frecuentaba los centros obreros, bailando y derrochando calor humano, expresando, como señala Manuel Hidalgo, la ruptura del mito de la omnipotencia del presidente de la república, y poniendo de manifiesto las fortalezas políticas de los hacendados y banqueros de los años veinte, nido de los presidentes chilenos [109].

La importancia que se le otorgaba a la música a la hora de comer se manifiesta en la publicidad del Gran Hotel Medici de Concepción en 1914, que incluye la foto del salón de la orquesta, destacando que ésta amenizaba las horas de almuerzo y comida. *Sucesos*, 27/ 2/ 1914, BN.

El filarmonismo había evolucionado en Chile a lo largo del siglo XIX desde su fisonomía aristocrática inicial, irradiándose hacia los sectores medios de artistas aficionados, que formaban clubes literarios y musicales, y hacia sectores obreros, que abrían salones y asociaciones filarmónicas al mismo tiempo que creaban sociedades de socorros mutuos y clubes deportivos. La práctica musical del aficionado era solidaria, pues público e intérpretes configuraban un mismo grupo social, y no existía una posición crítica hacia los músicos, más bien una actitud de agradecimiento por su entrega al espectáculo, como señala Escobar [110].

Benedicto Chuaqui recuerda que en la década de 1910, Santiago estaba lleno de centros filarmónicos "donde se bailaba a destajo". En los barrios más apartados estas filarmónicas adquirían la fisonomía de tabernas y burdeles. Se bailaba vals y polka, junto a mazurka, schottisch, y cuadrillas, como en los salones burgueses. Cuando el entusiasmo era grande, señala Chuaqui, nunca se dejaba de bailar una cueca bien zapateada, que era lo que más agradaba. Los aficionados continuaban dando zapateos en los otros bailes, lo que resultaba demasiado bullicioso y poco

108 *El Mercurio*, 22/ 8/1945.
109 En Mayorga, 1998: 47-48.
110 Ver Andreu 1994: 125; y Escobar 1971: 83-84.

refinado para el estilo de salón, se queja Chuaqui, aunque constituye una clara forma de apropiación popular de los bailes extranjeros. Estas casas de baile para un público "de pelo menos que medio", como señala Roberto Merino, eran también llamadas "filóricas", y abundaban en el barrio de San Diego y Avenida Matta, que será más tarde el epicentro del tango santiaguino. Eran animadas, pero peligrosas, recuerda Merino. A la hora del "reservado con pasteles" –señala– uno podía encontrarse con delincuentes como Flor de Té –que tomaba su apodo de un famoso cuplé– o con Mario Corneta, con el riesgo de tener que abandonar el recinto con algunas heridas en el abdomen [111].

En la cultura obrera chilena, desarrollada tempranamente en la pampa salitrera entre las décadas de 1890 y 1930, abundaban las sociedades filarmónicas, que tenían amplios locales con salones de baile, salas de estar, salas de billar, bibliotecas y cantinas. Paradojalmente, el auge de la filarmónica obrera coincide con lo que, desde la elite, se percibe como la decadencia de las filarmónicas. Un abismo social separaba la elegante sala construida por Benjamín Vicuña Mackenna en 1871 en el segundo piso del Teatro Municipal para las actividades filarmónicas de la elite santiaguina y los salones filarmónicos obreros de la pampa salitrera. Sin embargo, había algo que los asistentes de ambos salones tenían en común: comportarse socialmente y bailar.

Las sociedades y salones filarmónicos que se reprodujeron en la pampa chilena contribuyeron a desarrollar un carácter protocolar en la relación social entre el mundo obrero y la clase media, representada por los funcionaros de las oficinas salitreras. Al igual que en los salones de la ciudad, en los bailes de la pampa había un bastonero que llevaba el orden de las danzas, y el hombre tenía que solicitar formalmente permiso a la mujer para sacárla a bailar. Hasta la aparición del movimiento sindical a mediados de la década de 1910, los salones filarmónicos de la pampa eran elegantes, con muebles tapizados, grandes alfombras e imponentes oleografías, al igual que el salón de una casa de canto o de una casa de tolerancia en Iquique, Valparaíso o Santiago.

Bailarines de "El serrucho". Zubicueta, 1908: 128.

Como en los salones de la pampa el número de mujeres era muy inferior al de los hombres y para evitar conflictos, en vez de carné de baile se repartían fichas numeradas para que las parejas se formaran por coincidencia de numeración. Durante la semana, los obreros tomaban clases con profesores de baile locales, preparándose así para el gran baile del sábado, que normalmente era de beneficencia, vinculando la acción de las filarmónicas con la de las mutuales –sociedades de socorros mutuos con orientación política–. Al igual que en los elegantes bailes de Santiago, era el tratado de Francisco Zubicueta el que se usaba en las oficinas salitreras, con sus ilustradas descripciones de todo baile de moda y sus claras recomendaciones sobre el comportamiento social. De este modo, obreros y burguesía compartían modos de baile y *buenas maneras*, estableciendo un marco de sociabilidad común en un país socialmente heterogéneo.

"La Filarmónica daba a los rústicos trabajadores de la pampa ciertas enseñanzas, principalmente en relación con la mujer –señala Elías Lafertte–. La forma misma de los bailes en boga –que aprendíamos en un manual escrito por el profesor don Franco Zubicueta– establecía ciertas normas de cortesía, de delicadeza hacia la mujer." Años más tarde, Lafertte le enseñará a Margot Loyola algunas danzas practicadas en las salitreras, como "El serrucho", un baile inglés de cuadros, donde participaba un número indefinido de parejas "mui usado entre nosotros como baile de invierno", señala Zubicueta. Luego de aumentar sus figuras y de acentuar su viveza y animación "se ha nacionalizado hasta hacerse aceptado en nuestros salones", tanto burgueses como obreros, habría que agregar [112].

Del mismo modo que en los salones y tertulias de la época, el baile en los salones filarmónicos de la pampa era una verdadera sesión de variedades, donde se incluían interpretaciones al piano, canciones, poemas, monólogos, humor, y *sketches* teatrales, práctica muy difundida entre los obreros del salitre. La parte final de la velada estaba destinada al baile. Se retiraban las sillas, se dividía el salón entre las damas y los varones presentes, se suavizaba la pista con esperma de velas, y el director de baile o bastonero anunciaba el número a ser bailado [113]. Las orquestas de estos salones eran principalmente bandas de vientos y estudiantinas, que podían ser sustituidas por un pianista o por un autopiano. En el recuento de los lugares de diversión en dieciocho oficinas salitreras en la década de 1920, realizado por Pedro Bravo Elizondo, figuran: siete salas de biógrafo; nueve teatros, el mayor con capacidad para mil espectadores; y trece centros filarmónicos, señalando la preponderancia de la filarmónica como espacio de sociabilidad y diversión en el mundo pampino.

La actividad de baile era resistida por los sectores obreros progresistas, que intentaban generar un movimiento ilustrado de trabajadores y no dedicado a la diversión. En el periódico *El Pueblo Obrero* del 14 de julio de 1908, un articulista se queja que las filarmónicas, si bien le transmiten cierto roce social a sus participantes, sólo le entregan un barniz de cultura, creando un ser amanerado, de líneas exageradas, sin la naturalidad del hombre de mundo. "Suponiendo que estas instituciones fueran un trasunto perfecto de la buena sociedad –continúa– sólo conseguiría formarse allí un hombre de salón, como nuestros famosos futrecitos, llevando la moda del día y con la cabeza vacía de pensamientos o ideas de perfeccionamiento material, intelectual y económico." Se educa la cabeza o se educan las extremidades, concluye el articulista. A pesar de estas aparentes contradicciones, en el imaginario de la cultura pampina, como señala Héctor González, convivirán el nacimiento del movimiento obrero y de la lucha social; la solidaridad, expresada en

111 Ver Chuaqui, 1957: 180-196; y Merino, 2000: 75.

112 Ver Guillermo Zegarra en Bravo, 1986: 135; Lafertte, 1957: 72; Acevedo, 2004: 8; y Zubicueta, 1908: 128.

113 Ver Rodríguez en Piga, 1964: 28-30; y Rojas, 1998.

redes de ayuda mutua y sociedades de beneficencia; y el carácter ilustrado, visible en la importancia otorgada a la educación, a la prensa popular, y a la práctica del teatro, la música y, como hemos visto, el baile social [114].

El salón como espacio de socialización y diversión cruzaba el espectro completo de la sociedad nacional de los primeros años del siglo XX, adquiriendo cierta universalidad para la cultura chilena de la época. Aparece en los elegantes palacetes del barrio República, en las populosas *filóricas* de Avenida Matta, en las distinguidas casas de canto, en las menos distinguidas casas de tolerancia, en el baile campesino y en las filarmónicas pampinas. El salón se perpetuará en el siglo XX como espacio público en hoteles, salones de baile, cabarets, y boites, como veremos más adelante. Allí se continuarán practicando formas de socialización y de relación intergenérica, y la mujer encontrará mayores grados de autonomía en su camino hacia la modernidad.

Del baile y *las buenas maneras*

> "Nunca será excesivo el respeto con que un caballero trate a una señora para bailar –advierte el manual de Carreño–. El modo de conducirla, la distancia con ella y los movimientos del cuerpo deben ofrecer un conjunto grato a los demás desde el punto de vista de la moral." [115]

Los bailes de salón comenzaron a ser estimulados en Chile por las sociedades filarmónicas, introducidas en el país en 1826, como parte de su labor recreativa y social. Avanzado el siglo XIX, la generalizada costumbre de bailar, en las ciudades chilenas, se puede explicar no sólo por las necesidades de socialización y diversión de la sociedad decimonónica, sino que también por las funciones formativas que se le adjudicaban al baile. Los maestros y las academias de baile instauraban pautas y estereotipos desde donde se imponían y administraban tendencias y opiniones, definiendo el perfil público de un caballero y de una dama. El baile de salón consistía en un ritual altamente codificado que propiciaba el encuentro entre sujetos de distinto o del mismo sexo, como en el caso de los bailes de cuadros, de acuerdo a un orden claramente prescrito. De este modo, el ritual del baile permitía el acercamiento de los cuerpos, y el contacto físico entre las parejas facilitaba el establecimiento de relaciones entre los sujetos, evitando riesgos y compromisos excesivos, como señala De la Peza [116].

Un profesor de baile podía hacer clases particulares, abrir una academia o desarrollar su labor en establecimientos educacionales civiles y militares, impartiendo sociabilidad, higiene y educación a través de la danza. La enseñanza de la música y del baile era obligatoria en Chile desde 1893, y los maestros de danza se esmeraban en

114 Un reflejo de este imaginario cultural integrado lo constituye la aparición de una compañía de variedades llamada Luis Emilio Recabarren interpretando rancheras argentinas y piezas de bataclán en un acto con "baile de amanecida" organizado en agosto de 1935 por el Sindicato de Sastres de Ambos Sexos en la Terraza Roncandio de Talcahuano. Ver *El Sur*, 31/ 8/ 1935: 11; y González en Montecino, 2003: 181.
115 Carreño, s/f: 76.
116 Ver De la Peza, 2001: 130.

su labor [117]. La actividad de estos maestros se remonta a los salones cortesanos europeos antiguos, cuando las casas nobles costeaban sus propios maestros de baile y toda familia pudiente requería su servicio. En un banquete celebrado en 1811, Napoleón notó que un conde extranjero no bailaba y le preguntó la razón –cita Curt Sachs–. Al contestarle el conde que no conocía las danzas francesas, Napoleón escupió cerca de él, manifestando una descortesía similar a la ignorancia en el baile social. En América, aparecen nombres de maestros de baile desde el siglo XVI, con varios negros y zambos desarrollando esta labor hasta el siglo XIX, señala Vega. Hacia 1860 se destacaba en Santiago el profesor Fernando Orozco –creador de los bailes el araucano y la perseguidora–, junto a Pedro Arena y José Dolores Rodríguez [118].

> "El baile como todo arte, no se ha detenido un momento en su natural progreso, i desde siglos atrás se ha hecho obligatorio moral i materialmente, por sus innumerables ventajas que reporta a los danzantes, a quienes les ha hecho comprender claramente que bajo el punto de vista social, higiénico, jimnástico, i medicinal es ventajosísimo." [119]

El énfasis en el baile como una actividad física se produce en una época en que el deporte se está socializando en el mundo, especialmente por influencia de la esfera inglesa. Esta tendencia se observa en la proliferación de manuales o *handbooks* de juegos atléticos publicados en Londres en la década de 1890. La editorial George Bell and Sons, por ejemplo, ofrecía en 1897 veintisiete manuales diferentes –con deportes como *cricket*, *golf*, *boxing*, *cycling*, *skating*, *riding*, y *canoeing*– incluyendo uno dedicado al baile, escrito por Edward Scott y utilizado en Valparaíso. De este modo, la danza social podía adquirir también una atmósfera diurna, inocente y saludable. Son abundantes las fotografías publicadas en revistas de la época donde aparecen personas bailando a plena luz del día en calles, plazas y *garden parties*. Además, bailes como el cakewalk, vigente en los salones chilenos de la década del Centenario, requerían de un gran esfuerzo físico para su correcta ejecución, que no se compadecía con los pesados trajes e incómodos corsés de la época. En su manual editado en Santiago en 1912, Emilio Green promovía el baile como una forma de reponer y refrescar el sistema nervioso cuando "el espíritu está cansado i fatigado por las múltiples preocupaciones de la vida". Green afirmaba que en una *soirée* se bailaba un total de cuatro horas, dando 130 pasos de 70 centímetros por minuto, lo que equivalía a caminar alegremente unos 22 kilómetros durante la velada.

En 1913 el tango era promovido en París como el mejor baile para hacer trabajar el cuerpo y los brazos, y el foxtrot llegó a ser anunciado como un ejercicio físico "de gran estímulo para la musculatura en general". En las primeras décadas del nuevo siglo se ponían de moda bailes con referencia a deportes, como el boston-ball, descrito por *Sucesos* en 1905 como una graciosa y original mezcolanza del vals boston con el foot-ball y el croquet, pelota incluida; y la raquetta, introducido en París en 1925, que imitaba el movimiento de los hombros producido por los jugadores de tenis al lanzar la pelota. El profesor de baile de Concepción, J. Stevinsons, se refería en 1919 al tango liso como el "hermoso deporte de salón, lanzado al mundo por la diosa

117 Ver Andreu, 1997: 30.
118 Ver Vega, 1956: 29-30; Sachs, 1944: 431; y Milanca, 2000: 23.
119 Zubicueta, 1898: 6.

Bailarines de boston-ball con el suelo marcado para sus desplazamientos. *Sucesos*, 6/ 1/1905: 68, BN.

Terpsícore." Por su parte, en 1938 la Academia Valero promocionaba un nuevo baile, el big-apple, como un baile-deporte, "nada mejor como ejercicio para adelgazar". En la misma época, la Escuela Moderna de Marcos Aguilar, activa en Santiago entre las décadas de 1910 y 1930, presentaba el baile como el más bello *sport*, enseñando foxtrot, one-step, tango y cuadrillas, en un perfecto puente entre el viejo y el nuevo siglo. Aguilar publicitaba su academia señalando que "El baile es un ejercicio físico que agrada y que la salud reclama. Es además, una expansión que el espíritu necesita para recrearse después de preocupaciones diarias" [120].

Por sobre todo, el baile constituirá una necesidad social generalizada que se manifiesta en la proliferación de tratados o manuales importados y escritos por maestros locales a finales del siglo XIX, y en la abundante oferta de profesores de baile que existirá en Chile hasta mediados del siglo XX, pues en este país se bailará de todo. Los manuales se hacían indispensables a fin de «armonizar los diferentes bailes que se ejecutan en nuestros salones», señala Zubicueta en el suyo. Su proliferación aumentaba la práctica del baile en el salón chileno, pero también la reglamentaba y conducía, constituyéndose en guías de comportamiento social, al alcance de quienes habían nacido tanto dentro como fuera del salón.

Saludo inicial de bailarines. Zubicueta, 1908: 28.

Junto a los tratados de los profesores Juan Chacón –*Terpsícore o el arte de bailar*, Santiago 1888, 2ª edición–; Emilio Green –*Baile de cuadros*, Valparaíso, 1894, e *Impresiones y reseñas de la enseñanza del baile*, Santiago, 1912–; y A. F. Zabials –*Tratado de baile*, Santiago, 1906–; se destaca el *Tratado de baile* de Alfredo Franco Zubicueta, con siete ediciones entre 1896 y 1908. Zubicueta inició en los secretos del baile de salón a más de tres generaciones de chilenos, "desde el grave político pelucón hasta el imberbe estudiante liberal" [121]. Si bien el maestro lograba transmitir la gracia, el donaire y la gentileza necesarias para desenvolverse en la pista de baile, eran necesarias ciertas dotes naturales para aventurarse en sus clases. Zubicueta mantenía una escuela de baile en la calle Huérfanos de Santiago y también hacía clases a domicilio. Su labor está claramente reglamentada en un prospecto que publicó en 1899. En su escuela, las señoritas sólo eran admitidas acompañadas de sus padres o de un representante legal de ellos. No podían permanecer en el salón personas ajenas a la clase, y las alumnas sólo podían bailar con los alumnos que les eran presentados por el profesor. Así mismo, estaba prohibido realizar "bailes caprichosos", manifestar preferencias entre caballeros y damas, "danzar entre caballeros cuando haya señoritas sentadas", y "toda discusión que no versara sobre baile". Llama la atención la referencia al baile entre hombres, necesaria costumbre de la época frente a las restricciones que tenía la mujer para participar de los espacios de diversión.

120 Ver Green, 1912: 3-5; y *La Quincena Artística*, 18/ 6/1932.
121 García, 1950: 92.

La férrea reglamentación de la escuela no era más que un preámbulo de lo que debía ser el comportamiento en el salón. En su *Pequeño manual de baile* (1898) Zubicueta advierte sobre el modo en que caballeros y damas deben vestirse para asistir a un baile social, de qué forma saludar al entrar en el salón, cómo sacar a bailar a la dama y qué hacer si ella no accede a la invitación. También enseña cómo ponerse de acuerdo con la pareja antes de iniciar los movimientos del baile, cómo llevar a la dama de vuelta a su asiento, y cómo un caballero debe saludarse con una señorita o con una señora durante bailes sueltos y de grupo. Zubicueta explica, además, los modos de tomarse, de desplazarse, de mover el cuerpo y de sostener sombreros y abanicos. Todo esto lo tenía muy claro el protagonista de la siguiente narración de Alone:

> "Cuando, a los primeros compases de la orquesta, en el vasto 'hall' brillante e iluminado, bajo las lámparas, delante de todos, Arturo Walker rodeó con un brazo la cintura de Margot Mackenna y, levantando en alto el otro, le cogió de la mano, para iniciar, en seguida, alrededor, una ronda cadenciosa, ninguno de los espectadores pudo soñar el torrente de tumultuosas sensaciones que en mi interior se desencadenaron al presenciar este hecho tan previsto y casi obligatorio, dadas las circunstancias, pues, como era bien sabido, los dueños de casa ofrecían la fiesta para presentar o, como se decía, para 'estrenar' en sociedad a su hija, y Arturo Walker la amaba." [122]

La insistencia en los modos y en las formas de comportamiento que debían mantenerse en público, hay que entenderla en un contexto en el que la vida era mucho más dura y cruda para todos los sectores sociales. Las condiciones de higiene, los tratamientos médicos y dentales, la forma de viajar, las comodidades en el hogar, todo era más difícil. Así mismo, en las revistas chilenas de actualidad de las primeras décadas del siglo XX, se publicaban habitualmente fotos de crímenes, de delincuentes y de dementes, que compartían la galería fotográfica con la elite social, aunque en páginas claramente diferenciadas. El humor era ácido, en especial el referido a la relación de pareja, y los suceso bélicos y la maquinaria de guerra ocupaban un importante espacio en las páginas de estas revistas.

Así pues, el tono de vida en el Chile del cambio de siglo, se caracterizaba por la presencia de contrastes evidentes en un momento en que, además, se comenzaban a descubrir las bondades y maldades del mundo a raíz de la divulgación de la prensa, en especial la ilustrada [123]. La paradoja se produce entonces con la persisten-

122 Alone, 1976: 117.
123 Algunas publicaciones europeas como el *Ilustrated London News* resultan emblemáticas de la nueva prensa ilustrada.

Clases grupales de baile. *Sucesos*, 5/ 3/1931, BN.

cia de elementos tradicionales, más bien rígidos en las relaciones sociales, incluso con resabios historicistas, como veremos, y las evidencias de los acelerados cambios que traía el siglo XX en el mundo. De alguna manera, la persistencia del salón y de sus modos de socialización, actuaba para muchos como refugio frente a la incertidumbre de un presente en constante aceleración y para otros, como imagen de distinción de un mundo que todavía parecía sólido.

La enseñanza y práctica del baile de salón y de las formas de sociabilidad continuó en Chile durante la primera mitad del siglo XX, y estuvo ligada a academias y profesores de baile, que se mantenían como autoridades máximas en la materia. Desde las academias se normaba las coreografías y el repertorio de los bailes en boga, pero también se introducían, transformaban y revivían a su antojo, creando y satisfaciendo modas y necesidades sociales.

En un esfuerzo por aumentar el mercado de la enseñanza del baile en un Chile socialmente cambiante, Emilio Green hacía un llamado en 1912 a la naciente clase media chilena –"que se equilibra entre el abismo i la altura"– para que se incorpore al mundo del baile social, que muchas veces rechaza para "no sentirse menos" en un territorio dominado hasta entonces por la elite, optando por llevar una vida apartada y hasta ignorada de los demás, señala. Incluso, Green ofrece los salones de su academia para que las familias que no cuenten con los salones adecuados en sus casas, ni con el gusto ni la idea de cómo organizar un gran baile, puedan realizar sus fiestas de matrimonio. Así mismo, a fines de la década de 1910, el profesor Marcos Aguilar intentaba expandir y normar la enseñanza del baile por el territorio nacional liderando el "Concurso Académico de Profesores de baile de Chile", mediante el cual difundía sus métodos de enseñanza con el fin de "de uniformar el baile e impedir así su desnaturalización y anarquía". Para que una pareja pudiera bailar sin problemas, tenía que haber aprendido los mismos movimientos y desplazamientos, ya fuera con un profesor en Iquique, Valparaíso o Concepción [124].

El interés que despertaba el baile y la necesidad de saber bailar correctamente los bailes clásicos, regionales y de moda, estuvo vigente en Chile durante toda la primera mitad del siglo XX. Al parecer, los esfuerzos de Emilio Green por incorporar a los sectores medios habían dado resultado. Durante la década de 1940, Santiago, una ciudad que apenas superaba el millón de habitantes, contaba con una oferta

124 Ver Green, 1912: 13. El círculo del profesor Aguilar estaba formado por los profesores Rubén Green en Valparaíso y J. Stevinsons en Concepción y Talcahuano. Ver *Zig-Zag*, 11/ 9/1920; e *Ideal*, Nº 11, 6/1919.

de al menos 15 profesores y escuelas de baile: Juan Valero y Elena Guzmán, Ellen Bieber, Marcos Aguilar, Carmen Toledano, Blanca F. de Walter, Maruja García, Miss Ruth, Miss Duncan, Teodoro Reis y Edith Bluhm, la pareja Smart-Angélica, el Studio de Bailes New York, y las 100 lecciones de tango ofrecidas por José Miletti en disco, con su sistema Discodanz. Los bailarines podían demostrar sus habilidades en los certámenes anuales realizados principalmente en el Teatro Caupolicán desde la segunda mitad de los años cuarenta. En el certamen de 1950, por ejemplo, se inscribieron 300 parejas que bailaron al son de cuatro *regias* orquestas. Así mismo, existía la constante motivación que representaban los bailarines de exhibición para el público aficionado, que en los años veinte exhibían tango, maxixe y charleston, y en los años cuarenta mostraban bailes españoles, brasileños y cubanos, haciendo gala de salero, acrobacia y vedetismo.

La posibilidad de estar al día con la escena internacional del baile, en un país de alto consumo de música extranjera como Chile, era fundamental para los profesores de baile. Zubicueta mantenía una permanente correspondencia con profesores franceses, alemanes, ingleses, italianos y norteamericanos; Juan Valero pertenecía a asociaciones internacionales de maestros de baile y recibía constantes visitas de profesores norteamericanos; y Blanca de Walter viajaba a Buenos Aires a estudiar bailes de salón, bailes españoles y zapateo americano a comienzos de los años cuarenta para luego enseñarlos en su academia de la calle Compañía de Santiago. Así mismo, los profesores argentinos y norteamericanos tendrán una buena acogida en Chile, y serán los preferidos para aprender a bailar tango y zapateo americano, respectivamente.

De todas las academias de baile fundadas en el país, la más duradera fue la de Juan Valero (1895-1956) y su esposa Elena Guzmán, abierta en Santiago en 1918 y continuada por su hijo Sergio Valero durante todo el siglo XX. Hacia 1937, la Academia Valero estaba ubicada en el elegante barrio Brasil de la capital, pero también ofrecía clases a domicilio y en los salones de baile capitalinos. Por ese entonces, Valero alcanzaba proyección nacional, ofreciendo cursos en Antofagasta, Valparaíso, Viña del Mar, Santiago, Concepción, Temuco, Osorno y ciudades intermedias. Un curso completo incluía ocho bailes diferentes, los que podían ser aprendidos en diez días. Todo Chile bailaba al compás de lo que los profesores de baile de Santiago imponían, comenta la prensa de entonces. En esa época había una gran diferencia entre tomar clases de baile y tomar clases en la Academia del Profesor Valero, señala Sergio Valero. Allí se preparaba a las *debutantas* –adolescentes salidas del colegio– y a las quinceañeras, que debían ingresar en buena forma a la sociedad santiaguina, sabiendo bailar, pero también sentarse, pararse, saludar, aceptar, negarse, y conversar.

La actividad de las academias y profesores de baile era complementada por las estrategias de la industria musical para introducir nuevos géneros bailables, que eran incluidos en producciones escénico-musicales como zarzuelas, revistas, *vaudeville* y *music hall*, y más tarde, cine sonoro, donde podían ser vistos y reproducidos por la audiencia. Al mismo tiempo, las letras de los nuevos bailes solían incluir indicaciones sobre los movimientos y los pasos necesarios para bailarlos, otorgándole cierta autonomía al público en su proceso de aprendizaje. Con esta práctica, cualquier danza podía abrirse camino hacia la pista de baile, de modo que

Juan Valero (1895-1956) y Elena Guzmán, AMPUC.

entre 1912 y 1914 se calcula que en Estados Unidos, se crearon más de un centenar de bailes sobre música de rag-time. Muchos de ellos estaban basados en movimientos de animales, lo que también facilitaba el aprendizaje al otorgarles a los bailarines un referente más o menos conocido sobre el cual realizar sus movimientos, como el trote del pavo, el abrazo del conejo, el paso del camello, el deslizamiento del mono, o el salto de la rana. Sin embargo, todos estos movimientos debían ser realizados con gracia y distinción, y allí estaban los profesores de baile para recordárselo al novel bailarín. De hecho, en su manual de 1912, Emilio Green se encarga de enfatizar la necesidad del profesor de baile, señalando que no basta el talento natural o el rápido aprendizaje de un nuevo paso, sino que es necesario el análisis, la técnica y la práctica constante, algo que sólo el profesor y la academia pueden otorgar. Si esto no fuera así, puntualiza, no se explicaría la existencia de un centenar de profesores de baile en París o de doscientos en Londres o Berlín, todos con prósperas carreras profesionales, algo que Green se esforzaba por mantener en Chile [125].

Herencia cultural bailable

El baile de salón practicado en las ciudades chilenas de comienzos del siglo XX, es producto de distintas herencias culturales, recibidas y administradas en el espacio de socialización de las elites, desde donde llegará a ámbitos campesinos, obreros y mesocráticos, como hemos visto, ampliando considerablemente su presencia en el país, y entregándole una práctica cultural común a sectores sociales diversos. Las particularidades del baile del salón chileno surgen, entonces, del modo de selección, circulación y apropiación de dichas herencias, las que han influido en la forma de comportarse, relacionarse, y en el modo en que chilenas y chilenos han experimentado su propia corporalidad.

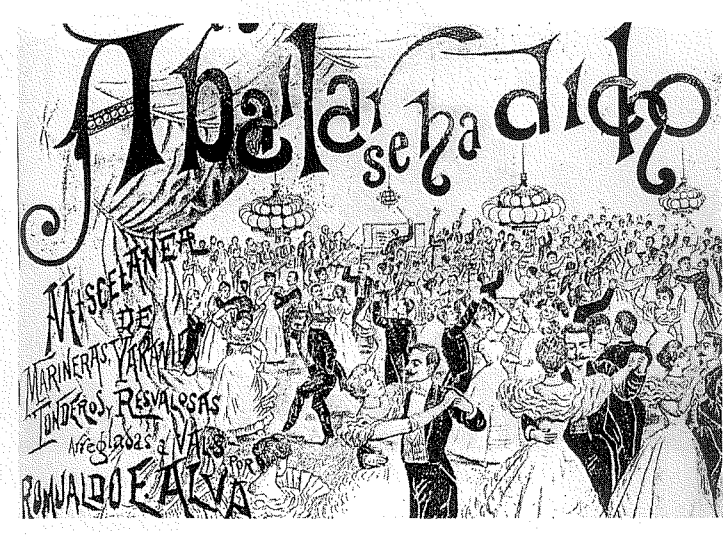
El fin del siglo XIX se vivió en Chile bailando la parsimoniosa contradanza, los arrogantes lanceros, las alegres cuadrillas, la vigorosa polka, la sentimental habanera, la chispeante zamacueca, la coqueta redowa, y el distinguido vals, junto a pomposos bailes dieciochescos revividos. El chileno contará entonces con una particular herencia bailable que sentirá como propia, desde la cual podrá construir esa identidad nacionalista, pero cosmopolita que lo caracteriza. En las páginas siguien-

125 Ver Green, 1912: 19-26. Sobre la influencia de la industria en el aprendizaje de nuevos bailes ver Driver, 2001: 28-30. Escuchar lección de baile del dúo "La pavana" de *Manuelita Rosas* (1941), zarzuela en tres actos de Francisco Alonso, en *Manuelita Rosas* 1998: 4; y ver a Alberto Castillo en la película *Adiós pampa mía* (1946), cantando "Así se baila el tango" en una boite, mientras la cámara muestra los pasos de una pareja de baile.

tes, entregamos una pequeña historia social de los géneros de baile de salón vigentes en Chile a comienzos del siglo XX, considerando sus características musicales y coreográficas, sus condicionantes históricos y sociales, su aparición y difusión, sus formas de apropiación, enseñanza y uso, su sentido y función social, su folklorización y su masificación. Comenzaremos con la cueca

A pesar de su condición de baile nacional, la cueca chilena resultaba poco adecuada para el salón. Al sonar los primeros rasgueos de la guitarra, los espectadores iniciaban la acción formando un círculo e invitando a los bailarines a entrar a la pista con expresiones como: ¡A la cancha las parejas!, ¡Voy a ella!, o ¡Píllela que se le arranca!, algo bastante alejado de los modos y parsimonias del salón. A continuación, los espectadores presenciarán y animarán el cortejo amoroso de los bailarines, saltándose toda regla de protocolo, intimidad y recato, y haciendo evidente aquello que en el salón debía pasar inadvertido. En síntesis, la cueca en su estado puro resultaba "una música insólita en los salones de prestigio", señala Ignacio Vicuña, en relación a la música folklórica en general. En efecto, las manifestaciones populares de baile, gestualidad, y sensualidad, con su música asociada, serán consideradas de mal gusto por los sectores ilustrados, como señala Rodrigo Torres, justificando con ello su marginación y fomentando su *domesticación*, como veremos más adelante [126]. De este modo, las academias de baile que querían incorporar la cueca a su enseñanza e imponer una moda en Chile con algo propio, debían, antes, legitimarla socialmente, adecuándola a las formas propias del salón. La proliferación de danzas folklóricas en 6/8 y 3/4 en América Latina, como la cueca, permitía adaptar con cierta facilidad estos bailes al formato coreográfico del vals y hacerlos entrar así, en gloria y majestad, al espacio urbano de la danza social [127].

Zubicueta, en su tratado de baile de 1908, diferencia una vertiente popular y otra *aristocrática* de la cueca. Es esta última la que enseña a bailar, dividiéndola en dos partes o pies y, cada parte, en tres vueltas. Es decir, se trata de una cueca repetida, como se baila tradicionalmente en la provincia argentina de Cuyo. Recomienda bailarla con pañuelo, siguiendo el ritmo de vals, en especial del vals



Portada de la colección de marineras, yaravíes, tonderos, y resbalosas "arregladas a vals" por Romualdo Alva (, ca. 1900), ilustrada con un gran baile donde la orquesta hace girar por el salón a pálidas damas de traje largo y a elegantes caballeros de frac, que bailan con parsimonia una música de mestizos y negros que ha sido *blanqueada*. Zanutelli, 1999: 35.

126 Ver Vicuña, 1977; y Torres en Montecino, 2003: 151.

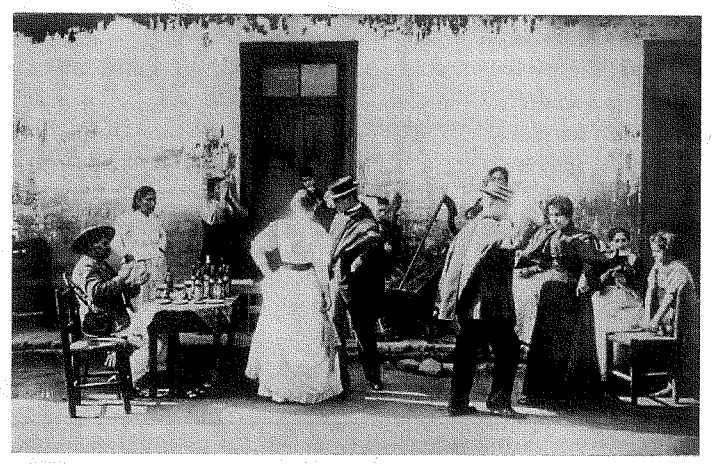
127 Las referencias a una cueca valseada serán recurrentes en las descripciones del salón decimonónico. Escuchar cueca valseada "Duélete de un corazón" en Grupo Rauquén, 1994: A2.

Bailarines de cueca de salón. Zubicueta, 1908: 126.

boston, que era más lento que el vienés, y agregando un zapateado al final del segundo pie o penúltima vuelta de los bailarines.

En 1922, Roberto Hernández diferencia la cueca de ramada campestre de la cueca de salón, baile "que mejor se presta para adaptarlo a las circunstancias y el que reúne, al encanto de sus giros, la gracia más refinada en las ondulaciones del cuerpo y el manejo del pañuelo" [128]. Del mismo modo, en la Escuela de Temporada de 1947 de la Universidad de Chile –donde por primera vez se ofrecían cursos de baile folklórico–, la profesora Emilia Cruz de Garnham, diferenciaba una cueca *campera* y una de salón, enseñando ambas. El tratado sobre la cueca chilena publicado por Exequiel Rodríguez tres años más tarde, también incluye una sección sobre cueca de salón, continuando con la tradición iniciada por Zubicueta.

"Fue, pues, en la convivencia social, en la intimidad de los grandes salones, en sus andanzas por la ciudad -señala Rodríguez-, donde la cueca, un tanto ruda y silvestre, fue puliendo sus aristas y suavizando sus asperezas para ponerse a tono con las damas de sociedad elegantemente vestidas, con los oficiales ataviados con lujosos uniformes y, en resumen, con las costumbres, indumentaria y formas de vida de la gente elegante y distinguida." [129]



Cueca chilena en 1905. Claro et al, 1989: 474.

A diferencia de la cueca de salón enseñada por Zubicueta y por Valero, como veremos a continuación, que era una cueca repetida y valseada, Rodríguez propone mantener la estructura original de la cueca chilena, bailándose los tres pies de

128 *La Unión*, 27/10/1922.
129 Rodríguez, 1950: 53.

cueca con "extrema delicadeza, dando mucha gracia y suavidad a los primeros pasos." "El hombre debe actuar siempre con prudencia y caballerosidad –continúa Rodríguez–, evitando todo gesto que tenga visos de familiaridad o excesiva confianza. Si los bailarines dan la impresión que no se conocen, aun cuando se trate de familiares, el baile producirá mejor efecto" [130]. Todas las indicaciones apuntan a contener la sensualidad y el desenfreno de la cueca tradicional, manteniendo las distancias, el buen comportamiento y la mutua cortesía. Una vez resuelta la adaptación coreográfica de la cueca a los requerimientos del salón, había que consolidar su presencia en el mundo social, y de eso se encargaban, como de costumbre, los profesores de baile, ayudados de campañas promocionales realizadas a través de sus publicaciones y de la prensa.

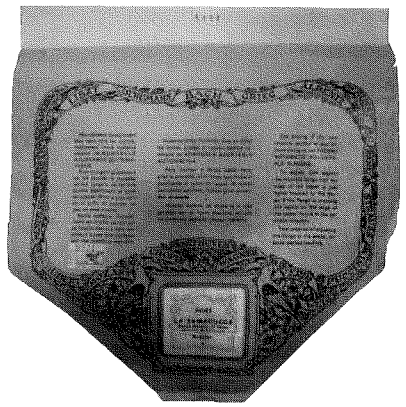
Junto con la apertura a las influencias extranjeras en materias de diversión y uso del tiempo libre, existirá una constante preocupación en Chile por los efectos que tal apertura pueda tener sobre la identidad nacional, tal como era definida desde un Estado celoso de influencias externas. En el caso del baile social, las elites chilenas manifestarán, desde la década de 1920, su preocupación por la carencia de un baile propio, pulido y refinado, como sucedía con el tango liso, por ejemplo, susceptible de entrar al salón y de alcanzar el circuito internacional. En esta preocupación había algo de nostalgia por el papel que había desempeñado la versión decimonónica de la cueca, la zamacueca, en los salones chilenos desde la década de 1830. Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), durante su segundo exilio en Chile, escribía en *El Mercurio* de Valparaíso en 1842: "¿Quién le echaría en cara [a la zamacueca] el origen plebeyo, después que la alta aristocracia de la moda, del tono y del buen gusto la ha hecho objeto mimado de la predilección de las bellas y el obligado fin de fiesta de toda tertulia en que no se le condene a uno a morirse de puro fastidio?". Así mismo, a comienzos de 1886, el escritor español P. Zañudo Autran publicaba en la revista madrileña *La ilustración Española y Americana* que la zamacueca no era solamente el baile del hijo del pueblo, pues "apenas hay familias en el Pacífico, y principalmente en Chile, que no lo baile" [131].

El triunfo de la zamacueca en el salón se reflejaba también en la oferta de partituras, ocupando un segundo lugar –junto a la mazurka, la cuadrilla y el schottisch– en las ediciones chilenas de la segunda mitad del siglo XIX, antecedi-

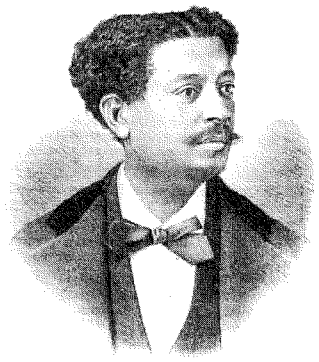
Ilustración de zamacueca de salón con guitarra, arpa, piano y animador, en portada de "Samacueca sentimental" para canto y piano de A. Hügel, Valparaíso: Carlos Brandt, ca. 1890. Claro et al, 1989: 634.

130 Rodríguez, 1950: 54.
131 Ver Sarmiento en Mayer-Serra, 1947: 1116; y Zañudo Autran en Hernández, 1928: 640. Como Raquel Barros señala, otras dos danzas folklóricas, el cuando y el aire, también se bailarán en los salones chilenos. Ver Barros, 1962: 65-66. Escuchar zamacueca salonera "El negro" en Grupo Rauquén 1994a: B1.

da solamente por el vals y la polka. Se trata de zamacuecas para piano o guitarra, con o sin canto, que se mantienen dentro del molde estrófico de la danza y de zamacuecas de concierto para piano o violín, escritas bajo la forma de fantasías. Además, las estudiantinas solían interpretar una zamacueca como pieza de repetición al final de sus presentaciones, realizando sus propias versiones o utilizando aquellas publicadas para guitarra y/o bandurria. Hasta la década de 1920 y, a pesar que su denominación ya no estaba en uso y más bien aparecía en las evocaciones del baile de los abuelos, el género será tomado por todos los soportes existentes: partitura, cilindro fonográfico, disco, rollo de autopiano y cine mudo con música asociada, pues la industria musical y sus tecnologías se expandían por el mundo, absorbiendo las músicas locales como una forma de abrir nuevos mercados. De hecho, en las primeras exhibiciones públicas del fonógrafo con auriculares y con bocina realizadas en Valparaíso y Santiago a partir de 1892, se incluía una de las dos zamacuecas que compusiera el violinista negro cubano José White (1835-1918) en su visita al país de 1878. Así mismo, en los primeros cortos cinematográficos chilenos exhibidos en Valparaíso en 1903 se incluía una zamacueca bailada [132].



Fantasía sobre zamacueca chilena en rollo de autopiano Victoria. Madrid, ca. 1920, FML.



Grabado de José White (1835-1918) publicado por la revista venezolana *El Zancudo. Revista Musical Chilena*, 1990, 44/173: 47.

La estadía de White en Chile hasta comienzos de 1879, le permitió presentarse con mucho éxito en varias ciudades del sur y del norte del país, tocando sus zamacuecas como piezas de repetición ante el *delirio, fervor y arrebato* del público, como señala la prensa de la época. Luis Merino mantiene que el nombre de White quedó indisolublemente ligado al de este género, publicándose varias ediciones de su primera zamacueca en Valparaíso, París y Berlín, e incluyéndola en sus exitosas giras por América del Sur y Europa. Un particular impacto logró esta zamacueca en Río de Janeiro a fines de la década de 1870, donde dos compositores locales publicaron zamacuecas inspiradas en la de White. Para entender el éxito de esta pieza, que combina el clima regocijante del modelo folklórico con el esplendor virtuoso del violín, y que posee una forma equilibrada y una atractiva armonía, como señala Merino, también hay que considerar el hecho de que era un violinista negro el que la tocaba, especialmente en una época en que los habitantes de origen africano tenían muy poca figuración pública o estaban relegados a espectáculos cómicos [133].

132 Ver referencias a zamacuecas de concierto compuestas en Chile entre 1836 y 1878 en Garrido, 1979: 198-215, y Merino, 1990; y escuchar zamacueca de White arreglada por Antonio Alba para violín y guitarra en Mouras, 1997: B 6; y zamacuecas de Federico Guzmán en Vivado, 1982: A4 y B1.

133 Ver Merino, 1990.

Podemos considerar la zamacueca como una danza madre de la cual se derivan las cuecas chilena, cuyana, boliviana, peruana –o marinera–, ecuatoriana, y la zamba argentina. Sin embargo, la cueca chilena es la que más se independiza de su matriz, manteniendo un incesante ritmo de 6/8 superpuesto al 3/4, mientras que la zamacueca separa estos metros, combinando tres compases de 6/8 con uno de 3/4, lo que frena la danza y permite hacerla más elegante [134]. Su forma poética es similar a la de la cueca chilena –una cuarteta, una seguidilla y un pareado–, aunque también aparece solamente la cuarteta, y su estructura formal se repite, especialmente en las ediciones en partitura, al igual que en la cueca cuyana, la zamba, la cueca de salón, y la cueca grabada en disco.

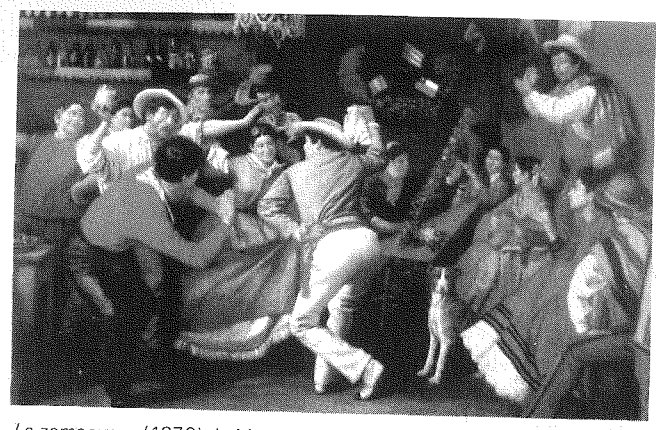
A pesar que puede haber sido bailada en Chile por sectores populares, desde la Colonia, como afirma Samuel Claro, la zamacueca, en cuanto a denominación genérica, habría llegado a los salones chilenos hacia 1824 procedente de Lima, ciudad "que nos proveía de sus innumerables y variadas zamacuecas –señala José Zapiola–, notables o ingeniosas por la música que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros." Sin embargo, en sólo un lustro, la zamacueca ya había sido absorbida por los músicos y bailarines nacionales, se imponía en las ciudades chilenas, y se expandía por el campo, bailándose al son del arpa y las guitarras en las chinganas –del quechua, escondrijo–, lugares provisorios donde se comía, bebía y bailaba. Estos hechos avalan la teoría de Claro de su remota presencia en el país, pues prende muy rápidamente desde que adquiere visibilidad. Recién entrada la década de 1830, se observa que: todos los sectores sociales la bailan, desplazando al *cuando* como baile nacional; se practica al piano en salones de Santiago y Valparaíso como fin de fiesta; ha sido incorporada a los espectáculos teatrales, "produciendo gritos de una alegría desesperada"; surgen las primeras estrellas del género, el trío Las Petorquinas, que hacen escuela; y los extranjeros que llegan a Chile la describen con detalle y admiración, considerándola superior a las danzas europeas en boga, aunque expresando cierta perplejidad por la sensualidad de su danza. "¡Ver e ouvir a cueca, e depois morrer!" habría escrito en 1908 el jurisconsulto brasileño Belarmino da Gamma e Souza, mientras asistía a un congreso panamericano en Santiago [135]. Finalmente, coronando la presencia de la zamacueca en el imaginario nacional, Alberto Blest Gana la describirá magistralmente en sus novelas *Martín Rivas* (1862) y *El ideal de un Calavera* (1863), donde sostiene que la zamacueca es el único baile que sobrevivirá a la transformación gradual de nuestras costumbres. Nueve años más tarde, el cuadro de Manuel Antonio Caro *La zamacueca*, obtendrá el primer premio en la Exposición de Artes e Industrias de Santiago de 1872, transformándose en la imagen preponderante del baile nacional, pues, como señala Pablo Garrido, miles de oleografías, tarjetas postales, almanaques y calendarios inundaron el territorio nacional con este cuadro por más de medio siglo [136].

Hacia 1890 comienza a abandonarse el vocablo zamacueca y el público empieza, "afectadamente", a llamarla cueca, se queja Daniel Barros Grez, reflejando la autonomía que esta danza ha adquirido en Chile de su posible matriz limeña.

134 Agustín Ruiz, 30/ 8/ 2003.

135 Dos meses más tarde, Gamma e Souza moriría al llegar a Londres. Ver Hernández, 1928: 640.

136 Ver Claro, 1994; Zapiola, 1974: 44; Garrido, 1979: 210, 212; y citas de viajeros sobre la zamacueca en Pereira Salas, 1941: 264-288.



La zamacueca (1872) de Manuel Antonio Caro. AMPUC.

El propio pianista y folklorista alemán Albert Friedenthal (1870-1920), luego de visitar Chile en 1889, escribía que las danzas más originales eran las zamacuecas o *más brevemente* cuecas, manteniendo la denominación antigua al publicar la zamacueca "La popular" en Berlín en 1911. Los maestros de baile de los primeros años del siglo XX enseñan cueca de salón, no zamacueca, aunque se mantienen fieles a la tendencia impuesta por esta danza con su llegada a los salones chilenos. De hecho, durante casi todo el siglo XX los folkloristas considerarán la zamacueca como un género de salón, "bailado por los abuelos", sin considerar su vertiente *plebeya* como la llamaba Sarmiento, permaneciendo en la memoria del chileno ejemplos como "Negro querido" -o "Un negrito muy fino"–, "La japonesa" –o "Ciento cincuenta pesos"–, "Debajo de un limón verde" y "La popular" [137].

> "¿Y como hemos podido llegar hoy día a la situación vergonzosa de haber proscrito en nuestros salones el baile nacional –escribía Roberto Hernández en 1922–, que vale inmensamente más que esa serie de bailes exóticos, extravagantes y lascivos con que ahora se entretiene ardorosamente la juventud, sin reparo ni escrúpulo de nadie?" [138]

Con la declinación de los bailes decimonónicos, la zamacueca también perdía vigencia como baile social, y su heredera, la cueca, sólo se bailará esporádicamente en estos ambientes, como se desprende del siguiente testimonio de Claude G. Bowers, embajador de Estados Unidos en Chile entre 1939 y 1953. "La cueca no se estila en los bailes formales en las casas", escribe en sus memorias, agregando, sin embargo, "pero si alguna vez se anuncia en ellos que si las parejas se retiran un momento la señorita Lucila y el señor Luis tendrán la gentileza de bailar una cueca, hay siempre entusiastas aplausos". En 1928 Roberto Hernández se lamentaba que "desaparecida la boga aristocrática de la zamacueca, se le ha hecho también un gravísimo daño, ya que fuera de las expresiones bulliciosas y al aire libre del Dieciocho

137 Ver Barros Grez, 1890: 333; y Friedenthal en Mouras, 2002, carátula. Escuchar reconstrucciones de estas zamacuecas en Vivado, 1982: A4; Cuncumén, 1964: A1; Agrupación Folklórica Chilena, 1999: 5; González, 2002: 4; Palmiero, 1995: B5; y Mouras, 2002: 7.
138 *La Unión*, 27/10/1922.

[de Septiembre], no figura la cueca sino en rincones apartados y como reina de la remolienda y del jaleo, muy degenerada, por supuesto" [139].

Consciente de la necesidad de una cueca que tuviera mayor presencia en el salón, y regresando a él cual Cenicienta en su noche encantada, la influyente academia de baile del profesor Juan Valero mantuvo entre las décadas de 1920 y 1950 un constante discurso de promoción y legitimación social de la cueca, difundido en la publicidad que el Estudio Valero publicaba en el diario *El Mercurio* de Santiago. En su cometido, Valero insiste en tres ideas básicas derivadas del auge decimonónico de la zamacueca: la cueca posee rango aristocrático y produce distinción social; es un baile de moda que contribuye a "estar al día"; y tendrá éxito en el extranjero, lo que completará su proceso de legitimación en la esfera local.

Al comparar la cueca con el tango, un ex presidente colombiano de visita en Chile en 1913, manifestaba que ya llegaría el día en que la cueca chilena se pusiera de moda en otros países, como había sucedido con el tango. En este empeño se encuentran Juan Valero y su esposa, Elena Guzmán, a fines de los años veinte, al enseñarla al cuerpo diplomático chileno, quienes serían los encargados de diseminarla *urbi et orbi*, bailándola en los salones frecuentados por los diplomáticos en el mundo. Para ello, Juan Valero estrenó en 1928 una coreografía de pareja enlazada para la cueca cuyana "Corazones partidos" (1914), de Saúl Salinas (1882-1921) y José Razzano, intentando renovar y al mismo tiempo administrar la cueca chilena de salón. Valero envió a París este nuevo baile, publicitándolo como competidor del tango, pero su "cueca chilena moderna" no obtuvo el éxito esperado. Estos esfuerzos por posicionar la cueca como baile de moda, coincidían con un período de fuerte retórica nacionalista, como fue el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo a fines de los años veinte. La ausencia de debates políticos durante el gobierno autoritario de Ibáñez fue compensada por debates acerca del "correcto nacionalismo" que formaría parte del alma del chileno, señala Stefan Rinke. Los nuevos sectores nacionalistas mesocráticos eran críticos de la tendencia de la antigua oligarquía chilena de abandonar las raíces nacionales debido a su excesiva admiración por Europa y la cueca se transformaba entonces en una fuerza auténtica y pura para contrarrestar "la invasión de cierta música, equivocadamente lasciva, exceso de tangos y de dudosas canciones de música negroide" [140].

Una década más tarde se seguía anunciando el relieve internacional que pronto adquirirá la cueca, pues no hay "nada comparable a una buena cueca y eso lo reconocen en el mundo entero", ya que se trata de la danza preferida del fino bailador, señala la propaganda del Estudio Valero. Si bien en 1944, Valero afirma que la cueca "constituye una sensacional novedad en el extranjero", seis años después todavía se anuncia el próximo éxito internacional del género, pues "esta primicia, conceptuada como uno de los dos mejores bailes del mundo de la danza social e internacional [...] pronto llegará a los públicos extranjeros con caracteres de sensación". Al igual que lo que se mantiene en Chile respecto a otros emblemas patrios, como la bandera y el himno nacional, Valero presenta la cueca como "uno de los mejores bailes del mundo". Esto lo podía haber tomado de las afirmaciones

139 Ver Bowers, 1957: 40; y Hernández, 1928: 640.
140 Ver *Las Ultimas Noticias*, 15/ 5/1928 en Rinke, 2002: 127; Rinke, 2002: 130-131; y *La Unión*, 27/10/1922 en Hernández, 1928: 646.

Cueca estilizada presentada por la compañía de Joaquín Pérez Fernández en el Teatro Municipal de Santiago. *Ecran*, 29/ 5/1945, BN.

hechas en 1886 por el español P. Zañudo Autran –publicadas en Chile en 1928–, quien señala que es uno de los bailes más originales, no sólo de América, sino del mundo; y de Carlos Vega, publicadas en el país en 1947, quien la califica como una "danza extraordinaria, la más compleja del mundo en su género, la más profunda y noble de América" [141].

Basándose en la presencia de la zamacueca en los primeros salones de la república, como hemos visto, Valero la define como el "único baile del continente americano de rango aristocrático", sosteniendo que poseería cualidades intrínsecas que revelarían su alta alcurnia, como son su "elegancia, distinción y rango", lo que produciría sus "superiorísimas cualidades artísticas". Así mismo, Valero señala que se trata de una "aristocrática y fina danza que se impone en las aristocráticas reuniones sociales", anunciando que la cueca ha triunfado socialmente en Chile, y que le otorga la nota de realce, lucimiento y éxito social a la dama y al hombre *chic*. Valero refuerza la idea de que la cueca es un baile de moda al publicitarla en 1941 como "un nuevo baile de furor", de "estilo diferente", que será uno de "los grandes éxitos de la próxima temporada social"; y al destacar la gran asistencia de alumnos a sus clases de cueca moderna [142].

La cueca chilena no logró imponerse como baile social a escala internacional, pero tampoco a escala nacional. De hecho, a diferencia de la zamacueca y de la cueca boliviana, posee una baja presencia entre las abundantes ediciones de partituras de una hoja que nutrían el baile social en las primeras décadas del siglo XX. El modo en que logró sobrevivir a los requerimientos del mundo urbano fue integrándose a la industria discográfica de la mano del artista del folklore, como veremos en el sexto capítulo.

141 Ver Zañudo Autran en Hernández, 1928: 641; y Vega, 1947: 46.

142 Ver avisos de Estudio Valero en *El Mercurio* 17/ 8/1941: 9, 18/ 9/1941: 21, 1/11/1941: 7, 2/ 9/1944: 9, 4/ 1/1944: 5, 12/ 8/1944: 1, 18/ 6/1950: 19, y 15/ 8/1950: 47. Escuchar "Corazones partidos" en Astica et al, 1997: 14.

Sin lograr imponer bailes propios de salón, las principales fuentes que alimenten el baile en los salones chilenos hasta entrado el siglo XX, serán España, Francia e Inglaterra, con géneros que enfatizarán una coordinada acción grupal y de pareja, manifestando el nuevo orden burgués, pero al mismo tiempo, expresando cierta nostalgia por el antiguo mundo cortesano. De este modo y manifestando una tendencia de la música popular que se acentuará con el paso de los años, el fin de siglo produjo el resurgimiento de bailes del siglo XVIII que ya habían perdido vigencia social, como el minueto, el paspied y la gavota. Según Sachs, este resurgimiento era impulsado por los maestros de baile que trataban de contrarrestar cierto empobrecimiento del baile europeo a fines del siglo XIX, con la declinación de varias danzas en boga y la excesiva estandarización de las cuadrillas y del vals. Poco tiempo después, serán los bailes llegados de América los que renovarán en forma definitiva la escena internacional del baile social, volviendo a encantar a una juventud ya cansada de continuar los modelos decimonónicos de diversión y trato social [143].

Zubicueta nos advierte, en su prospecto de 1898, que el minueto «ha vuelto a tomar su puesto i hoi lo tenemos en voga para mayor lucimiento e importancia de las soirées i tertulias de nuestro mundo elegante.» Ya no se trata del viejo minueto cortesano, probablemente introducido en Chile a comienzos del siglo XVIII por marinos franceses y bailado en el país hasta 1834, según José Zapiola, sino de un minueto reformado en sus pasos, movimientos y figuras, que marcará la moda del fin de siglo parisino. Carlos Vega aclara que no hay que confundir el minueto de su época de esplendor (1650-1780) con los arreglos para dos o más parejas que, entre 1883 y 1900, exhuman su nombre y sus elementos. Curt Sachs asegura que el nuevo *minué*, con sus abundantes figuras, "sólo tiene en común con la vieja forma el nombre", a lo que habría que agregar que mantiene su raigambre cortesana, expresada en gestos, modos, y vestuario unidos por una misma forma musical [144].

Según la tendencia a revivir el minueto, Zubicueta creó una coreografía para al minueto de la ópera *Don Juan*, del maestro *Mozzard* –Wolfgan Amadeus Mozart– "que además de ser sencillo es mui conocido i aceptado ya en nuestrós salones". A esta nueva coreografía le llamó "Minuet Chile", "baile de gran corte i de una elegancia delicada i artística ejecución". En su tratado de 1908, Zubicueta continúa insistiendo en la moda del minueto, y al minueto chileno con música de Mozart le llama "Minué High Life", promoviendo su invención como un baile "aristocrático por excelencia, indispensable en todo baile de gran tono, sério, noble i gran cooperador para solemnizar con verdadera elegancia chic las reuniones de nuestro mundo social". Sólo la insistencia de la elite chilena en manifestar su vinculación a un pasado aristocrático –usando los trajes de sus abuelos en las fiestas de disfraces, por ejemplo– explica la vigencia del minueto revivido en Chile casi una década más tarde de su proclamado fin en Europa y América [145].

143 Según Vega, estas danzas dieciochescas decaen en América hacia 1840, experimentando un resurgimiento pasajero a fines del siglo XIX, como señalamos. Ver Vega, 1956: 141; y Sachs, 1944: 443.

144 Ver Sachs, 1944: 408; Vega, 1956: 142; y Pereira Salas, 1941: 213. En su libro *Historia de la música en Chile 1850-1900*, Pereira Salas ya no nombra al minueto, dejando en evidencia su desaparición en el país en la segunda mitad del siglo XIX, aunque no considera su exhumación.

145 Ver Zubicueta, 1899: 15, y 1908: 93. El minueto también se bailaba a fines del siglo XIX y llegaba a la zarzuela, ávida de nuevas danzas –aunque fueran revividas– estrenándose en octubre de 1892 en Santiago la zarzuela *Un Minué*. Tanto Sachs como Vega le otorgan vigencia al minueto revivido sólo hasta ca. 1900.

Invitados al baile de fantasía de la familia Edwards-Budge posando para *Zig-Zag* disfrazados de Cyrano de Bergerac, Marqués Luis XVI y Conde de Neurs. *Zig-Zag*, 6/ 8/1905, BN.

El resurgimiento de las modas del siglo XVIII llegaba desde Francia, donde compositores como Claude Debussy miraban hacia el magnífico pasado francés como una forma de afianzar una identidad propia frente a la hegemonía alcanzada por la música germana. Es así como, emulando a los clavecinistas galantes, Debussy compuso su *Suite Bergamasque* para piano (1890), donde incluye un minueto y un passepied, al mismo tiempo que el mundo social de su época los empezaba a bailar a ambos lados del Atlántico. De este modo, el siglo XVIII y la fascinación por el Antiguo Régimen, aparecerá en la música de concierto, pero también en las fiestas de disfraces y en las indumentarias de cantantes y de personajes de sociedad y aportará nuevas danzas al mundo internacional del baile de salón [146].

El passepied, que en tiempos de Luis XIV se bailaba como un minueto rápido en 3/8, fue bailado en Chile hasta comienzos del siglo XIX, según recuerda José Zapiola, regresando en la década de 1890 como "reminiscencias del siglo XVIII" que se apartan de las "vulgaridades de los demás bailes de su género". Era enseñado en Chile en 1899 por Franco Zubicueta con una coreografía en 3/4, en base a música de Eduardo Pons, que debía bailarse con "un movimiento ondulado del cuerpo, gracioso y elegante". Por su parte, Emilio Green –"profesor de cuanto hai de aristocrático i distinguido en el gran mundo social de la capital"– difundía un passepied con música de Frederic Brisson pero con una coreografía en 2/2, pues cada maestro debía dejar su impronta personal en la moda de la época. Se trataba de mantener a toda costa, la exclusividad de un mundo social que, poco a poco, comenzaba a transformarse debido a sus propias contradicciones internas y al sostenido avance de los otros sectores sociales urbanos [147].

La gavota era una danza binaria francesa de origen campesino, que alcanzó gran popularidad en la corte de Versalles a mediados del siglo XVII y desde allí llegó a formar parte de las danzas opcionales de la suite barroca, especialmente en la obra de Johann Sebastian Bach. En América Latina, la gavota regresó a sus orígenes campesinos, como sucederá con otras danzas de salón llegadas desde Europa, dando origen, como señala Carlos Vega, al *cuando* y a la *sajuriana*. Estas danzas llegaron a Chile con los desplazamientos del Ejército Libertador del General San Martín en 1817, según afirma Zapiola, y sus bandas de músicos negros y criollos argentinos, uniformados a la turca, manteniéndose como parte de la música de tradición oral chilena hasta las primeras décadas del siglo XX. Luego de haber sido practicada hasta la década de 1820, según mantiene Zapiola, la gavota se puso nuevamente de

146 El compositor francés Léo Delibes (1836-1891) también compuso passepied a fines del siglo XIX.
147 Ver Zapiola, 1974: 44; y Green, 1912.

Aprendices de gavota. *Sucesos*, 20/ 4/1911, BN.

moda en Chile hacia 1890 en una versión con música de Galimberti, de diez figuras realizadas por dos parejas. El álbum musical *Ideal* publicó en 1918, en Santiago, la gavota "La samaritaine" del compositor nacional Carlos Pimentel, junto a cuplés, foxtrots y pasodobles, manifestando la vigencia que mantenía la nueva gavota en las primeras décadas del siglo [148].

Entre los bailes en boga, en el fin de siglo chileno y latinoamericano, la cuadrilla era el que suscitaba mayor entusiasmo entre los jóvenes. Esto se debía a su carácter grupal y participativo, que permitía una múltiple interacción entre los bailarines, y a la gran cantidad de figuras que se podían realizar y que los practicantes se enorgullecían en dominar, poniendo en juego un sutil engranaje de representación, exhibición y toma de iniciativa. El entusiasmo que generaban las cuadrillas en la juventud chilena se manifiesta en el siguiente relato de Senén Palacios, al describir un aniversario de matrimonio en la casa familiar:

> "El piano preludió los acordes de una cuadrilla i el elemento joven púsose precipitadamente en movimiento en busca de compañeras. Momentos después la animación era jeneral, i por las puertas i ventanas interiores, de par en par abiertas, veíanse pasar las parejas haciéndose saludos, formando cadenas, avanzando, retrocediendo, inclinándose; mui graves i serios unos, sonrientes i amables otros; i todos atentos a los compases de la música i a la técnica de cada figura para no turbarse i echarla a perder." [149]

Con motivo de la visita a Concepción en septiembre 1889 de la Estudiantina Porteña de Valparaíso, para participar en las celebraciones de fiestas patrias, se ofreció en el salón filarmónico de la ciudad "uno de los más brillantes bailes que se ha verificado en Concepción". El baile se inauguró con música de cuadrilla, pudiendo

148 Ver Apel, 1982: 341; Vega, 1944 [1998]: 288; y Zapiola 1974: 44. Escuchar gavota para guitarra de Carlos Pimentel en Ohlsen, 1998: 22; y gavota para estudiantina familiar en Grupo Rauquén, 1994: B2. Los géneros llegados con las bandas de San Martín, entre los que se encontraba el cielito y el pericón, continuaron practicándose en Chile hasta la década de 1930, cuando empezaron a desaparecer por la influencia modernizante de la industria musical, siendo revividos por la proyección y creación de raíz folklórica de los años cincuenta y sesenta.
149 Palacios, 1910: 68.

observarse cerca de cien parejas evolucionando en la pista, señala un entusiasta cronista de la época. El mismo interés se observa entre los participantes del almuerzo organizado por el Valparaíso Paperchase Club con motivo de su carrera anual de *cross country* de 1905, donde, al escuchar el son alegre de las cuadrillas por la banda del orfeón, "el juvenil ardor no pudo contenerse más y sobre la mullida grama, al compás de la música se hacían reverencias". Algo similar ocurría en los salones filarmónicos de la pampa salitrera, donde reinaban las cuadrillas, que obligaban a los hombres a hacer saludos, venias, inclinaciones y una serie de muestras de respeto y acatamiento a la mujer [150].

Según Barros Grez, la cuadrilla representa a una sociedad más activa y amiga del placer que aquella de resabio colonial y poseedora de un mayor refinamiento en el goce. Fue bailada en Chile desde 1818 hasta avanzado el siglo XX, destacándose las cuadrillas francesa, imperial, inglesa o lanceros, y polo americano [151]. Ciertamente la vida musical y la cultura en Chile se había abierto de manera ostensible a mediados del siglo XIX, cuando las ideas liberales, en el sentido más lato, fueron ganando terreno. La figura de Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) es emblemática en este sentido, ya que, con su actuar en el terreno de la política, transmitió influencias que orientaron a la elite chilena a las modas y gustos de Europa, en especial de Francia y Gran Bretaña.

Bailarines de cotillón en la figura "Los solterones". Zubicueta, 1908: 162.

La cuadrilla pertenece a la tradición de danzas de cuadros –donde varias parejas realizan figuras coreográficas entre sí– iniciada en Francia con la adaptación al salón de la *country dance* inglesa a fines del siglo XVII, con sus *rounds* –rondas– y *longways* –filas rectas–. Si bien existían muchas formas de danzas campestres de cuadros en la Europa barroca, como señala Sachs, las formas inglesas habrían repercutido en el salón debido a que combinaban el baile individual de pareja con el baile de cuadros, lo que resultaba especialmente atractivo para los salones. Contradanza, cotillón, cuadrillas y lanceros se basan en el mismo concepto de encadenamiento de partes contrastantes que sustentan distintas figuras coreográficas, como en una suite de danzas del siglo XVIII. En esa época, la cuadrilla era usada para la formación de cuadros de equitación y para la entrada de los bailarines del *ballet*, evolucionando con el tiempo hacia su uso en el baile social. Como señala Aída Lagos, un *round* de cuatro parejas de la antigua *country dance*, dará origen al cotillón, que en la primera mitad del siglo XIX, adquirirá forma de suite, empezando a llamarse cuadrilla. El cotillón era muy popular en las grandes fiestas, bailes y matrimonios, señalaba un maestro de baile alemán de mediados del siglo XVIII, y lo ha seguido siendo durante el siglo XX en bodas y bailes de año nuevo en Chile. Su popularidad se basa en la alegre interacción social que producía –con visos de juego colectivo– mediante una

150 Ver *El Sur*, 29/ 9/1889 en Andreu, 1994: 63; *Zig-Zag*, 24/ 9/1905; y Lafertte, 1957: 72.
151 Ver Uribe Echevarría, 1960: 211; Andreu 1997: 32-33; Zapiola, 1974 [1853]; y Vega, 1956: 109-110.

gran variedad de figuras que se fueron estandarizando a mediados del siglo XIX junto con la cuadrilla. Además, solía incluir canciones y bailes de moda, en un claro vínculo con la incipiente industria musical de la época [152].

Las distintas partes de la cuadrilla alternaban: tempos moderados con tempos rápidos; metros binarios con ternarios; pasos de polka con pasos de *pastorella*; y caracteres diversos, otorgándole variedad y sorpresa al baile. Cada parte tenía un nombre en francés que describía figuras coreográficas como cadena de damas, las visitas, molinete y torbellino; o actitudes y personajes, como coqueta, elegante, pastorcilla, los solterones, o los tiradores. En las cuadrillas publicadas a fines del siglo XIX y bailadas en Chile, eran recurrentes cinco o seis partes: *Pantalon*, *Eté*, *Poule*, *Trénis*, *Pastourelle*, y *Finale*, alternando siempre metros de 2/4 y 6/8. Estos nombres no se traducían, como señala Sachs, haciendo sentirse más elegantes a quienes los bailaban. Una modalidad de cuadrilla llamada lanceros, con sus cinco partes: *Dorset*, *Victoria*, *Moulinets*, *Visites*, y *Lanciers*, habría sido introducido por el maestro francés de baile, Laborde, en 1857, en la corte prusiana, con los participantes uniformados de lanceros [153].

Fue habitual en América Latina crear cuadrillas nacionales. En Chile, Zubicueta creó "La República", basada en una mezcla de figuras de cuadrillas francesa e inglesa, a la que agregaba una zamacueca como número final, en una perfecta síntesis de identidad cosmopolita y nacional para las elites de comienzos del siglo XX. También se componían cuadrillas sobre himnos nacionales y motivos de ópera y zarzuela; de este modo, la práctica del baile contribuía a construir patriotismo y civismo e incorporaba el prestigio artístico y social del teatro lírico a la esfera privada. Otros ejemplos de cuadrillas y lanceros compuestos en Chile son: "Glorias de Pedro León Gallo" (1859) cuadrillas militares de Emma de Izquierdo, que evoca los sucesos de la Revolución Constituyente de 1859; "Cuadrillas brillantes sobre motivos de la ópera Los Hugonotes", de Antonio Tirado, pianista y promotor de la vida musical en Ovalle en la década de 1880; "Los coléricos", lanceros araucanos publicados por Ruperto Santa Cruz en su *Album musical patriótico* (ca. 1886); y "Lanceros chilenos" (1889), cuadrilla inglesa, en cinco partes, del filólogo y compositor nacional Fidelis Pastor del Solar (1836-1906) [154].

Fidelis Pastor del Solar (1836-1906). Pereira Salas, 1957: 364.

La cuadrilla servía para comenzar el baile en el salón chileno de fines del siglo XIX. En los anuncios publicados por la prensa de la época, se solía señalar la hora en

152 Ver Lagos, 2000: 406-407; y Christoph G. Hänsel en Sachs, 1944: 422.
153 Más sobre la contradanza y la cuadrilla en América Latina y sus procesos de folklorización, en Vega, 1956: 85-140; y Peñín, 2000. Sachs señala que los lanceros se bailaban en Europa al menos desde 1817. Ver Sachs, 1944: 440.
154 Escuchar cuadrillas chilenas de salón en Vivado, 1982; cuadrilla "Las confidencias" de Ricardo Brown en Grupo Rauquén 1994a: B4; cuadrillas militares "Glorias de Pedro León Gallo" en Rojas-Zegers, 1989, 3: 10, y Martínez, 2004: 12; y cuadrilla folklorizada recogida en Temuco, en Díaz, 1998: A6. El balambito, danza decimonónica difundida por Las Caracolito, posee partes contrastantes como la cuadrilla, escuchar balambito "Vivaz fue a cazar perdices" en Agrupación Folklórica Chilena, 1999: 4.

Bailarines de cuadrilla en la figura "Los molinetes". Zubicueta, 1908: 143.

la que se bailaría la primera cuadrilla, dando por iniciado el baile. El invitado de más categoría tomaba la iniciativa, sacando a bailar a la dueña de casa, a quienes seguían los demás invitados, imitando sus movimientos. También era usada para cerrar pomposamente la velada. En los breves minutos que duraba una cuadrilla, la sociedad santiaguina había intercambiado saludos, y había demostrado su condición física y educación; todo esto dentro de un marco de gentil arrogancia. Se trata de una sociedad en movimiento, como acertadamente la define Daniel Barros Grez en 1890, empeñada en imitarse a sí misma según los designios de la moda.

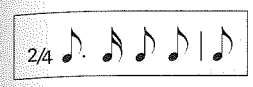
Sin embargo, los bailes de cuadros estaban perdiendo terreno con el avance del individualismo del siglo XIX, mantiene Sachs, elevando la danza de pareja a primer plano, proceso que se consolidará en Chile en la década de 1920. Dichos bailes perdían su contenido original, constituyendo débiles esfuerzos por imponer la unión casual de una docena de invitados, imprimiéndoles un sentimiento de comunidad que terminaba cuando los huéspedes se retiraban [155]. En medios sociales más reducidos, como los de la elite latinoamericana, los bailes de cuadros parecen seguir cumpliendo el papel cohesionador que tuvieron en Europa antes del ascenso de la burguesía.

En Francia, la cuadrilla generó una variante escénica: el can-can, danza "exasperada, desordenada, con saltos grotescos, feroces retrocesos, movimientos de piernas descarados que terminan con la despatarrada de las bailarinas en el suelo". Apareció en París asociado a la cuadrilla "Orfeo en los infiernos" de Johann Strauss y se atribuye su invención al maestro de baile Chicard hacia 1830. Los entusiastas jóvenes chilenos de comienzos de siglo, conocían "el pataleo dinámico y psicalíptico" del can-can, pues lo habrían presenciado en el Teatro Lírico de Santiago antes de 1905; pero estaba claro que este baile estaba reservado a los teatros de variedades y a los tinglados del café-concert. Un buen can-can bailado en el Moulin Rouge –destino obligado de los jóvenes chilenos que viajaban a París– incluía en el momento culminante el *au grand complet*, donde cuatro avezadas bailarinas, tomadas de la cintura, elevaban veinte veces seguidas sus ocho piernas al cielo. La mejor bailarina era la que conseguía quitar con el pie el sombrero de algún entusiasta espectador de la primera fila [156].

En medio de la fiebre de bailes europeos, antiguos y modernos, que se ponían de moda en el salón finisecular chileno, llama la atención la aparición de un baile que, a diferencia de los otros, es cantado y que no surge del París moderno y cosmopolita, sino que de una Habana negra, criolla y española. Se trata de la habanera –también llamada danza habanera o simplemente danza–, que circulaba ampliamente por los salones y teatros latinoamericanos y españoles desde mediados del

155 Ver Sachs, 1944: 438.
156 Ver Ramo, 1961: 10-13; García, 1950: 93; Cifuentes, 2000: 42; y Sachs, 1944: 441.

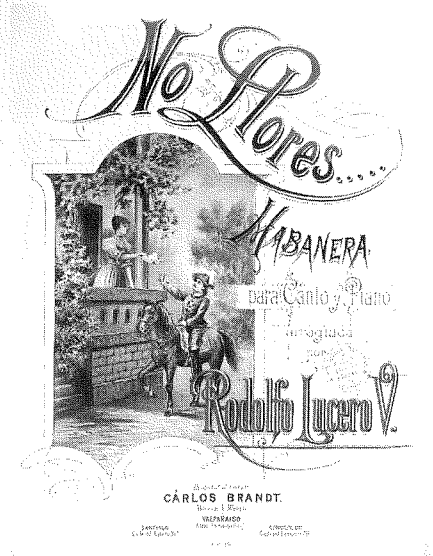
siglo XIX, llevando aires de negritud a la sociedad blanca de la época. El característico patrón de saltillo y dos corcheas, más el apoyo en el siguiente compás –vinculado a la clave del son cubano, pero menos sincopado para el bailarín blanco–, se hará presente en el acompañamiento y la línea melódica de una infinidad de habaneras, canciones, cuplés y romanzas con ritmo de habanera publicadas en España y América desde la década de 1840, y estará en la base de géneros en 2/4 como el maxixe carioca, la milonga y el tango rioplatenses, llegando incluso a confundirse con ellos durante la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, como Carlos Vega y Lauro Ayestarán señalan, estamos frente a un estrato musical común o cancionero americano "oriental", que se extiende por la costa atlántica desde Las Antillas hasta el Río de la Plata, donde un permanente flujo naviero y comercial conectaba los principales puertos de este extenso territorio, con el consiguiente intercambio de influencias culturales [157].



Distintas fuentes coinciden en señalar que la habanera tuvo su origen en la contradanza cubana, que alcanzó su apogeo en las creaciones de Manuel Saumell (1817-1870) e Ignacio Cervantes (1847-1905), apareciendo en partitura desde 1836. La particularidad de la habanera como baile de salón cantado, surge de una costumbre que se habría iniciado con otros géneros bailables en la Corte madrileña hacia 1840. Según Lauro Ayestarán, la habanera es enviada de vuelta a América a mediados de la década de 1850 luego de adquirir prestigio social en Europa, llegando, desde París como baile de salón y, desde Madrid como número de canto en la zarzuela. Hacia 1866 se publicarán las primeras habaneras en Buenos Aires y Montevideo [158]. Con el paso del tiempo, perdió su vigencia como baile de salón, pero la mantuvo como canción sentimental, referida a la lejanía de la mujer y de la patria, quizás, otro antecedente más del bolero. Como partitura de salón y número de zarzuela llegó también a Chile, marcando el punto más lejano de su expansión continental. Versiones de la habanera "Me gustan todas", de la zarzuela *El joven Telémaco* (1866) del compositor español José Rogel Soriano (1829-1901), editada en Chile por Eduardo Niemeyer, circularán en forma folklorizada en el país, demostrando la influencia de la música escénica en el repertorio de tradición oral. Con la habanera llegaban a Chile los gérmenes del son, del maxixe y del tango, apareciendo en el salón chileno las primeras influencias afroamericanas [159].

Fueron pocas las habaneras que se editaron en el país antes de 1885. Pereira Salas sólo consigna cuatro de ellas y no entrega mayor información sobre esta danza en sus dos libros sobre la música en Chile hasta 1900. Entre los primeros ejemplos publicados en el país se encuentra la habanera "La sevillana" del compositor español Sebastián Iradier (1809-1865), publicada en 1886 en Valparaíso, además su famosa habanera "La paloma" compuesta en 1859 a su paso por Cuba; fue tempranamente conocida en el país, y publicada por la editorial Niemeyer en una de sus colecciones de *canciones favoritas*. En la Biblioteca Nacional se conservan cerca de 80 partituras de habaneras para piano, guitarra y canto editadas en Chile los últimos

157 Ver Vega, 1946; y Ayestarán, 1967.
158 Ver Lapique, 1997: 173-174; y Ayestarán, 1967: 80-83.
159 Escuchar la habanera "Me gustan todas" en Martínez, 2004: 7, y ver referencias a su folklorización en Chile en notas de carátula.



Portada de "No llores ...", habanera arreglada por Rodolfo Lucero. Valparaíso: Carlos Brandt, ca. 1896, BN.

años del siglo XIX y los primeros del siglo XX. Podemos destacar a Francisco Calderón, con "Los ojos negros" (Valparaíso: Carlos Kirsinger, 1889); Rodolfo Lucero, con "¿Sabes amar?" (Valparaíso: Carlos Brandt, ca. 1890); Egisto Petrilli, con "En la playa" (Concepción: Litografía Nacional, 1894); Antonio Alba, con "Pensando en ti" (Valparaíso: Carlos Kirsinger, 1896); Domiciano Pérez Collar, con "Aves del cielo" (Santiago: Litografía Suiza, 1899); y Carlos F. Neuhaus, con "Corazón de nieve" (Valparaíso: Carlos Brandt, s/f). Estos compositores publicaron varias habaneras en Chile, algunas con múltiples ediciones, demostrando bastante afinidad con el género [160].

La familiaridad que existía con la habanera en Chile, a fines de la década de 1890, se observa en los nutridos y elogiosos comentarios que aparecieron en la prensa santiaguina con motivo de la segunda edición de "Aves del cielo" (1899), habanera de Domiciano Pérez Collar, director de la Estudiantina Española de Santiago. En la partitura se transcriben obsequiosos comentarios de doce periódicos y revistas de actualidad de la capital, que se refieren a esta habanera como "melodiosa, tierna y sentida", cuya letra, del poeta peruano Arturo Villalba, se ajusta muy bien a la música. Así mismo, se anuncia que "Aves del cielo" está en boga en los principales salones de Santiago, permitiendo que las bellas santiaguinas luzcan "todo su salero" cantando esta habanera, "la mejor que se ha compuesto en esta tierra", se llega a afirmar [161].

En la década de 1890, el catálogo de la editorial de Carlos Niemeyer –con almacenes en Santiago, Valparaíso y Lima– incluía 20 habaneras, 16 de ellas agrupadas bajo el rubro canto y piano, y 4 junto a otras tantas zamacuecas. A diferencia de las cuadrillas, las mazurkas, las polkas, y los valses ofrecidos por Niemeyer, donde cada uno tenía su categoría independiente, la habanera se unía habitualmente a la zamacueca formando una categoría mixta. De hecho, ambas tenían varios rasgos comunes: serán los principales bailes cantados del salón chileno entre las décadas de 1880 y 1910; habían surgido en suelo americano; y serán géneros nómadas, llegando la zamacueca a México con los chilenos en ruta a California durante la fiebre del

160 Escuchar tango (habanera) de Federico Guzmán en Vivado, 1982: A4; y habaneras de Antonio Alba y Felipe Ballester en Rojas-Zegers, 1989; de Francisco Calderón en González, 2002: 3; "Himno al amor" y "Amor de negro" en Ecos de Antaño, 1999, A1; "A la orilla de un palmar", de Manuel M. Ponce, popularizada en Rancagua, en Vidal, 2003: 1; y habaneras folklorizadas, en Agrupación Folklórica Chilena, 1997. En Copiapó se conservan muchas habaneras, algunas de ellas bastante antiguas para Chile, como es el caso de "Las mocedades de Jorge", canción-habanera editada en Santiago hacia 1878 dedicada a Jorge Montt por su viaje comandando La Esmeralda a Isla de Pascua en 1878. Carlos Martínez, 9/ 6/2004.

161 En *El Ferrocarril*, 3/10/1899; *El Noticiero Español*, 3/11/1899; *Flores Chilenas*, 30/11/1899; *El Porvenir*, 1/11/1899; *La Alianza Liberal*, 3/11/1899; *La Libertad Electoral*, 2/11/1899; *La Nueva República*, 2/11/1899 y 20/12/1899; y *La Tarde*, 31/10/1899.

Portada de "Aves del cielo", habanera de Domiciano Pérez Collar ilustrada por su autor. Santiago: Litografía Suiza, 1899, BN.

oro de 1848, y viajando, la habanera, de Cuba a España y viceversa durante el período colonial. Continuando con esta relación, un escritor español describía, en 1886, la zamacueca comparándola con la habanera, y se quejaba que ambas habían sido suprimidas de los grandes bailes, permaneciendo sólo en las íntimas *soirées*; el violinista cubano José White complacía al público chileno de fines de la década de 1870 con las primeras habaneras escuchadas en el país y con zamacuecas; y el pianista francés Théodore Ritter (1841–1886), luego de visitar Chile, editaba en París, hacia 1880, la habanera "La zamacueca, Souvenir de Valparaiso", que gozó de cierta popularidad en Francia y tuvo sucesivas ediciones para distintos medios instrumentales hasta 1906. Todo esto manifiesta la particular vinculación que se producía entre las dos danzas decimonónicas más famosas y lejanas de América. Todavía en 1913, un ex presidente colombiano de visita en Chile, comparará la ahora llamada cueca con la habanera y también con el fandango, el bambuco, y la jota, donde la pareja baila separada manifestando "amor, deseo, desdén, reconciliación, y promesas" [162].

La habanera fue bailada hasta la década de 1910 en Santiago, especialmente en los bailes ofrecidos por instituciones españolas como el Centro Familiar Español y el Círculo Español. También se le denominaba americana o contradanza americana a una habanera de movimiento más vivo, muy popular en España hacia 1900. La americana se incluía en lugares destacados del baile, inmediatamente después del vals inicial y antes del vals o cotillón final, como lo reflejan los carné de baile santiaguinos de la época [163].

La habanera, siguiendo el camino señalado por Carlos Vega, habría "descendido" de los salones al campo, experimentando el consiguiente proceso de folklorización, y manteniéndose en la memoria de sus cultores hasta mediados del siglo XX. De hecho, al prologar un álbum de canciones chilenas recogidas por Blanca Tejeda de Ruiz, Eugenio Labarca afirma, en 1946, que los cantos de habanera se mantienen en el acervo popular. La propia Violeta Parra recogerá "Ausencia", del repertorio tradicional chileno, que grabará en París en 1956 como habanera [164]. "Ausencia" había sido publicada en Iquique, hacia 1900, en el cancionero postal *El Rey de los Cancioneros*, como romanza en 3/4 con acompañamiento de vals, y por

162 Ver *La Ilustración Española y Americana* 8/ 1/1886 y *La Unión*, 27/10/1922 en Hernández, 1928; y Merino, 1990: 78, 90, 91; y escuchar habanera "La zamacueca" arreglada para tres guitarras en Mouras, 2002: 12.

163 Más sobre la americana en España y Venezuela en Casares, 1999-2002, 1: 411-412.

164 Violeta Parra grabó «Ausencia» en *Cantos de Chile*, París: Le Chant du Monde, 1956, y *Violeta Parra acompañada de guitarra*, Santiago: Odeon, 1956, entre otros. Escuchar otras habaneras folklorizadas en Ancahual, 1966 y 1970; Grupo Rauquén, 1994; Cuncumén, 1996; y Martínez, 2004.

Bailarines de habanera con una flor y un abanico en sus manos. Zubicueta, 1908: 124.

Carlos Kirsinger en Valparaíso con las mismas características. Probablemente, esta romanza adquirió rasgos de habanera en su proceso de folklorización, constituyéndose en el ejemplo predominante de habanera en Chile, al quedar asociada al repertorio de Violeta Parra y ser utilizada por el poeta anarquista Francisco Pezoa (1885) para denunciar la matanza de la Escuela Santa María de Iquique en 1907, agregándole un nuevo texto con ocho estrofas y llamándola "Canto a la pampa". Si bien la autoría de "Ausencia" es atribuida a Violeta Parra o se dice que es del folklore, en las dos ediciones consultadas figura Tomás Gabino Ortiz como el autor del texto y de la música. Ortiz era funcionario de la Armada y compuso siete valses editados en Valparaíso por Carlos Kirsinger hacia 1900.

La versión de "Ausencia" grabada por Violeta Parra, está formada por dos estrofas de rasgos musicales tanto comunes como contrastantes, con frases a/b, c/d en la primera estrofa y e/f, g/d-d para la segunda. La semifrase (d) une ambas estrofas en un arcaico paralelismo del canto con la bordona o cuerda baja de la guitarra campesina. Esta frase, que Violeta Parra canta sin armonización, tiene una efectiva función cadencial melódica en la tonalidad de Sol mayor: Si, Si, Si, Si, Si, Re, Do, La, Sol, con apoyos principales en la tercera, la séptima de dominante y la tónica [165]. La persistencia de esta habanera en la memoria musical chilena se comprueba con la aparición de un nuevo texto, basado en su música, en un cancionero *mexicano* publicado en Valparaíso en 1947. Esta nueva versión es afín a la práctica de la *Lira Popular* de poner en décimas y canciones sucesos policiales y de actualidad. La nueva versión se titula "El salvaje asesinato del millonario árabe Demetrio Amar", continuando con la secuela de desgracias cantadas con la música de "Ausencia". Un cuadro comparativo de los cambios de letra de "Ausencia" es el siguiente:

	"Ausencia"	"Canto a la pampa"	"El salvaje asesinato del millonario"
a			
	Cómo se han ido volando, ingrato	Canto a la pampa, la tierra triste	San Felipe se encuentra alarmado
b	las raudas horas de un tiempo cruel	réproba tierra de maldición,	por la muerte del árabe Amar
c	hoy de ti lejos y en otro campo,	que de verdores jamás se viste	se descubre que Alberto Caldera
d	y de ti amigo tan cerca ayer.	ni en lo más bello de la estación.	fue el autor de este crimen sin par.
e	Ayer tu mano puse en la mía	En donde el ave nunca gorjea,	Con un hacha el feroz asesino
f	con ardorosa y grata presión,	en donde nunca la flor creció	a su víctima muerte le dio
g	hoy en los ayes de ardiente brisa	vive el arroyo que serpentea	y en seguida tomando un serrucho
d	a tus oídos irá mi voz	su cristalino bullir se oyó,	el cadáver descuartizó.
d	porque la ausencia es tan cruel dolor.	su cristalino bullir se oyó.	

165 El conjunto Quilapayún grabó "Canto a la pampa" en 1968 en un arreglo de Juan Capra, donde la habanera se viste con ropas andinas mediante el uso de una quena solista y de pasajes pentáfonos a cargo del charango. Así mismo, el tradicional ritmo de habanera (largo/corto/largo/largo) es transformado por el bombo y las guitarras de Quilapayún (corto/largo/corto/largo/largo), cambiando el saltillo inicial por una síncopa, en un procedimiento más cercano a los ritmos en boga en los años sesenta que a la habanera decimonónica.

El procedimiento de cantar nuevos versos con melodías conocidas, llamado *contrafactum* desde el temprano medioevo, había encontrado su máximo desarrollo durante la consolidación del protestantismo y el calvinismo en Europa, con el uso de melodías populares para la musicalización de versos afines a las nuevas doctrinas. De este modo, no se trata solamente de un cambio de letra, sino que de un cambio del ámbito de ejecución de la música utilizada, lo que se observará en los casos chilenos. Durante el siglo XVIII, el *contrafactum* adquirió un tono burlesco en Francia, llamándose parodia; una porción considerable de los cancioneros franceses de la época revolucionaria son catálogos de *contrafacta*, en los cuales se prescribe el aire o canción correspondiente a cada letra, que puede ser satírica, patriótica, guerrera, amorosa o filosófica. Con la denominación de parodia, el *contrafactum* se siguió usando hasta el siglo XX, especialmente en fiestas estudiantiles y de carnaval [166].

El uso político o doctrinario del *contrafactum* se generalizó en Chile durante el desarrollo del movimiento obrero de la pampa salitrera y estará presente a lo largo de las campañas presidenciales del siglo XX. Es así como Luis Emilio Recabarren transformó el vals "Las noches bellas" en "¡A la unión!", y la "Canción de Yungay" en "A unirse", entre otras. Así mismo, Pietro Gori transformó el coro "Va pensiero", de *Nabucodonosor* de Verdi, en "Himno del Primero de Mayo"; la habanera "La Circasiana" fue transformada en "Himno universal", y "La Marsellesa" en "La Marsellesa del trabajo". Francisco Pezoa también le agregó una letra de contenido social al vals tradicional "Es inútil soñar", transformándolo en "Cuando llegan las noches de invierno" [167]. Junto a su uso político, el *contrafactum* será utilizado en Chile para homenajear triunfos deportivos; para divulgar noticias impactantes en cancioneros y literatura de cordel; para dialogar con una canción conocida, usufructuando de su popularidad, como veremos en el caso del tango; y por la propia industria musical, agregándole letras en castellano a canciones en inglés para venderlas en partitura [168].

En la oferta de partituras sueltas y de álbumes musicales de fines del siglo XIX, el vals y la polka serán los géneros que marchen a la cabeza, siendo también los que resistan con más éxito los embates de la modernidad y la

Bailarines de polka. Zubicueta, 1908: 39.

166 Ver Apel, 1982: 203-204. Pablo Massa, 9/12/2003. En el carnaval de Montevideo las *troupes* de estudiantes eligen canciones bien conocidas para realizar sus *contrafacta* burlescas, pues el contraste con lo conocido refuerza la eficacia del cambio, como señala Marita Fornaro. Escuchar una de estas *contrafacta* en Fornaro 1997a; 14.

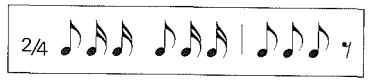
167 Ver Bravo, 1986: 92-93; y Andreu, 1994: 158. Ofelia Ruy-Pérez destaca la "La Circasiana" como una habanera muy pedida en su programa de folklore de Radio Bulnes en 1973. Ver Ruy-Pérez, 1991: 8; y escuchar "La Circasiana" en Ancahual, 1966 y Grupo Rauquén, 1971; "Es inútil soñar" en Agrupación Folklórica Chilena, 1999: 9; y "Cuando llegan las noches de invierno" en Navarrete, 1987: A1.

168 Como parodia política, el *contrafactum* aparece en el siguiente ejemplo publicado en un cancionero de Valparaíso de 1947 cantado con la melodía de "La vaca lechera": Ya no hay más vaca lechera / ya no especula cualquiera / su Excelencia atajo puso / a tan detestable abuso / tolón, tolón, tolón, tolón. Sobre el uso del *contrafactum* en las campañas presidenciales chilenas, ver Rolle, 2002.

Portada de "Niñas porteñas", polka para piano de Belisario Gonzales, dedicada "al bello sexo de Valparaíso". Valparaíso: Carlos Niemeyer, ca. 1890, FML.

febril llegada de los nuevos bailes del siglo XX. Originada hacia 1830 en la región de Bohemia, la polka se expandió con rapidez por los salones europeos, generando una "polkamanía" que duró hasta fines del siglo XIX. Zubicueta entrega una detallada descripción del origen y desarrollo de la polka, como si se tratara de una nueva invención de algún maestro de baile. Señala que fue la gitana austriaca Hanizka Syleak quien, en 1830, creó los pasos de una danza que llamó *pulku* o *pulka* –medio paso– a la cual, tres años más tarde, Joseph Neruda en Praga le puso música, llamándola *polku*. Al ser descubierta por profesores de baile franceses en 1834, fue bautizada como polka, causando gran revuelo público en París. En 1840, finaliza Zubicueta, los bohemios le agregaron nuevas figuras, similares a lo que a fines del siglo XIX se conocerá como polka alemana [169].

Su metro vivo, en 2/4 y su figura característica de dos galopas normales o invertidas y tres corcheas, contrastaban y complementaban el metro ternario del vals, otorgándole variedad a la velada. Al igual que el vals, la polka tendrá una fuerte influencia en las músicas orales y mediatizadas de gran parte de América Latina, folklorizándose y produciendo nuevos géneros e hibridaciones, como la polka paraguaya, el guachambé boliviano y el chamamé argentino, que transforman el metro de 2/4 de la polka en 3/4 y 6/8; el maxixe brasileño; y la canción ranchera mexicana. En Chile, la polka se bailará en la ciudad y en el campo; se hará presente tanto en los salones elegantes, como en las casas de canto; la tocarán bandas, orquestas, estudiantinas e instrumentos solistas; y será cultivada por la música clásica, popular y de tradición oral, de acuerdo al proceso de folklorización y de *salonización* del repertorio popular del siglo XIX. La primera de las tres polkas antiguas que recogiera y grabara Violeta Parra en 1956, por ejemplo, corresponde a la polka de P. Fernández "Me entusiasmo bailando", conservada en un manuscrito de la colección de Vicente Hernández, fundador de la Estudiantina de Temuco [170].



169 Ver Apel, 1982: 685; y Zubicueta, 1908: 37-38. Las fechas entregadas por Zubicueta son un poco más tempranas de lo que señala Curt Sachs respecto a la difusión de la polka en Europa, quien recién en 1840 le atribuye éxito en los salones de París, luego de reducir sus diez figuras originales a sólo cinco. Ver Sachs, 1944: 434-435.

170 Escuchar polka para piano "La oriental" de Federico Guzmán en Vivado, 1982: A3; polkas para guitarra de Antonio Alba, Manuel Ramos, Andrés Verdejo y Joaquín Zamacois en Rojas-Zegers, 1989; polkas para guitarra de Carlos Pimentel en Ohlsen, 1998; polka "Me entusiasmo bailando" en versión de estudiantina de salón en Mouras, 2002: 3, y en versión folklorizada en Parra, 1956, 2: B8; polka para violín y piano "La instrucción de la mujer" de Celia R. de S. en Martínez, 2004: 2; polka burlesca "La Befana" de G. B. Pirani en Mouras, 2002: 11; polka satírico-política "Polka a Balmaceda" en Ecos de Antaño, 1999: B1, y Agrupación Folklórica Chilena, 1999: 7; polkas picarescas "El sacristán" en Parra, 1956, 1: A9; "Pantalones" en Ancahual, 1970: A2; "La morena Trinidad" en Valenzuela, 1982: A5; "La beata" en Jara, 2001: 10, y "Un zapatero celoso" en Aste, 2001: 14; y otras polkas folklorizadas en Parra, 1975, 1: A6; Abarca, 1985: A3; Navarrete, 1987: A3; y Rondón, 2001: 1 y 2.

Unos pocos años más tarde de su impacto en París, la polka se enseñaba y bailaba en salones de Santiago, Valparaíso, Buenos Aires y Montevideo, llegando primero como partitura de salón y más tarde como número de zarzuela. "¡Oh! Si las buenas ideas pudieran hacer las leguas que ha hecho en un año la polka", diría Sarmiento al verla triunfante en Munich, luego de haberla visto en París, Montevideo, Río de Janeiro, y Valparaíso, durante su segundo exilio en el país a partir de 1840 [171]. En su tratado de 1908, Zubicueta enseña a bailar polka alemana, polka rusa, polka rusa imperial, polka militar y polka de figuras, todas variaciones de la simple polka bohemia, que ahora ha adquirido movimientos más sofisticados, combinados con "saludos graciosos i vivos con acompañamiento de un rostro alegre i una mirada seductora", como recomienda Zubicueta [172].

Portada de "Chilean Electric Tranway" kreuz-polka de Elías Chacón. Santiago: Otto Becker, 1901. Claro et al, 1989: 638.

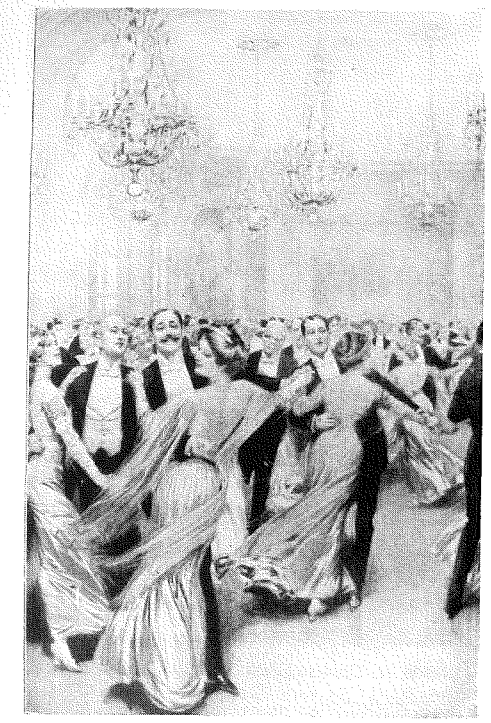
Promocionada en 1941, como "baile de moda", por el Estudio Valero, la polka se continuará enseñando en las academias de baile chilenas durante toda la década de 1940 en clara concordancia con la oferta discográfica, que incluía la polka junto al tango, la conga o el foxtrot, como si se tratara de la última novedad bailable. El sello RCA Victor todavía ofrecía polkas en su catálogo de 1948, a cargo de orquestas chilenas, argentinas, peruanas, y alemanas, reflejando la vigencia y dispersión de un género que se negaba a desaparecer. Una de estas polkas, "La tonkinesa" (1906) del compositor francés Vincent Scotto (1876-1952), "estuvo de moda hace treinta años", dice la propaganda del sello, y "hará furor" en Chile. En realidad, esta polka ya la había grabado en la década anterior Josephine Baker como "La petite tonkinoise", a la cual Scotto proveía de repertorio [173].

La polka alemana sirvió inicialmente para denominar al schottisch –del alemán, escocesa–, danza en 2/4 de pareja tomada con giros, más lenta que la polka, surgida aparentemente, de la composición popular "Hackenschottisch" –escocesa de los salones– usada por J. S. Bach en una de sus obras. El schottisch dio origen al schotis madrileño de fines del siglo XIX, llegando a Madrid desde París a comienzos de la década de 1840 para entrar y salir de teatros, salones y bailes populares, como era habitual con las danzas decimonónicas. Su llegada a Chile se produjo al tiempo que se

171 Ver Pereira Salas, 1941: 241 y 256; Vega, 1946: 91, y 1956: 37; y Ayestarán, 1967: 46.

172 Ver a Fred Astaire y Ginger Rogers como Vernon e Irene Castle bailando polka en *La historia de Vernon e Irene Castle*, 1939.

173 La versión de "La petite tonkinoise" grabada por la orquesta de Federico Ojeda en 1948, comienza con una evocación de la antigua polka para piano, la que se va vistiendo de colores orquestales modernos, donde predomina una trompeta con sordina de efecto mordaz. Un descenso cromático de las cuerdas prepara la entrada del crooner, Humberto Lozán.



Bailarines de vals durante un baile de Año Nuevo en Londres. *Zig-Zag*, 6/ 3/1915, BN.

iniciaba su edición en partitura en España, en la década de 1850, incrementándose su presencia al incorporarse al género chico hacia 1880 y al repertorio de las cupletistas españolas en gira por América. Si bien el schottisch ocupa un lugar intermedio junto a la mazurka y la zamacueca dentro de las partituras publicadas en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, aparece poco en los carnés de baile de la Década del Centenario y en las ediciones de partitura de la época, manifestando su pérdida de vigencia en el medio nacional, y la nueva generación de bailarines lo desconocerá casi por completo, mantiene Zubicueta [174]. La música de schottisch servía también para bailar el *pas de patineur*, danza que surge de la composición homónima de A. Peschini y que es definido por Zubicueta, en su tratado de 1908, como un baile elegante de pasos sencillos y modales delicados, que ha alcanzado extraordinario éxito, "ocupando lugares de preferencia en todas las reuniones sociales". Esto se aprecia en su recurrencia en los carnés de baile de comienzos del siglo XX, donde aparece junto al *pas de quatre,* "una danza arrogante que ha hecho furor en Europa y América", señala el autor [175].

De todos los bailes de salón practicados durante el siglo XIX, el que acaparó mayor atención y preferencia del público, fue el vals. Surgido en la década de 1770, de distintas danzas tradicionales germanas con giros de pareja enlazada en metro ternario, como el ländler, el vals se popularizó rápidamente por Europa pasando por encima de las trabas sociales por ser el primer baile de pareja enlazada que llegaba al salón. "Para llegar a ser un buen danzante es indispensable ser un buen valseador", mantenía Zubicueta en 1908, afirmando que el vals es uno de los bailes de salón más difíciles, "como también es la danza más elegante, i chic que hace la alegría de la jente de buen gusto" [176].

El vals hizo sentir su impacto en América Latina al mismo tiempo que llegaba a Inglaterra, difundiéndose por toda América del Sur entre 1810 y 1815 en medio

174 Sin embargo, se seguirán editando schotis en Santiago, como "Aureal" del compositor español de cuplé Juan Suñé, publicado por *Ideal* en 1918. Ver Lacál 1900: 470; Ramón Sobrino en Casares 1999-2002, 9: 868-870; y Zubicueta, 1908: 63. Ver a Sarita Montiel bailando y cantando el schotis "La rosa de Madrid" en la película *La violetera*, 1958, ambientada en el Madrid de 1900.

175 Escuchar schottisches para guitarra "Coquetería" y "Brisas porteñas" de Antonio Alba en Rojas-Zegers, 1989, 1: 1 y 3: 3; y "Elena", schottisch para guitarra de Andrés Verdejo (Valparaíso: C. Kirsinger), "La Chimba de Copiapó", schottisch para piano de Eduviges la Ribera (Valparaíso: E. Niemeyer, ca. 1890), y "¿Por quién lloras?" *pas de quatre* de A. de Anda (Valparaíso: C. Brandt), del repertorio de salón de Copiapó, en Martínez, 2004: 6, 14 y 18. El *pas de patineurs* también se folklorizó en Chile, escuchar ejemplo en Cuncumén, 1992: 4.

176 Zubicueta, 1908: 70.

de grandes censuras y anatemas de la Iglesia y adquiriendo diversos ropajes y denominaciones locales. Todavía en 1875, un periódico de Montevideo advertía que se trataba de un baile satánico y peligroso para el pudor y la honestidad. Sin embargo, el vals había ganado el favor burgués, estaba ganando el popular y se convertía en una de las formas más socorridas por compositores de distintas generaciones y estilos, preparando, además, el terreno para la llegada de los principales bailes enlazados de comienzos del siglo XX: el tango, el maxixe, el shimmy y el foxtrot [177].

Al expandirse por Europa y América, el vals señalaba la victoria de la burguesía sobre la aristocracia identificada por el minueto, aunque, paradojalmente, compartirían los salones a fines del siglo XIX, como hemos visto. Con la desaparición del mundo cortesano, la danza del Antiguo Régimen había perdido su núcleo social, como señala Sachs, "quedando convertida en una envoltura hueca". La nueva sociedad burguesa adoptó transitoriamente las formas de la aristocracia hasta que se consolidaron las suyas propias. No se necesitaban danzas ostentosas, como mantiene Sachs, aunque pronto se comenzará a evocar el esplendor del pasado, sino que bailes que recogieran "la explosión de las exuberantes fuerzas juveniles y del impulso erótico de la juventud en el marco de una fiesta comunal". Goethe expresará muy bien, en su *Werther* (1776), la temprana fascinación que producía el vals en la nueva generación: "Nunca me he movido con tanta ligereza. Yo no era ya un ser humano. Tener en brazos la criatura más adorable y volar con ella, como el viento, de manera que todo lo que nos rodea, se desvanece [...]" [178].

El vals seguirá siendo el número culminante del secreto requerimiento amoroso ocurrido en el salón de fines del siglo XIX. Una vez que las miradas se habían cruzado y los corazones habían tomado partido, los jóvenes esperaban con ansias la rueda final de vals para lanzarse a girar con los compases de "Sobre las olas", de Juventino Rosas; "Lejos del bien amado", de Gerardo Metallo; "Cuando el amor muere", "Olas del Danubio" o "Carmen Julia", de Dagoberto Julio. Este género poseía, además, el prestigio de formar parte del repertorio artístico, pues había accedido a la escena del concierto. Desde Carl Maria von Weber hasta Ígor Stravinsky y Dimitri Schostakovich, pasando por Franz Schubert, Frederic Chopin, Johannes Brahms, y Maurice Ravel, junto al chileno Enrique Soro, el vals formaba parte del reino de la música clásica, derramando todo su prestigio en el salón.

El sentido y la función que poseía el vals para la sociedad finisecular chilena, puede ser entendido gracias a la reveladora comparación con la cueca que realizara Daniel Barros Grez en 1890. El vals no representa el cortejo amoroso como la cueca, señala, sino que el desenlace de la historia amorosa: donde termina la cueca comienza el vals. De este modo, la mujer, ya enamorada, se inclina tímidamente sobre los brazos del hombre, que le sirve de apoyo y guía. Ya han pasado las primeras peripecias del amor –continúa Barros–, y la pareja, complementándose mutuamente, gira en torno a sí misma, sin reparar en los espectadores. Estos, que constituyen la sociedad convocada a la fiesta, tampoco se fijan gran cosa en la pareja, "puesto que solamente las peripecias de la historia amorosa pueden despertar la curiosidad o el interés de la sociedad", concluye agudamente el autor. Como Lauro

177 Ver Vega, 1956: 81; Sachs, 1944: 431; y Pujol, 1999: 31.

178 Ver Sachs, 1944: 429 y 431.

Ayestarán señala, la pareja avanzaba un grado más de cercanía, pues en el antiguo vals vienés sólo se enlazaba y, en la descripción de Barros Grez, ya se abrazaba [179].

En su artículo "Los valses de antaño", donde Luis Durand evoca la década de 1910 en la sureña ciudad de Traiguén, el autor recuerda que "entonces uno se queda dormido soñando con que ha vuelto a tener veinte años, lo cual no es poca ventaja, y escucha allá en el campo un viejo vals, acaso 'La paloma', de Iradier, si no me equivoco o 'El Esdrújulo' que en ese tiempo se tocaba en todas las victrolas que había en veinte leguas a la redonda". Durand precisa que "eran valses de música excesivamente sentimental que en el ambiente, cobraban un prestigio y relieve inusitados". De hecho, el vals, como también había sucedido con la habanera, permitió una nueva forma de trato amoroso al proporcionar a los auditores y bailarines frases y expresiones que los representaban. El propio Durand narra: "Y en las casas, por las noches, se cantaba al son de un acordeón o de una victrola. ¡Oh el encanto imponderable de aquellos valses en que uno sentía el leve aliento de una boca de veinte años próxima a su rostro! La mirada de unos ojos claros y felices que también prometían dicha. Afuera el viento disolvía las notas de los valses." [180]

En los primeros años del nuevo siglo se bailaban cinco tipos de vals en Chile, según se desprende del tratado de Zubicueta: vals redowa, vals arrastrado, vals americano, vals boston y vals francés. La existencia de una multiplicidad de valses será característica en el país durante todo el siglo XX, destacándose el vals romántico para piano, el vals de estudiantina, el vals boston, el vals peruano con guitarras, el vals rioplatense de orquesta típica y el valse tradicional chileno. El considerable desarrollo experimentado por el vals en el salón latinoamericano de la segunda mitad del siglo XIX, también repercutía en Chile, sumándose a las partituras de compositores europeos y chilenos, ediciones de músicos mexicanos, argentinos y peruanos. El vals peruano tendrá una fuerte repercusión en el país, como veremos en el séptimo capítulo, publicándose en Chile, desde valses peruanos de salón, como "Crisantema" y "En la hamaca" de José Santos Libornio (Valparaíso: Carlos Brandt, 1907), hasta valses peruanos de la Guardia Vieja, como "El plebeyo" de Felipe Pinglo, que apareció en el país en 1944 editado en partitura por Casa Calvetty y en disco, por el sello Victor, en versión del Dúo Matrou-Abril [181].

El vals circulaba por una variedad de espacios sociales del comienzo de siglo chileno, siendo habitual, no sólo en el salón de la ciudad y de la casa de campo, sino que en retretas, casas de canto, y en el repertorio de estudiantinas, orquestas de señoritas, orquestas radiales, conjuntos de huasos, y cantoras campesinas. "Las violetas", por ejemplo, será un vals recurrente en el repertorio chileno de salón y campesino, donde se acompaña con guitarra transpuesta [182]. Distintos compositores populares chilenos publicaron valses para canto y piano en partituras cuidadosamente escritas, respondiendo, así, a un género que imponía sus propias reglas de

179 Ver Barros Grez en Uribe Echevarría, 1960: 211-212; y Ayestarán, 1967: 77. El vals acaparará la atención del público solamente al inicio de la fiesta de bodas cuando los recién casados bailen un vals vienés, marcando el inicio de una feliz relación, según una costumbre mantenida en América Latina a lo largo de todo el siglo XX.
180 Ver Durand, 1953: 47-49.
181 Carlos Brandt también ofrecía hacia 1907 en Valparaíso y Concepción los valses peruanos de salón "Pasión" de Julio A. Montero; "Quererte es vivir" de Pedro E. López; y "Ecos de un beso" de F. Panizo.
182 Ver Gutiérrez en Grupo Rauquén, 1994. Escuchar "Las violetas" en Grupo Rauquén, 1994: A6; y otros valses folklorizados para guitarra transpuesta en Díaz, 1998: A.

perfección. Además, el vals estuvo presente en las primeras audiciones del fonógrafo, y fue uno de los géneros más recurrentes en la producción de discos de 78 rpm en el país. De este modo, se desarrolló en Chile una vertiente urbana mediatizada del vals, alimentada por abundantes ediciones de partituras y discos, y practicada multisocialmente.

Los compositores chilenos de las primeras décadas del siglo XX, cultivaron con libertad distintos tipos de valses, destacándose el vals boston. Este vals, originado en Estados Unidos hacia 1870 y conocido en Europa en 1874, fue acogido con cierto furor en el Cono Sur de América en la década de 1890. El vals boston manifestaba algunas diferencias con el antiguo vals vienés, de giros rápidos y posición rígida, disminuyendo la frecuencia y velocidad de los giros en virtud de favorecer un movimiento lateral relajado en todas las direcciones, sentido como más natural y menos mareador por los bailarines del nuevo siglo [183]. El término vals boston era usado en Europa antes de la Primera Guerra para referirse al vals *hesitation*, un vals lento, caracterizado por la supresión momentánea del acompañamiento en uno, dos o tres tiempos del compás. Con esta aparente detención del andar rítmico de la música, los bailarines detenían su movimiento en una pausa o titubeo –*hesitation*– dejando ambos pies apoyados en el suelo. Como solía ocurrir entre los bailes de una misma familia, el vals *hesitation* se convirtió en una figura más del vals moderno de salón [184].

> "Una magnífica orquesta oculta en un bosquecillo de plantas tropicales -escribe un autor santiaguino en 1899-, preludia los primeros compases del hermoso vals 'Brisas del Cantábrico' [de Domiciano Pérez Collar], cuyos delicados y armoniosos ritmos entusiasman a las jóvenes parejas que, entregadas a los deliciosos giros del boston, se deslizan por la suave alfombra, revelando en sus alegres rostros, que la agitación y la voluptuosidad sonrojan las gratas emociones de sus pechos juveniles. Mientras tanto, en la salita de fumar, chocan sus copas alegremente un grupo de solterones, haciendo escarnio de la virtud y el candor." [185]

En su tratado de baile de 1908, Zubicueta señala que, a pesar de la antigüedad del vals boston, cada día toma mayor brío, y los distintos países han adoptado sus propias maneras de bailarlo. En Chile es bailado a la usanza francesa, afirma el maestro de baile [186]. La música para bailar vals boston podía ser escogida entre aquellos valses escritos por un grupo bastante selecto de compositores: Haydn, Mozart, Weber, Beethoven y Strauss. A ellos se suman Joseph Labitzky (1802-1881), violinista y compositor alemán cuyas danzas de salón fueron muy populares en su época; Olivier Métra (1830-1889), compositor y director francés que dirigía las orquestas de baile de los lugares más elegantes de París, incluido el Teatro Opera y el Folies-Bergère; y Emile Waldteufel (1827-1915), compositor francés de valses que gozó de una fama similar a la de Johann Strauss, con una música que reflejaba el París alegre de fin de siglo, destacándose su vals "Les Patineurs" (1882). De

183 Según Sachs, el aceleramiento del vals se había producido al bailarse con zapatos de salón en pisos de madera pulida. Ver Sachs, 1944: 430 y 433. Ver bailarines de vals boston en la película *Pobre mi madre querida*, 1948.
184 Ver Driver, 2001: 18-19; Apel, 1982:101; Sachs, 1944: 432; y Hosteler, 1930: 72.
185 Tarsis en *Los Lunes de la Tarde*, 13/11/1899.
186 Ver Zubicueta, 1908: 71.

Armando Carrera (1899-1949). AMPUC.

todos ellos se podía encontrar una abundante oferta de partituras en Chile hacia 1900. A partir de la década de 1930, el vals boston fue masificado desde Hollywood a través de las películas de Fred Astaire y Ginger Rogers [187].

En 1900, el almacén de pianos y música Otto Becker de Santiago, ofrecía el "repertorio completo de todos los valses boston", constituido por 11 valses de H. D. Ramenti, y 7 de Gerardo Metallo. Además, se destacaban 6 valses americanos de Scanavino. Las editoriales tenían la costumbre de numerar los valses boston, ofreciéndolos como primero, segundo, o tercero. El compositor y director de banda ítalo-uruguayo Gerardo Metallo (1867-1946), por ejemplo, llegaría a numerar más de veinte. En Chile, muchos compositores del salón de fines de siglo compusieron valses boston, los que eran publicados en cuidadas ediciones finamente ilustradas. Esta tendencia continuará en los albores del nuevo siglo y "Antofagasta" (1918), vals boston con estribillo de Armando Carrera (1899-1949), se transformará en uno de los clásicos de la música popular chilena del siglo XX, en versiones, tanto instrumentales, como cantadas con letras de Luis Rojas Gallardo y de Manuel Espinosa. Desde la década de 1920 aparecen en la prensa diversos comentarios sobre las circunstancias en que "Antofagasta" fue compuesto, contribuyendo a crear todo un mito sobre su origen.

> "Cuando Carrera toca este vals –escribe Andrés Sabella– surgen a los ojos de los antofagastinos, viejas calles que se echan de bruces al mar; surgen las vitrinas de la calle Prat, enjoyadas y luminosas; surge su enorme y nostálgico reloj de la Plaza Colón; surgen los cerrotes grises; surge la Avenida del Brasil; surge la Caleta de los pescadores; surgen bares y mujeres; surge la ciudad entera, con sus leyendas y las bizarras memorias de aquellos años áureos de las salitreras." [188]

"Antofagasta" posee cuatro partes, antecedidas por una introducción donde se reproducen las notas del carillón del reloj de la Plaza de Antofagasta. Las tres primeras partes están en Re mayor y la última en Sol mayor, existiendo versiones que regresan a la primera o a la tercera parte, o que sencillamente, terminan en la nueva tonalidad. En 1944, "Antofagasta" fue la composición chilena que generó mayores ingresos por conceptos de derechos de ejecución pública en el país, manifestando su persistente popularidad. La versión que circulaba por ese entonces era la grabada por el tanguista chileno Pepe Aguirre, que mezcla modos de pronunciación local con el uso de una voz tanguera, de carácter nasal y con vibrato de garganta en las notas graves. Su virtuosismo vocal se despliega plenamente en la tercera sección del vals, que posee un pasaje de carácter instru-

187 Ver Zubicueta 1908; y Slonimsky, 1988. El fervor por el baile que existía en París se manifiesta en los 684 salones de baile que funcionaban en 1797. Ver Sachs, 1944: 431-432.
188 *Las Ultimas Noticias*, 5/ 9/1944.

mental de rápidas corcheas descendentes, que son cuidadosamente articuladas por Aguirre. En una época de gran aceptación del tango en Chile, se entiende el éxito de la versión de Pepe Aguirre, similar a la de los valses boston tocados por las orquestas típicas argentinas [189].

El vals rioplatense o de orquesta típica, también será cultivado por compositores chilenos. "Déjame morir" de Atilio Carboné, "Reminiscencias" de Luis Aguirre Pinto, y "Muñeca de loza" y "Recuerda esa noche" de Mario Ríos, son buenos ejemplos del vals rioplatense cultivado por músicos chilenos. "Reminiscencias", compuesto por Luis Aguirre Pinto (1907-1997) en 1934, durante su estadía en Lima, tiene el vuelo del vals boston practicado por las orquestas típicas argentinas en los salones de baile, donde reinaba el tango acompañado por la milonga y el vals. Su letra es trágica y desenvuelta: / crepúsculos enteros he llorado por ti [...] / en mi loca bohemia he amado a otras mujeres [...], con una dramática parte central recitada como sinfomela: cuando mueras y bajes a mi tumba / verás que aún por ti arde la llama del amor [190].

Pies de bailarines de vals, en "Bailando la noche entera", vals de Pierre Enderson para la película sonora *Casados en Hollywood*, ca. 1933, BN.

Los múltiples valses compuestos y publicados en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX, proyectaron su impronta al nuevo siglo y los compositores populares mantuvieron vivo el género, tanto en su vertiente de piano como de canto y guitarra. De este modo, no resultará extraño que Casa Wagner publique en 1935 "Vals romántico", para canto y piano o guitarra, con texto y música de Donato Román Heitmann (1915-2004), y dedicado al pianista y compositor Javier Rengifo (1884-1958), en una clara conexión con el mundo culto del vals. Se trata de una composición de escritura simple, pero de efectivo uso del cromatismo, que posee un estribillo cantado y dos estrofas recitadas con acompañamiento instrumental o sinfomela, práctica de gran aceptación en el salón decimonónico [191].

La guitarra, y en especial el dúo de guitarras, constituyó un medio instrumental muy utilizado en el vals de salón, destacándose en Chile los arreglos y composiciones de Antonio Alba y Carlos Pimentel. Al perder vigencia el salón como espacio social y artístico para la guitarra y el vals, éstos continuaron desa-

189 Escuchar versión de "Antofagasta" de Pepe Aguirre en CD 2, y reconstrucción de Luis Advis para orquesta de señoritas con crooner y lady crooner en González, 2002: 14.
190 Escuchar versiones de Pepe Aguirre de los valses "Reminiscencias", grabado en Santiago para el sello Victor en 1942, en CD 21; y "Recuerdas esa noche", "Muñeca de loza" y "Déjame morir" en Aguirre, 2001, 1: 3, 7 y 14.
191 El acompañamiento del recitado anticipa la melodía del estribillo, basada en una escala ascendente con apoyaturas cromáticas y un descenso con notas escapadas, procedimientos que refinan y flexibilizan el movimiento melódico y enriquecen el tejido armónico. La armonía está enriquecida con progresiones de acordes cromatizados, apoyaturas cromáticas en las voces interiores con resoluciones retardadas, y sensibles séptimas disminuidas. Todo esto crea una atmósfera íntima y extremadamente romántica, muy adecuada a la letra, basada en una metáfora entre la flor y la mujer, cuya parte central de la primera estrofa dice: En aquel misterioso nocturno / yo la vi tiritando de frío; / la arranqué de su tallo y al punto / en mi pecho prestéle un abrigo.

Etiqueta del disco del vals "Pobre loca", de Críspulo Gándara, grabado por el Trío Añoranzas, Santiago: RCA Victor, 90-1003 A, 1950, AMPUC.

rrollándose con la plataforma facilitada por la industria musical del siglo XX. Es así como este género ha mantenido su vigencia en Chile en la música escrita, tradicional y popular, destacándose los valses populares chilenos "Corazón de escarcha", "Pobre loca", y "El hundimiento del Angamos" de Críspulo Gándara; "Viejo lobo chilote" y "Hojas de calendario" de Porfirio Díaz; "Son tus ojos", "Bella joven" y "Qué pena siente el alma" recogidos por Violeta Parra; y "La batelera", publicado por Casa Amarilla en 1954 y grabado al año siguiente para Odeon por Silvia Infantas y Los Baqueanos.

En el vals cultivado en Chile se destacan tres temáticas diferentes: lírico-amorosa, con un refinado uso del lenguaje, como en "Niña hechicera" o "La batelera"; toponímica, en honor a puertos chilenos como Iquique, Antofagasta, Tocopilla, Vallenar, Valparaíso y Constitución, como veremos en el séptimo capítulo; y social, que se aprecia en los valses "Corazón de escarcha" y "Pobre loca", de Críspulo Gándara; "Cuando llegan las noches de invierno", con texto de Francisco Pezoa, y "Soy hija de una madre muy humilde", del folklore. Compartiendo la pista de baile con el tango y el foxtrot, el vals constituirá la pervivencia europea más persistente y fructífera en la música popular chilena del siglo XX [192].

El baile practicado en salones burgueses y obreros durante el siglo XIX, fue esencialmente un baile de escuela. Podía haber sido recogido en el campo o en la calle, como la mayoría de los buenos bailes, pero tuvo que amoldarse a las necesidades de distinción, cortejo amoroso y representación social de los bailarines de salón, pues, como señala Carlos Vega, estos bailes son esencialmente teatrales, ya que su acción no se concibe sin espectadores, aunque éstos también formen parte de la representación [193]. En Chile, las normas sociales del baile penetraron con fuerza en el siglo XX y sobrevivieron al tránsito de la hegemonía de las elites a la de la sociedad de masas, ocurrido en la década de 1920. Sin embargo, durante el nuevo siglo, el baile no sólo servirá para incorporar actitudes y conductas de género y de condición social, sino que para negociar espacios de innovación y de cambio, en especial respecto a la libertad de la mujer y a la autonomía de la juventud, como sucederá con fuerza a partir de la llegada de bailes de raíces negras y del rock and roll.

192 Escuchar valses para guitarra de salón en Ohlsen, 1998 y Mouras, 2002; "Pobre loca", grabado en 1950 para RCA Victor por el Trío Añoranzas, en CD 3; "Qué pena siente el alma" en Parra, 1975 1: B6; "Corazón de escarcha" y "Viejo lobo chilote" en Pavez, 1995: A1 y A3; "Cuando llegan las noches de invierno", en Navarrete, 1987: A1; y "A ti Constitución", "Soy hija de una madre muy humilde", y otros valses del folklore en Ancahual, 1970; Cuncumén, 1996; González, 1997; y Martínez, 2004.

193 Ver Vega, 1946: 98-99.

De la partitura al cancionero

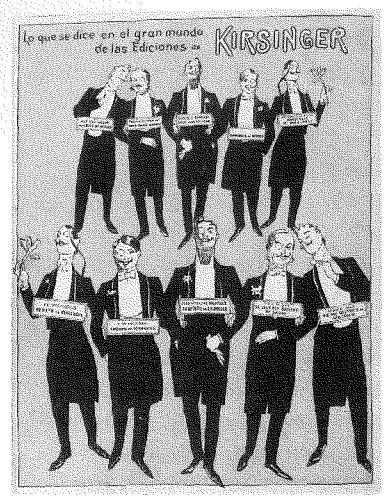
La fabricación de pianos e instrumentos de banda había adquirido un importante desarrollo en Europa y Estados Unidos a mediados del siglo XIX, influyendo en el crecimiento de la demanda por música escrita, con el consiguiente incremento del alfabetismo musical. La producción industrial modificaba en parte la tarea más bien artesanal de fabricar un instrumento, surgiendo compañías que satisfacían un mercado cada vez más amplio, formado por las nuevas orquestas profesionales, las bandas cívicas y militares, las escuelas, los grupos de aficionados y la práctica musical doméstica.

El crecimiento del mercado de instrumentos musicales a fines del siglo XIX, fue el resultado de varios factores. Entre ellos se destacan: el militarismo imperante en Europa y América, que producía un aumento en la demanda de instrumentos de banda, que, al ser dados de baja, eran revendidos y usados por agrupaciones de aficionados en las colonias y ex colonias; el auge de las estudiantinas en el mundo hispano y de la música country y hawaiana en Estados Unidos, que generaba un aumento en la demanda de instrumentos de cuerdas pulsadas; la obligatoriedad de la enseñanza musical en la escuela, que incrementaba la necesidad de pianos e instrumentos de banda; y la popularización del autopiano, que aumentaba la demanda por un prestigiado instrumento que ahora cualquiera podía hacer sonar en casa. Todo este desarrollo repercutirá en Chile, donde se observará un sostenido aumento en la importación de instrumentos y en la demanda por música escrita [194].

De este modo, la actividad editorial se bifurcaba en nuevas empresas que continuaban la labor iniciada en Valparaíso por las casas Eduardo Niemeyer y Carlos Kirsinger en 1851. Es así como surgían las casas Grimm & Kern, Juan Krause, Augusto Böhme, y J. A. Yantorno; y los almacenes de R. Weinreich Kirsinger –sucesor de Carlos Kirsinger– publicitados como los primeros de Chile; de E. Goltz; de Becker y Doggenweiler; de Carlos Niemeyer, con locales en Santiago, Valparaíso y Lima; y de Carlos Brandt, cuyas ediciones eran impresas en Hamburgo en la década de 1890.

A estos nombres, se suman casas editoriales y almacenes de música que aparecen a lo largo del país en las primeras décadas del siglo XX y que surtían las necesidades de un mercado en expansión. Se destacan el almacén de música y librería Americana de Eusebio Ortega en La Serena; la editorial de Adolfo Lazarus en Valparaíso; la Casa Buenos Aires del guitarrista y compositor Carlos Pimentel en Valparaíso; el Centro Editorial de Música de Santiago; la Casa Otto Schäffer de Chillán; las editoriales y almacenes de música Davis Hermanos y de C. Bulling en Valdivia; la Casa Azul de Concepción; la Casa Adler y la Casa Strauss de Punta Arenas; y la Casa Hans Frey con sucursales y agentes en las principales ciudades del país. A partir de la década de 1920, varias de las casas comerciales dedicadas a la venta de partituras y de instrumentos musicales, ofrecerán fonógrafos y discos, sumándose al auge de las nuevas tecnologías musicales. En la Avenida Pedro Montt y la calle Esmeralda de Valparaíso, habrá ocho de estas casas de música, desde las tradicionales Grimm & Kern y Kirsinger, hasta las más nuevas de Pablo Bas, Casa Loutit y Editora Musical

194 Ver Vanessa Bastian en Shepherd et al, 2003, 1: 526-529.



Propaganda de ediciones de Casa Kirsinger en contratapa de partitura. Santiago, ca. 1900. Claro et al, 1989: 816.

Propaganda de ediciones de Carlos Brandt en contratapa de partitura. Valparaíso, ca. 1900. Claro et al, 1989: 815.

Euterpe, que en los años veinte editaba shimmys extranjeros transcritos por Manuel J. López, con letras en español y coloridas portadas [195].

Anticipando una práctica recurrente de la industria discográfica de la primera mitad del siglo XX, la edición de partituras servía para conmemorar días patrios, hechos bélicos, sucesos políticos y triunfos deportivos. La guerra de 1879 y la Revolución de 1891, por ejemplo, produjeron un extraordinario aumento de estas publicaciones. La existencia de cerca de 200 establecimientos tipográficos en Chile a fines del siglo XIX, que contaban con caracteres y viñetas importadas de Francia e Inglaterra, permitía ilustrar estas ediciones de acuerdo a las tendencias europeas en boga, aunque con inferior calidad de impresión y del papel utilizado. Los almacenes de música ofrecían partituras de música clásica y trozos de ópera, opereta y zarzuela, pero su oferta principal consistía en géneros de salón, de carácter sentimental, elegíaco y bailable. De las 735 partituras editadas en Chile entre 1850 y 1887, examinadas por Pereira Salas, los bailes suman 416, a los que hay que agregar 99 arreglos de música folklórica para salón; 99 canciones bajo la forma de barcarola y elegía, e influidas por la habanera, la canción napolitana, y la zarzuela; y 44 arreglos diversos, variaciones y fantasías. Los bailes con mayor número de ejemplares son la polka y el vals; luego le siguen la mazurka, la cuadrilla, el schottisch, y la zamacueca; y después, la contradanza y la redowa, baile de mediados del siglo XIX similar a la mazurka. Como hemos visto, esta constituye la herencia decimonónica bailable que se proyectará hacia las primeras décadas del siglo XX en Chile, tanto en la música urbana como rural [196].

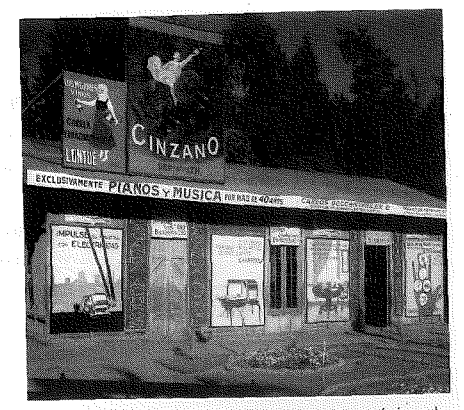
Las partituras de música popular poseían distintas técnicas y calidades de impresión, presentes incluso dentro de una misma editorial. Paulatinamente se abandonan las elegantes ediciones de fines del siglo XIX, en un claro acercamiento al nuevo mercado generado por la aparición de la clase media y la sociedad de masas. En muchos casos, el papel y la caligrafía musical bajan de calidad y se observan mayores errores de copiado. Sin embargo, en

195 Ver Augier, 1922; y Alvarez, 2004: 73-74. Más sobre casas de música durante el siglo XIX en Pereira Salas, 1957: 318; y 1978: 10.

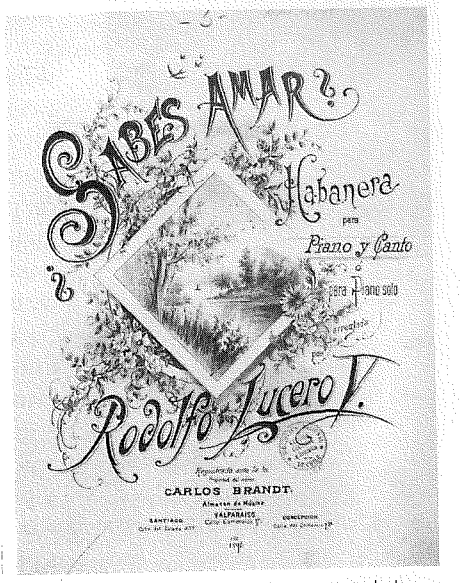
196 Desde mediados del siglo XIX se imprimía música en Chile, destacándose Valparaíso como centro de la litografía musical chilena. A partir de 1875 el proceso litográfico fue sustituido por el del fotograbado, introducido por la Casa A. Mook. Ver Pereira Salas, 1957: 358-359, y 1978. Escuchar redowa "Los placeres del baile", de P. Beaumont en Grupo Rauquén 1994a: B2.

una época de continuo aumento de la competencia comercial, se mantiene la tendencia a ilustrar llamativamente las portadas, de modo de hacer más distintivo e ilustrativo el producto musical a la venta. Las románticas y patrióticas litografías cromáticas que ilustraban portadas de valses, polkas, marchas y habaneras en el siglo XIX, dan paso a la foto de la cupletista, del cantante, del conjunto o de la orquesta que ha popularizado la composición, y finalmente, a una simple viñeta que rodea el título y el nombre de la editorial –realizada por los propios tipógrafos de la imprenta–, o a un diseño que se repite mecánicamente para distintos autores y repertorio.

Como señala Pedro Alvarez, en la década de 1890 el fotograbado fue desplazando paulatinamente la litografía como técnica de impresión, pues se trataba de un proceso más rápido. De este modo la fotografía comenzó a adueñarse de las páginas y portadas de revistas, periódicos –y también partituras–, afectando la producción de ilustradores y dibujantes. Chile se fue llenando de talleres fotográficos, señala Alvarez, algunos muy bien implementados, e hicieron su aparición los fotógrafos ambulantes, instalados en parques y plazas desde comienzos del siglo XX. El desarrollo de la fotografía, junto con otorgarle un semblante moderno a la tradicional partitura de salón, permitiría documentar la actividad musical en sus más variados aspectos [197].



Propaganda del almacén de pianos y música de Carlos Doggenweiler, fundado hacia 1884, en pabellón de la exposición de automóviles de la Quinta Normal de Santiago, 29/ 9/1924. *Luces de modernidad,* 2001: 140.



Portada de "¿Sabes amar?", habanera arreglada por Rodolfo Lucero. Valparaíso: Carlos Brandt, 1896. BN.

La diversidad temática de la música popular y su amplia proliferación atraían a dibujantes y pintores interesados en poner su imaginación y técnica al servicio del diseño de portadas de partituras, que podían ir de lo bello a lo grotesco, de lo doméstico a lo público, de lo trágico a lo cómico, mantiene Paul Oliver [198]. El más famoso fue el pintor francés Henri Toulouse-Lautrec, pero existieron artistas dedicados exclusivamente al diseño de portadas, como parece ser el caso en Chile de los que firmaban como Ato, Serrano y Villalobos, en las ediciones de Casa Amarilla de Santiago. Algunos empleados de la imprenta con cierta habilidad para el dibujo, también participaban de estas tareas, incluso el propio

197 Ver Alvarez, 2004: 73-74.

198 Ver Oliver en Shepherd et al, 2003, 1: 609-610.

Afiche diseñado por Alejandro Fauré para la temporada de 1907 del Teatro Municipal de Santiago que recoge el estilo de Toulouse-Lautrec. Alvarez, 2004: 76.

editor y compositor podía ilustrar la portada de su partitura. Estos diseños cambiarán, de acuerdo a las tendencias predominantes y en los años veinte, por ejemplo, irrumpen nuevos dibujos que dejan atrás los decorados *art nouveau* del fin de siglo. Como sucede con la arquitectura, la gráfica y el cine, se impone un lenguaje más neto y abstracto, con volúmenes fuertes y definidos, y la industria de partituras no escapa a esta tendencia [199].

Un evidente cambio en las costumbres y su observación desde el diseño de portadas, se aprecia al comparar un dibujo para Casa Amarilla realizado por Ato, a fines de los locos años veinte, y el que realizó a fines de la conservadora década de los treinta, ambas para foxtrot, un género que permanecía en el tiempo, a pesar de los vaivenes de la moda. La primera portada nos muestra parejas de baile que mantienen una estrecha cercanía de sus cuerpos, mientras que en la segunda, la distancia entre el hombre y la mujer ha aumentado considerablemente.

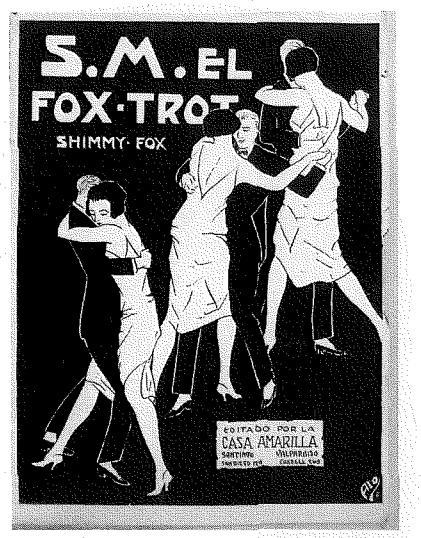
Estas partituras, de una hoja doblada, entregan abundante información sobre la vida musical de la época, pues, junto a sus sugerentes diseños, incluyen catálogos del repertorio ofrecido por la editorial y referencias a la popularización de la composición por un artista, un disco, una película o una radioemisora. La asociación de la industria musical en torno a una canción o a un baile, la potenciaba, como seguiremos viendo a lo largo de este libro, pero también podía atentar contra sus intereses comerciales. En una época en que los derechos de autor no eran salvaguardados internacionalmente, era habitual obtener nuevo repertorio de discos y películas, transcribirlo de oído, agregarle letra en castellano y publicarlo como partitura con las consiguientes ganancias para el transcriptor y la editora local. En otros casos, se llegaba aún más lejos y se utilizaban melodías popularizadas por óperas y operetas para componer una nueva canción, o se imprimían copias ilegales de los éxitos en boga, como tambien se haría con el disco.

La variedad e intensidad de la comercialización de partituras de una hoja, constituye uno de los antecedentes más significativos sobre la circulación de música popular antes de la era de la grabación sonora. Su alta demanda se observa en las sucesivas ediciones de un mismo título, en su aparición como insertos en diarios y revistas de gran circulación hasta iniciado el siglo XX, y el hecho que, sólo en 1910, se hayan vendido 30 millones de ejemplares en Estados Unidos, anticipando la difusión masiva, iniciada en los años veinte, con el disco y la radio. Estas partituras,

199 Para un estudio sobre la imagen gráfica en las partituras populares uruguayas ver Fornaro, 1997; y para un estudio histórico y estilístico del diseño gráfico en Chile ver Alvarez, 2004.

producidas en un principio por editoriales de música clásica, no eran demasiado baratas durante el siglo XIX y sin embargo se observa un permanente aumento de las ventas y la distribución nacional e internacional, vinculado a los avances de las comunicaciones y del servicio postal. En la década de 1890 surgirán en Nueva York editoriales especializadas en música popular, tendencia que se impondrá internacionalmente en las primeras décadas del siglo XX. En América Latina, las partituras populares eran vendidas en los tradicionales locales de ventas de pianos e instrumentos musicales, pero también en florerías, bombonerías, cigarrerías y salones de lustrar, como afirma Marita Fornaro, vinculando la música, tanto al hombre como a la mujer, al romance, la sociabilidad, y al consumo [200].

A diferencia de lo que ocurría con la música clásica a partir del siglo XIX, donde la partitura prescribe el resultado artístico deseado por su autor, en la música popular la partitura de una hoja es una mera reducción para canto, piano o guitarra de un fenómeno musical más complejo, que posee mayor riqueza rítmica, armónica e instrumental. Además, en muchos casos, los compositores populares no escribían música y debían confiar en transcriptores sin poder revisar lo que habían escrito. Estas partituras eran principalmente de uso doméstico e incluyen pocas indicaciones de tempo y dinámica, basándose más bien en las propias convenciones interpretativas de los géneros que las sustentan. De este modo, la partitura popular, a pesar de sus limitaciones, constituye una legítima portadora de repertorio, pues actúa en combinación con las imágenes sonoras que tienen sus usuarios de los géneros que están interpretando, ya que, al mismo tiempo, los han bailado o escuchado en vivo, en discos, por la radio o en el cine. De este modo, al igual que ocurría con la música clásica hasta el siglo XVIII, la partitura popular depende de convenciones interpretativas mediante las cuales el intérprete modifica ritmos, agrega ornamentos o completa el acompañamiento armónico.



Portada de Ato para foxtrot editado por Casa Amarilla, ca. 1927, AMPUC.

Portada de Ato para foxtrot editado por Casa Amarilla en 1940, AMPUC.

La orientación de la partitura popular hacia el público consumidor explica la amplitud de este mercado, que no habría llegado a tan grandes dimensiones si hubiera

200 Ver Shepherd et al, 2003, 1: 602-603; y Fornaro, 2001: 12.

estado destinada sólo hacia el músico profesional. El compositor y director popular utilizaba esporádicamente estas partituras, como una guía para realizar sus arreglos y entregarles líneas melódicas a sus músicos, que estaban acostumbrados a tocar de oído, repitiendo partes previamente memorizadas, siguiendo a un solista e improvisando sobre una base determinada o "a la parrilla", como le decían los músicos de tango de la Guardia Vieja. Al mismo tiempo, las inflexiones rítmicas, las variaciones melódicas y los cambios de color, propios de la interpretación popular, resultaban complejos e innecesarios de escribir frente a la práctica empírica del músico popular. De este modo, para la labor profesional, la notación constituía sólo una guía general, formada por algunos acordes escritos bajo la letra de la canción, un cifrado armónico o las armonías de la guitarra escritas en tablatura. Solamente al desarrollarse lenguajes instrumentales más complejos, como el del tango de la Guardia Nueva o el de los bailes swing tocados por big-bands en los años treinta, comenzarán a circular partituras con los arreglos escritos en forma completa. Serán las mismas editoriales de música de una hoja las que editen partituras profesionales de música popular, algo que sólo ocurrirá esporádicamente en Chile, debiendo los músicos nacionales realizar sus propios arreglos o depender de importaciones de Argentina y Estados Unidos [201].

Portada del *Album Musical de Señoritas*. Santiago: Eustaquio Guzmán, 1857. Claro et al, 1989: 680.

Junto a las partituras de una hoja, el tipo de publicación musical más divulgado en Chile en la segunda mitad del siglo XIX, fue el álbum musical. El fenómeno del álbum es característico de la cultura burguesa y se relaciona con el auge de la venta por entregas, tanto de obras literarias como musicales. El mundo femenino fue especialmente receptivo a la cultura del álbum. Los había de cuanto pudiera caber en sus hojas: autógrafos, grabados, fotos, postales, poesías y composiciones para piano, guitarra, bandurria o canto acompañado, que constituían, como mantiene Celsa Alonso, un pilar esencial del arte de salón [202].

Los álbumes musicales eran también confeccionados por los propios usuarios en base a las partituras sueltas que acumulaban, seleccionando, ordenando y empastando, en gruesos volúmenes, sus propias colecciones, que son fiel reflejo del gusto de la época y han sido atesoradas por familias de casi todas las ciudades y pueblos chilenos, aunque su práctica musical asociada ya no subsista [203]. Los álbumes por entrega estaban finamente ilustrados, su papel era de buena calidad y la notación musical estaba cuidadosamente realizada. Entre 1857 y 1858, Eustaquio

201 Más sobre el uso de la notación y de la partitura en música popular en Stan Hawkins en Shepherd et al, 2003, 2: 254-257.

202 Ver Alonso, 1999, 1: 215.

203 Ver referencia a álbumes para guitarra conservados por familias de Temuco, Lota, Talcahuano, Santiago, y Valparaíso en Mouras, 2002, carátula.

Guzmán, uno de los primeros litógrafos chilenos, publicó semanalmente en Santiago el *Album Musical de Señoritas*, que contenía dos bailes de compositores locales, elegidos entre el vals, la polka, la mazurka, el schottisch y la redowa. La prensa de la época elogió la nueva publicación, destacando que se trataba de un trabajo "en gran parte americano", tanto en lo que respecta a los compositores como a los litógrafos participantes. "Ningún salón de gran mundo podrá desdeñarse de admitir con cordialidad al nuevo huésped", señala *El Ferrocarril* [204].

Ruperto Santa Cruz (1840-1906). Pereira Salas, 1957: 364.

Durante la segunda mitad del siglo XIX, se publicaron en Chile al menos otras tres colecciones de música de salón: *Joyas Musicales de Salón*, editado por Juan Agusto Böhme y Juan Krause; *El Salón Musical*, editado por Carlos Marsch; y *Perlas de Salón*, editado por Carlos Brandt. Así mismo, el flautista, compositor y profesor chileno Ruperto Santa Cruz (1840-1906) publicó, semestralmente, entre 1880 y 1891 su *Album Musical Patriótico*, que alcanzó 20 ediciones e incluía una pieza musical y un texto literario ilustrados con el retrato de algún prócer u hombre público chileno. En 1890 publicó el álbum *Ecos Melódicos Americanos*, con cantos, bailes e himnos de distintos países latinoamericanos.

Desde mediados de 1918, se publicaba, mensualmente, en Santiago el *Album artístico musical Ideal*, enviado a provincias y publicitado como "la única revista en su género que se publica en Chile y la mejor de Sud-América". Contiene unas doce partituras para canto y piano, piezas literarias, una sección de moda, fotografías de artistas y abundante publicidad orientada a la mujer y la familia. Se trata de una publicación híbrida, donde se suma la tradición decimonónica del álbum musical al nuevo formato magazinesco del siglo XX. Las selecciones de "novedades musicales" de *Ideal* corresponden a lo último en bailes de salón y de cierta forma, contribuyen a crear tendencias en Chile, ofreciendo cuplés, tangos, pasodobles, one-steps, foxtrots y las primeras partituras de fado, maxixe y música cubana de raíz negra publicadas en el país. Al mismo tiempo, publicaba arreglos para estudiantina familiar y, "accediendo a los deseos de varios suscriptores", comenzó a incluir piezas clásicas en 1919. De este modo, *Ideal* representa el último vestigio de la práctica del piano de salón, donde el repertorio clásico y popular compartían el mismo ambiente.

Las publicaciones periódicas del siglo XIX también incluían partituras entre sus páginas, sumándose a la edición musical por entregas al permitir que los usuarios coleccionaran dichas partituras. Pereira Salas menciona *El Semanario Musical* (1852), *La Revista Ilustrada* (1865), *El Correo Literario* (1868), *Las Bellas Artes* (1869), *El Salón* (1875), y *Las Novedades* (1879). En las primeras décadas del siglo XX cumplieron esta labor las revistas *Sucesos* (1902) y *Zig-Zag* (1905), a las que se sumaron *Ideal* (1918) y *Para Todos* (1927). *Sucesos*, creada por Gustavo Helfman en Valparaíso, se adelantaba a las propuestas editoriales de la época, como mantiene

204 Ver *El Ferrocarril*, 17/ 3/1856 en Milanca, 2000: 33.

Portada de la partitura de la danza zig-zag, creada por el profesor de baile Emilio Green con música del compositor berlinés Paul Lincke, editada en Santiago por Carlos Kirsinger como homenaje a la nueva revista *Zig-Zag*, demostrando la imbricación de distintas industrias culturales. Claro et al, 1989: 646.

Alvarez, formando un interesante equipo de ilustradores y diagramadores, y utilizando el recurso de la fotografía con mayor frecuencia. Por su parte *Zig-Zag*, interesada tanto en la actualidad internacional como en los tópicos del corazón, surgía de la repercusión de *Sucesos* en Santiago, motivando a Agustín Edwards a desarrollar uno de los proyectos editoriales más significativos de la primera mitad del siglo XX en Chile. Hasta entonces, las revistas se difundían solamente en la ciudad donde se imprimían; sin embargo *Zig-Zag* llegó a todo el país mediante la red de suplementeros del diario *El Mercurio*. Para su promoción, se mandaron a imprimir a Nueva York cien mil afiches, señala Alvarez, que se distribuyeron por todo Chile, y se usó publicidad callejera similar a la utilizada por los circos y por las empresas comerciales. Stefan Rinke nos informa del amplio y heterogéneo grupo de lectores al que llegaban *Sucesos* y *Zig-Zag*, que ponían en circulación más de 30.000 ejemplares, un tiraje altísimo para las partituras que ambas revistas incluían entre sus páginas. Si bien Rinke considera que el carácter ilustrado o visual de estas revistas era la razón de su éxito entre una población que, a comienzos de los años veinte, bordeaba el 50% de analfabetismo, no podríamos decir lo mismo del carácter musical de estas publicaciones, cuyo extendido consumo manifiesta un alto grado de alfabetismo musical entre los lectores de revistas ilustradas, muy inferior al actual [205].

Al ser ofrecida por las nuevas revistas magazinescas e ilustradas del siglo XX, la música popular entraba de lleno en la lógica de la cultura de masas, lo que se suma al claro sesgo masivo que adquiere la industria de la partitura popular, a comienzos del nuevo siglo. De hecho, el propio listado de popularidad musical o Billboard, se inició en Estados Unidos en 1913 midiendo el nivel de venta de canciones en su versión en partituras. Lo mismo sucedió con las primeras versiones del Hit Parade en las radioemisoras estadounidenses en 1935, donde la partitura constituía un importante indicador de la popularidad de la canción, aunque ya en una posición de declinación frente al avance del disco, la radio y el cine [206].

Durante la primera mitad del siglo XX, se destacaron en Chile tres editoras nacionales de partituras de música popular: Casa Amarilla, Casa Wagner y Casa Calvetty, esta última de propiedad del compositor y autor nacional Andrés Alvarez Calvillo y en actividad desde comienzos de los años veinte. Todas ellas tenían su casa matriz en Santiago, un depósito en Valparaíso y, en menor o mayor medida, contaban con agentes en las principales ciudades del país. En muchos casos, la venta

205 Ver Alvarez, 2004: 86-88; y Rinke, 2002 41.
206 Ver Pereira Salas, 1957: 359; y Shepherd et al, 2003, 1: 603.

de partituras en provincias se realizaba puerta a puerta, pues los vendedores ofrecían las nuevas ediciones directamente en las casas que se sabía tenían piano. Otro modo de promover estas partituras lo constituía la implementación de veladas musicales en las propias casas distribuidoras, como ocurría en el almacén de música de Otto Becker en 1902 o en la Casa Giantorno, establecida en Santiago en la década de 1920. A las reuniones musicales vespertinas de esta casa asistía "medio Santiago", señala un articulista de *Las Ultimas Noticias*, y en ellas, músicos como Armando Carrera tocaban sus piezas para que el público las conociera, las cantara y las comprara. Por su parte, la editorial Casa Amarilla tenía una profesora de piano que tocaba continuamente las piezas que el público le solicitaba. Este procedimiento era similar al utilizado por las editoriales estadounidenses con su sistema de *plugg in*, mediante el cual los cantantes eran comisionados por las editoriales para que interpretaran determinadas canciones en sus actuaciones, generando así una demanda por la compra de ese repertorio editado en partitura [207].

Propaganda de la orquesta Casa Amarilla en contratapa de partitura de Casa Amarilla. Santiago, 1943, AMPUC.

Casa Amarilla, de G. Mateos, inició su actividad editorial a fines de la década de 1910, luego de operar como importadora de partituras y métodos de estudio y litografía e imprenta musical en su tradicional ubicación de la segunda cuadra de calle San Diego en la capital. Como editorial, Casa Amarilla comenzó a numerar sus ediciones musicales hacia 1926, logrando la capacidad de producir hasta 50.000 copias diarias y llegando a más de 3.500 ediciones en 1940, lo que demuestra la plena vigencia de la práctica doméstica de la música en tiempos del sonido mediatizado y revela la magnitud del negocio editorial de música popular. Sus ediciones eran realizadas con esmero y revisadas por Luis Sandoval, inspector general del Conservatorio y compositor popular.

Como una forma de estimular la creación musical e incrementar su catálogo, en la década de 1930, Casa Amarilla organizaba concursos de composición junto a Radio Cooperativa Vitalicia. Donato Román Heitmann, Esther Martínez y Nicanor Molinare obtuvieron premios en estos concursos. La editorial también contaba con una orquesta, integrada por nueve músicos dirigidos por A. Moreno, que podía ser contratada por teléfono para amenizar reuniones sociales, donde interpretaba privadamente las últimas novedades editadas. A comienzos de la década de 1930, Casa Amarilla se presentaba como "el almacén de música más importante de Hispanoamérica", aunque sólo tenía locales en Santiago y Valparaíso.

Casa Wagner, de propiedad de Arturo Zapatero, renovaba su catálogo semanalmente y todavía publicaba durante la década de 1930 álbumes de partituras, manifestando la vigencia de una práctica decimonónica en pleno reinado del disco y

207 Ver *Las Ultimas Noticias*, 23/10/1933.

de la radio. El contenido de estos álbumes nos habla de una actividad musical diversificada, donde convive repertorio nacional y extranjero, música de salón con canciones popularizadas por el cine, y música clásica con música popular. El primero de estos álbumes contiene una selección de 20 piezas de cine sonoro; el segundo incluye 12 canciones mexicanas y latinoamericanas; el tercero consiste en una selección de canciones españolas, francesas, alemanas, italianas e inglesas; del cuarto no tenemos noticia; el quinto consta de 14 canciones típicas chilenas; el sexto ofrece otras 20 piezas de películas sonoras; el séptimo ofrece una selección de música clásica y de salón; el octavo contiene repertorio de los boleristas mexicanos Alfonso Ortiz Tirado y Juan Arvizu; el noveno está dedicado a valses de salón; y el décimo, publicado en 1938, ofrece canciones del compositor cubano Ernesto Lecuona. La persistencia de música de salón en estas ediciones, junto a la llegada de música cinematográfica al espacio doméstico, señala el intento por equiparar la producción de los nuevos medios con tradiciones decimonónicas aún vigentes, ofreciendo un espacio consolidado de uso musical a los nuevos formatos mediales del siglo XX.

También operaba en Chile la editorial Southern Music, fundada en Nueva York en 1928 por Ralph Peer y el sello Victor, que desarrolló una labor pionera en sus intentos por establecer un sistema de contratos editoriales con el compositor popular del siglo XX. Consecuente con la política de "buena vecindad" implementada por Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, Southern Music ingresó al mercado latinoamericano a comienzos de los años cuarenta, comprando los derechos de composiciones como "Bésame mucho" de Consuelo Velásquez y "Acuarela de Brasil" de Ary Barroso, lo que contribuyó a su enorme popularidad internacional [208]. La editorial tenía oficinas en Santiago, Buenos Aires, La Paz, Río de Janeiro, Bogotá y Caracas. Además, representaba a Southern Music Publishing, con oficinas en Nueva York, Los Angeles, Toronto, San Juan y La Habana, y a editoriales brasileñas, mexicanas, italianas e inglesas. De este modo, se constituía un consorcio editorial que garantizaba la circulación internacional de música latinoamericana. Nicanor Molinare (1896-1957) fue el compositor chileno más difundido por esta editorial, el único que era anunciado en Chile en la década de 1940 como el "compositor y cantante de fama continental", fama conseguida de la mano de Southern Music.

Las partituras editadas en el país se acumulaban en la Biblioteca Nacional, adonde eran enviadas desde las imprentas, cumpliendo con la normativa de Depósito Legal. De este modo, la principal biblioteca chilena se constituía en una fuente de consulta y circulación de música impresa, pues las incluía dentro de su categoría de "Lectura a domicilio", permitiendo que un público más amplio accediera a la gran variedad de títulos publicados en Chile.

Junto con tener presente la distancia que existe entre la partitura popular y el producto sonoro, debido a sus simplificaciones rítmicas, armónicas e instrumentales, como hemos manifestado, también hay que destacar el papel que ha tenido la partitura de una hoja en la definición del campo de la música popular como una música urbana, apta para el consumo, y cercana al público, con la cual es fácil identificarse.

208 Ver Shepherd et al. 2003, 1: 593.

Así mismo, esta partitura estableció el primer circuito mediador entre producción musical y consumo masivo y condujo el baile social y la práctica musical privada durante todo el siglo XIX y buena parte del XX, creando un modelo que luego continuará el disco, en cuanto a objeto físico difusor de música.

El otro medio de circulación impresa de repertorio musical, lo constituyeron los cancioneros, que se imprimían en Chile desde 1865, difundiendo en las ciudades, letras de repertorio tradicional chileno, especialmente de la zona central. Por ese entonces, también circulaban versos populares *imprentados*, donde poetas populares comentaban sucesos de actualidad, en hojas sueltas, permitiendo que el habla campesina llegara a la imprenta. Estas grandes hojas, que llegaban a medir 54 por 38 cms., eran llenadas con décimas de actualidad, brindis, letras de tonadas y cuecas, y una variedad de ilustraciones, donde se destacaban retratos de mandatarios, padres de la patria, santos y músicos, dibujos de barcos, catástrofes, y hechos de sangre [209]. Conocidas como *Lira popular*, las hojas sueltas se mantuvieron vigentes en Chile hasta 1930, destacándose poetas como Bernardino Guajardo (ca. 1810-1886) y Juan Rafael Allende (1848-1909), padre del celebrado compositor Pedro Humberto Allende. Podemos considerar a la *Lira popular* como la primera fuente mediadora en Chile entre tradición oral y cultura de masas.

Si bien parece no haber una relación directa entre la *Lira popular* y los cancioneros, es probable que la existencia de una práctica de producción, circulación y consumo de esta literatura de cordel –llamada así por venderse colgada de un cordel– haya influido en el auge que se observa en la edición de cancioneros desde la década de 1920. De hecho, para la folklorista Gabriela Pizarro, la *Lira popular* fue reemplazada por el cancionero, editado precariamente, tal como su antecesor, pero, incluyendo cada vez más canciones de moda, que reemplazaban a las décimas, cuecas y tonadas tradicionales [210]. Los cancioneros, publicados en diversas ciudades del país, muchas veces por las propias imprentas, estaban abiertos a la influencia de una incipiente cultura de masas, contribuyendo a la difusión de géneros internacionalizados por la industria discográfica y el cine. Así mismo, era costumbre imprimir cancioneros con el repertorio de las funciones de circo, para luego venderlos entre el público asistente. En Iquique se publicó hacia 1900, un tipo particular de cancionero: el cancionero postal, formado por una serie de tarjetas postales con letras de canciones y romanzas que el usuario enviaba a personas respetadas o queridas. El destinatario, luego, podía canjear la tarjeta por otros ejemplares de la colección, variando así el repertorio que cantaba en casa.

Como señala Manuel Zanutelli en el caso de Perú, los cancioneros sirvieron para hacer circular repertorio de compositores que no tenían acceso a otros medios de difusión, aunque sólo se tratara de la letra. Zanutelli señala la existencia de *El Cancionero de Lima* publicado desde 1910, y de *La Lira Limeña*, publicada desde 1929. De tamaño reducido y factura precaria, los cancioneros se vendían semanalmente en mercados y barrios populares y, en el caso de Chile, también eran vendidos en trenes, quioscos y por los organilleros que recorrían calles y plazas de las

209 Ver Pereira Salas, 1941: 302; y Uribe Echevarría, 1974: 15-16.
210 En Oviedo, 1990: 27.

ciudades y pueblos del país [211]. La proliferación de cancioneros que circulaban por circuitos informales y que no tenían editoriales que se responsabilizaran por ellos, llevó a la policía a ejercer cierto control sobre su difusión, de acuerdo al impulso regulador que siempre ha ejercido el Estado chileno sobre las manifestaciones populares espontáneas. De este modo, la edición de 1929 del *Manual del carabinero*, señala que "es prohibido vender, distribuir o exhibir canciones o folletos, impresos o manuscritos, que sean contrarios a la moral o buenas costumbres" [212].

La gente llevaba los cancioneros a los paseos campestres para interpretar las canciones en grupo, o los usaba en casa para cantar con sus discos y en la calle con el propio organillo. Organizaciones cívicas, militares y religiosas como los boy-scouts, la Armada y la Acción Católica, también publicaban cancioneros en sus afanes moralizantes y de sociabilización. Así mismo, los sellos discográficos se valieron del cancionero para promover sus catálogos; los sellos Victor y Odeon, publicaron cancioneros en Chile, desde 1941 hasta comienzos de la década de 1970, los que se repartían gratuitamente en los locales de distribución y venta de discos, o se enviaban mensualmente al domicilio de los interesados. En ellos se incluían las letras de las canciones promocionadas por el sello, reseñas de sus artistas, noticias de la vida musical de la época y catálogos de las últimas ediciones. A mediados de la década de 1940 aparecen los cancioneros monográficos, dedicados a un artista en particular, manifestando el desarrollo que ha alcanzado la figura de la estrella de la canción.

El salón, junto con ser el espacio de sociabilidad por excelencia del mundo urbano chileno de fines del siglo XIX, fue también el principal espacio de circulación y consumo musical privado de la época, albergando músicos clásicos y populares, tanto aficionados como profesionales; posibilitando la convergencia de géneros, repertorio, prácticas performativas y formas de uso de la música clásica, popular y folklórica; y permitiendo la asimilación de influencias hispanas, francesas, inglesas, estadounidenses y latinoamericanas. El salón fue así el receptáculo principal de los esfuerzos de la incipiente industria musical chilena, que importaba, producía y comercializaba partituras, métodos, instrumentos, rollos de autopiano y bailes de moda. Con el salón quedaba abonado entonces el terreno para el desarrollo de una industria musical que fomentará el consumo privado de la música, incorporando nuevos medios técnicos y productivos que consolidarán la masificación musical de la primera mitad del siglo XX: el disco, la radio, el cine, y el estrellato, como veremos en el tercer capítulo.

211 Ver Zanutelli, 1999: 60-64. Sobre el desarrollo del organillo y del oficio del organillero en Chile, ver Ruiz, 2001.
212 En Salinas, 2000: 58.

II

CUPLÉ

II CUPLÉ

Una historia social de la música popular en el Chile de las primeras décadas del siglo XX, no puede dejar de referirse a la zarzuela y al cuplé, géneros que mantuvieron vivos en América Latina la música y la danza de diversas regiones de España, hasta avanzada la década de 1930. Así mismo, debido a que el cuplé y la canción española se difundirán por todos los medios posibles y en todos los sectores sociales, estos géneros serán muy importantes en el desarrollo de la cultura de masas de comienzos del siglo XX en el mundo hispanohablante.

La palabra *couplet*, como tantas otras referencias culturales, llegó a España desde Francia, donde designa una copla o estrofa de canción. Su derivación metonímica también es francesa y, cantar unos *coupletes* equivale a cantar varias estrofas, es decir, una canción completa. Su relación con la escena es evidente, tanto en Francia como en España, sirviendo para designar una práctica que tenía curso hacía siglos, producto del entronque del teatro y la canción popular [213].

"-¿Por qué andas todos los días con una cinta nueva de corbata?- Mi hermana es coupletista, y éstas son las cintas de las cajas de flores que le mandan." *Para Todos*, 22/5/1928: 44, AMPUC.

La utilización de elementos de la cultura popular tradicional en la escena española, se manifestaba desde el siglo XV, para luego pasar a la tonadilla del siglo XVIII, a la zarzuela y al cuplé. Gil Vicente introducía villancicos en sus obras y Lope de Vega intercalaba seguidillas y canciones, dotándolas de una función dramática, lo que también hacía Calderón de la Barca. De este modo, canción y drama se vitalizaban mutuamente y permitían, al mismo tiempo, manifestar el sentir popular en la escena, con toda su carga de nacionalismo y oposición a la grandilocuencia del *bel canto* y la ópera, como señala Serge Salaün. De hecho, Felipe Pedrell, el gran promotor del renacimiento musical español de fines del siglo XIX, verá en la tonadilla escénica del Siglo de Oro, un grito de protesta contra el extranjerismo de la ópera, el afrancesamiento de la literatura y el italianismo de la música imperantes en la época [214].

La escenificación de la canción popular en el teatro español, constituye un primer rasgo de mediación de repertorio popular en la órbita hispana, inaugurando una tradición populista que está en la base del carácter que tendrá el cuplé. Así mismo, como mantiene Salaün, el éxito de una canción que no presentaba dificultades técnicas insuperables, podía proporcionarle vida autónoma fuera del teatro, llegando a un público más extenso y desempeñando nuevas funciones sociales aglutinantes. Esto favorecerá la aparición de un nuevo estamento de cantantes: las "estrellas", figuras míticas y a la vez identificadas con una comunidad abierta de practicantes no profesionales, como de hecho ocurrirá en Chile.

213 Ver Salaün, 1990: 16, 19, 67 y 68.
214 Ver Salaün, 1990: 17 y 19.

Las cupletistas serán conocidas también como tonadilleras, en otra manifestación del resurgimiento dieciochesco que ocurre a fines del siglo XIX. La tonadilla, que no se prolongó más allá de 1820, era una canción teatral ya independizada del teatro, interpretada esencialmente por mujeres, a la vez actrices y cantantes solistas, que pueden ser consideradas como las madres de la estrella de la canción popular: mujeres atractivas de vidas turbulentas, llenas de lujos, con cortes de admiradores y de fortunas y ruinas repentinas [215]. La relación del teatro español con la canción popular fue transplantada a América durante el siglo XVIII y de este modo, muchas de las canciones y bailes de moda que llegaron al Nuevo Mundo durante la Colonia y buena parte del siglo XIX, lo hicieron principalmente como música escénica –que constituía el primer espacio de acogida de la música popular en su camino hacia la masificación–, encontrándose, en el teatro, antecedentes de géneros que se desarrollaron localmente, formando parte de la música de tradición oral. De hecho, Carlos Vega sitúa a la música escénica llegada a América, como una vertiente paralela a la música de salón, en cuanto a su influencia en la formación del folklore latinoamericano. Se trata de una corriente musical más heterogénea que la del salón, pero no menos robusta, mantiene Vega, que, si bien concentra su influjo en las ciudades, también saldrá a los campos con circos y espectáculos itinerantes [216].

En la década de 1820, la mayoría de los autores y compositores de tonadillas habían muerto sin dejar descendencia cultural. De este modo, desaparece la tonadilla como género teatral y lírico, pero permanece la tonadilla-canción, favorecida desde la Corte española, como un medio de resistencia contra el monopolio cultural extranjero y de supervivencia de la canción nacional, señala Salaün. A mediados del siglo XIX, la tonadilla-canción aprovechó la estructura comercial y cultural de la zarzuela para desarrollarse, comenzando el fenómeno moderno de la canción en la órbita hispana. De este modo, el éxito posterior del cuplé y de la canción popular no se explican sin las estructuras utilizadas por la zarzuela: teatros, redes de comercialización y difusión, oferta y demanda, hábitos de consumo y público masivo culturalmente disponible [217].

Los chilenos se habían reconciliado con España y su música a partir de la llegada de la zarzuela al país. Primero, fue el género grande en 1857, y más tarde, el género chico –zarzuela de un acto– hacia 1886, reanudándose el flujo artístico luego de la interrupción producida por la guerra con España entre 1865 y 1871. Las buenas relaciones con España se manifestaron en la conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento de América en octubre de 1892, con cuatro días de solemnes actos en Valparaíso, donde se incluía el "Himno a Colón" en la voz de 400 niños acompañados por la banda del Batallón Nº 2 de Infantería. El navegante genovés constituía un emblema de unidad hispanoamericana y las celebraciones del cuarto centenario convocaban a las colonias española e italiana residentes, según lo describiera Roberto Hernández cuatro décadas más tarde, manifestando la plena valoración otorgada en Chile a la presencia de España en el Nuevo Mundo:

215 La tonadilla también era interpretada por hombres, como fue el caso del tonadillero y compositor español Antonio Aranaz, activo en Buenos Aires y Montevideo hacia 1800, quien habría traído el género a Chile.
216 Ver capítulo "Las promociones europeas" en Vega, 1944.
217 Ver Salaün, 1990: 22-24.

> "El descubrimiento del templo al gran navegante Cristóbal Colón, congregó a todo Valparaíso en la Avenida Victoria, profusamente iluminada. Banderas, escudos, gallardetes y flores veíanse desde la plaza de la Victoria, especialmente en la Iglesia del Espíritu Santo y en los diversos arcos erigidos con el mejor gusto. En todas las funciones de los teatros se cantaron los himnos de Chile, de España y de Italia. Los empresarios habían hecho construir arcos de su cuenta, distinguiéndose el de don Juan Ansaldo frente al Teatro Odeón [...] Ese arco tenía una alegoría a Colón, en medio de los retratos de los dos Pinzones." [218]

La introducción del género chico en el país permitió renovar el ya decaído interés del público nacional por la zarzuela. De este modo, a comienzos de 1886 los cantantes españoles Eugenio Astol y Luis Crespo decidieron imitar en el Teatro Odeón de Valparaíso el exitoso modelo madrileño del teatro por horas, que le ofrecía al espectador tres o cuatro horarios diferentes para presenciar espectáculos de una hora de duración a precios más reducidos que los de la zarzuela grande, ampliando la llegada social del género. A esta práctica se le llamó en Chile teatro de tandas y, en los primeros dos años de funcionamiento, el Odeón había ofrecido 159 obras diferentes en 2.100 tandas, señala Hernández, a las que asistieron más de 634.000 espectadores. En 1888, luego de su resonante éxito en Valparaíso, donde también se ofrecían tandas en el Teatro Nacional, Astol y Crespo llevaron su nueva fórmula a Santiago. En 1904, la compañía de José Saullo llevó el teatro de tandas a Ovalle, La Serena e Iquique y a ciudades del Perú y el Ecuador. Las tandas también sirvieron para programar las primeras exhibiciones públicas de cine y de cilindros grabados, pues se trataba de piezas cortas, que debían ser repetidas una y otra vez. Finalmente, con el teatro de tandas, quedaba totalmente abonado el terreno para la llegada del breve, pero expresivo cuplé [219].

Como Gutiérrez y Pinto señalan, la presencia de la zarzuela y del sainete en Chile, produjo una revitalización de la influencia hispana, ya que en los repertorios de los ambientes saloneros y pueblerinos, se pueden encontrar una buena cantidad de ejemplos provenientes de obras escénicas de la segunda mitad del siglo XIX, que fueron interpretados por las tonadilleras o cupletistas a su paso por Chile. En efecto, debido a que la zarzuela contenía arreglos de aires populares y danzas de diversas regiones de España, este género y sus derivaciones permitieron mantener vivos en el Nuevo Mundo repertorio tradicional de España. Si bien los sectores acomodados –receptores de influencias francesas e inglesas– percibieron como un retroceso cultural la españolización de la escena teatral y musical, los sectores populares recibieron con beneplácito esta influencia, más cercana a sus matrices culturales y en un idioma que podían entender. Esta tendencia españolizante continuará con fuerza en el siglo XX: en 1939 Conchita Martínez será una de las últimas cupletistas en ser presentada en Chile como "la más alta expresión de la tonadilla, la canción y el baile de todas las regiones de España", al mismo tiempo que el flamenquismo comenzaba a invadir los escenarios chilenos, como veremos en el quinto capítulo [220].

218 Hernández, 1928: 431-432.
219 Ver Hernández, 1928: 385 y 395; y Abascal, 1955: 25, 44-50.
220 Ver Gutiérrez y Pinto, 1996: 128-129; Ruiz, 2003; y *El Mercurio*, 29/ 5/1939.

Si bien el cuplé tuvo una fuerte imbricación con la vida cotidiana, mediante continuas referencias a los acontecimientos de su tiempo, como señala Javier Barreiro, cobran más relieve en el género, las temáticas amatorias, cómicas y picarescas, pues el público no asistía a ver y a escuchar a las cupletistas para informarse de la actualidad, sino para entretenerse. El cuplé era interpretado principalmente como pieza suelta de entreacto, tanda o café, y como parte de la zarzuela grande y chica, y de los espectáculos de variedades. Este género había logrado mayor autonomía en el proceso de degradación del género chico hacia el género ínfimo "que desgrana canciones y cuplés de varia naturaleza, reducida longitud y menguada calidad. Se los repite por doquier sin que casi nadie sepa el apellido de sus autores, pero sí los nombres de las intérpretes", señala José Subirá, lo que será justamente la característica de la canción popular en el siglo XX, pues la popularidad del cantante contribuirá al éxito del repertorio asociado a su figura [221].

Establecidas en el medio teatral, donde ya existía el divismo, las cupletistas llevaron este fenómeno hasta niveles no alcanzados antes, generando una de las primeras manifestaciones de lo que posteriormente –y en estrecha relación con el cine– será llamado el *star system*. Este hecho fue tan significativo que, en aquellos lugares donde no se manifestó el fenómeno de las cupletistas, las cantantes populares femeninas tardaron más en aparecer, como en el caso de Brasil, por ejemplo, donde no había mujeres cantantes de éxito antes de los años veinte [222].

Una cupletista "canta, baila, y dice", rasgos performativos múltiples que marcarán hasta hoy el desempeño artístico del cantante de música popular. La suma del baile al canto, le agregaba una dimensión corporal a la presencia del intérprete, algo que será muy explotado por la industria de la canción. La proliferación de tarjetas postales con fotos coloreadas de las cupletistas, pone de manifiesto la importancia otorgada a la visibilidad del artista, destacando su cuerpo, su vestuario y su gestualidad. Las cupletistas usaban las fotografías como tarjetas de presentación y como elementos de promoción, vendiéndolas durante sus funciones, transformándose, cada foto, en una prolongación de su puesta en escena. El coleccionismo de comienzos de siglo favoreció además, la circulación y conservación de estas postales [223].

Con la aparición de los espectáculos de variedades en España, en la década de 1890, la profesión de la cupletista se había consolidado. Las estrellas grandes y pequeñas circulaban por Europa gracias a la presencia de agencias artísticas y redes de empresarios que ahora disponían de números independientes para sus espectáculos, en los cuales las cupletistas contribuían con sus repertorios, voces, cuerpos, vestuarios y decorados. Del mismo modo, cruzaron hacia América, incrementando su popularidad y sus ingresos, llegando a Chile a fines del siglo XIX con el apogeo del género chico y dejando un repertorio que permaneció vigente en géneros, estilos y prácticas locales, como también en la memoria de varias generaciones de chilenos.

221 Ver Barreiro, 1996; Subirá, 1967; y Ruiz, 1996-1997: 535. Ver escenas de cupletistas del Salón Bolero de Madrid en 1900 en el film *La violetera*, 1958; de cupletistas de cafés cantantes madrileños de la década de 1910 en el film *El último cuplé*, 1958; y de cupletista argentina actuando en el casino de Tampico, México, hacia 1900 en el film *Gran Casino*, 1947.
222 Ver Severiano, 1997: 18.
223 Ver Sosa, 1999: 266; y Arce et al, 1996: 15.

Yvette Guilbert (1865-1944) caracterizada para dos cuplés. *Zig-Zag*, 6/ 8/1905, BN.

Una de las primeras cupletistas importantes que actuó en Chile, fue Yvette Guilbert (1865-1944), artista francesa presentada en Santiago en agosto de 1905 como "la soberana de la canción" y "la creadora de esa picante y salada 'chansonette' francesa que ha dado la vuelta al mundo". Yvette Guilbert, que llegó a Chile y Argentina como una celebridad teatral, había iniciado en París una carrera sin mucho éxito como actriz de comedia. Quizás, eso la llevó, hacia 1890, a ganarse la vida cantando cuplés en los café-cantantes y cabarets parisinos, donde sus deficiencias como actriz de comedia, se transformaron en virtudes en el teatro de variedades.

Fueron sus presentaciones sicalípticas del cuplé "La partie carrée", traducido como "orgía sexual a cuatro", las que más daban que hablar. Sin embargo, su repertorio era amplio e incluía musicalizaciones de poemas de amor, sátiras políticas, elegías cómicas, escenas callejeras, novelas de escenario y aventuras de café concierto, como señala *Zig-Zag* en 1905. No sólo era su provocativa actuación la que llamaba la atención, sino que su modo de cantar recitado o *chanson jourée*. Este estilo, conocido como *diseuse*, intercala en la melodía de la canción, fragmentos hablados, que la Guilbert utilizaba para introducir comentarios pícaros y sarcásticos con gran teatralidad, sazonados con movimientos faciales, de los ojos, de la cadera y del torso. El éxito de Yvette Guilbert en Chile, suponía una audiencia familiarizada con el francés, lo que no era de extrañar en plena *belle époque* chilena.

Junto con desarrollar su carrera en París, donde se mantuvo activa hasta comienzos de la Primera Guerra Mundial, la Guilbert desarrolló una extraordinaria carrera internacional, llegando a Alemania, donde influiría en el desarrollo del incipiente cabaret berlinés; a Rusia, actuando en la corte del Zar Nicolás II; a Inglaterra y a Egipto [224]. Un año antes de la llegada de Yvette Guilbert a Chile, actuó en el Teatro Victoria de Valparaíso y en Santiago, la alegre y chispeante *diseuse* Juanita

224 Ver Ramo, 1961: 24-25; Salaün, 1990; Sosa, 1999: 130; y Calderón, 1980: 44.

Many con su compañía de excéntricos y variedades, que popularizaba chansonettes francesas y valses italianos. Entre sus éxitos, se encuentra la canción en tiempo de vals "Ciribiribín" (1898) de A. Pestalozza y C. Tiochet.

Debido a que una cupletista "canta, baila, y dice", tanto cantantes como bailarinas participaban del género, mezclándose las habilidades vocales de unas con las destrezas coreográficas de otras. Para efectos de la industria del espectáculo, todas eran cupletistas o tonadilleras. "Cuando yo hablaba con la gente mayor –señala la folklorista Margot Loyola– casi todas ellas habían conocido a las cupleteras. Sobre todo en lugares como Santiago y Valparaíso", aunque también se presentaban en Iquique, Concepción y otras ciudades chilenas [225].

América Latina representaba un atractivo mercado laboral para las cupletistas y bailarinas españolas, quienes aumentaron sus viajes hacia América al verse afectadas por el auge del género revisteril en España, que imponía la nueva moda de la vedette. Así mismo, en una época aún temprana para la completa mediatización de la música, los artistas debían realizar prolongadas giras al exterior si querían alcanzar a un público internacional y masivo. De este modo, los cantantes tenían que salir a buscar a su audiencia, emprendiendo extensas giras por mar y tierra, en compañías de ópera, opereta, zarzuela, revistas y variedades, circos, *troupes*, conjuntos, orquestas o como solistas. Las primeras cupletistas españolas llegaron a Chile en la década de 1910. Fueron Resurrección Quijano, Paquita Escribano, La Goya, La Argentina, La Argentinita, Raquel Meller, Tórtola Valencia y Teresita Zazá. A continuación, revisaremos brevemente el paso por Chile de cada una de ellas, con el fin, no sólo de incrementar sus antecedentes biográficos, sino de conocer mejor la vida musical pública desarrollada en el país durante las tres primeras décadas del siglo XX [226].

Resurrección Quijano (1890-1935). *Zig-Zag*, 8/ 5/1915, BN.

Resurrección Quijano (1890-1935), quien se presentaba en Buenos Aires desde 1913 como tiple de elenco, debutó en el Teatro Politeama de Santiago, en mayo de 1915, a la cabeza de su propia compañía de variedades. Sus tonadillas tuvieron muy buena acogida en los espectáculos de los teatros Royal y La Comedia de Santiago, escenario máximo y permanente para el género en la capital. Quijano es destacada como intérprete de los cuplés "La duquesa torera" (1913) de Alvaro Retana y Ricardo Yust y "No te fíes de los hombres" de la zarzuela *Lecciones de amor*, de Bernardino Terés, estrenada en el Teatro Apolo de Buenos Aires en 1913. El crítico teatral Nathanael Yáñez, considera que la Quijano fue la primera tonadillera profesional que se conoció en Chile [227].

225 En Ruiz, 1996-1997.

226 También existen antecedentes de La Bella Carmela, anunciada como cupletista y bailarina, que actuaba en Santiago antes de 1915, iniciando las presentaciones de cupletistas en el Teatro La Comedia. Ver a Sarita Montiel encarnando a una exitosa cupletista de la década de 1910 en la película *La violetera*, 1958; y encarnaciones de cupletistas rivales La Mexicana y Rachel en el film *La bella de la Alhambra*, 1989.

227 Ver Salaün 1990: 22; Sosa, 1999: 194, 196; Yáñez, 1966: 96; *Zig-Zag*, 4/12/1915 y 8/ 5/1915; y *El Mercurio* 12/12/1915: 11.

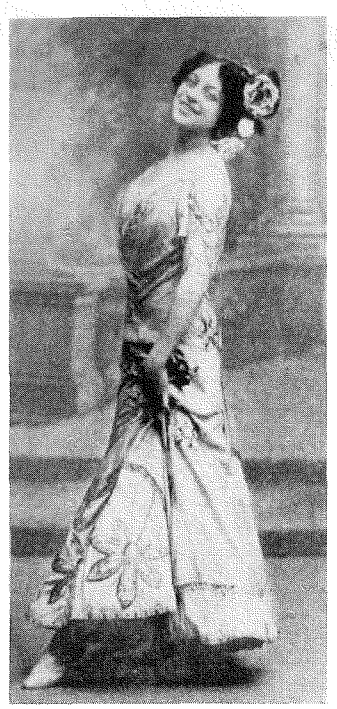
Paquita Escribano (ca. 1895), cupletista aragonesa, era una de las principales estrellas del cuplé madrileño en la década de 1910, siendo finalmente desplazada por La Goya, a quien imitaba. Su repertorio y estilo se basaban también en los de La Fornarina –Consuelo Bello Cano (1884-1915), recordada en Chile como la que puso en boga el cuplé–, e incluía canciones sentimentales, cuplés cómicos, tonadillas madrileñas y cuplés franceses traducidos al español. Actuó en Santiago en 1917 y 1920, y Nathanael Yáñez la describe como "bajita, graciosa, morena, casi tirando a negrita, a las que el polvo pone de color canela y ardiente. Como era muy honesta y tenía éxito, sus compañeras no se lo perdonaban. Se vengaban de ella llamándole La Cabezona". En su gira de 1917 se presentó en los puertos de Valparaíso, Coquimbo, Antofagasta e Iquique, desde donde siguió a Lima. En Santiago y Valparaíso se publicaron varias partituras de su repertorio durante sus visitas, como "El que a hierro mata" de Juan Aulí (1883), compositor catalán radicado en México; "Tus besos" y "Dime como andas" de A. Sedas; "Amor de muñecos", en arreglo de A. Caracci; "La miss", canción cómica de Cándido Larruga y C. Avecilla estrenada en La Habana; "Que la mar es muy traidora"; y "La esposa ideal", de Joaquín Zamacois. Además, Javier Rengifo le escribió su "Tango triste" con letra de Antonio Orrego Barrios, que fue estrenado por la Escribano ante el clamor del público santiaguino [228].

Paquita Escribano (ca. 1895) caracterizada para "La miss", de Cándido Larruga y C. Avecilla. Santiago: Litografía Verges, ca. 1920. FML.

La Goya –Aurora Purificación Mañanós Jauffret– (1891-1950) alcanzó celebridad en España desde comienzos de la década de 1910, sacando al cuplé de la temática picaresca en que se encontraba sumido por la influencia del género ínfimo, como veremos más adelante, y llevándolo, de los cafés cantantes, al teatro. Supo ponerse a la altura del escenario teatral, realizando innovaciones en el vestuario, en la actuación y en el repertorio e introduciendo el concepto de "variedades selectas". Se caracterizaba cuidadosamente para cada cuplé, llevando la actuación al ámbito de la canción y pro-

La Goya (1891-1950) en portada de partitura de Manuel Jovés publicada en Santiago en 1918, BN.

228 Ver María Baliñas en Casares, 1999-2002, 4: 735; Yáñez, 1966: 103; Andreu, 1994: 110; y Marino, 1984: 446.



La Argentina (1890-1936). *Zig-Zag*, 20/11/1915, BN.

piciaba la vuelta al majismo y a la tonadilla dieciochesca, como su nombre artístico bien lo sugería. La Goya trabajó en América del Sur entre 1914 y 1916, debutando en Buenos Aires en abril de 1914 y realizando, desde allí, una gira al interior de Argentina, a Chile y a Perú, con entusiasta adhesión del público. Nathanael Yáñez la asesoró en sus presentaciones en Chile, proponiéndole el teatro La Comedia como lugar de actuación y eligiendo los cinco cuplés que cantaría en cada función. "El gitanillo" fue el más recordado en el país, señala Yánez, aunque el álbum *Ideal* publicó en Santiago, desde 1918, otros cuplés popularizados por La Goya, como "La marquesita tímida" de Bernardino Teres y M. F. Palomero y "De mi Holanda" de Cándido Larruga y Ramiro Ruiz [229].

Más bailarina que cantante, La Argentina –Antonia Mercé Luque– (1890-1936) llegó a Chile como parte de su gira hacia América del Sur de mediados de la década de 1910 con un repertorio que la acompañaría durante toda su vida artística. A fines de 1915, se presentó en el Teatro La Comedia de Santiago y en el Teatro Municipal de Iquique, donde los carteles la promocionaban con el vestuario que usaba en "Córdoba" de Isaac Albéniz. Así mismo, puso en escena "Danza del abanico" de Edvard Grieg, "Fandango", "Danza de la Mercedes", "Madrileña" de Jules Massenet, "Panaderos", "Serenata española", "La danza de la rosa" y "Alegrías" de Joaquín Valverde, que era uno de los números irresistibles de La Argentina en Chile. "En sus manos las castañuelas adquirían ritmo variable –recuerda Nathanael Yáñez–, y cuando redoblaban como tambor en una orquesta, aquello era una maravilla de continuidad, de rapidez, de ardor, de enloquecimiento. Se dijo, más de una vez, que las castañuelas de La Argentina daban notas" [230].

La Argentinita –Encarnación López Júlvez– (1895-1945) pertenece a la segunda generación de grandes cupletistas, que se prolonga desde comienzos de la década de 1910 hasta 1925. Esta generación encarna la belleza moderna de los locos años veinte, pero mantiene el dramatismo interpretativo del cuplé, como señala Salaün [231]. La Argentinita, hija de una pareja de actores españoles, nació en Buenos Aires durante una gira de sus padres por América Latina, regresando a América del Sur en 1920, para actuar en Buenos Aires y Santiago. Fue presentada en el Teatro La Comedia como la bailarina y tonadillera que produce furor "con sus cantos, bailes y picardía".

Su amistad con Federico García Lorca (1898-1936), la ligaba al grupo de intelectuales de la Generación de 1927, participando en el estreno de *El maleficio*

229 Ver María Baliñas en Casares, 1999-2002, 5: 801-802; Arce, 1996: 198; Sosa, 1999: 324; y Yáñez, 1966: 103-194.
230 Ver Cristina Marinero en Casares, 1999-2002, 1: 664; Peña, 2001: 33; y Yáñez, 1966: 105.
231 Ver Salaün, 1990: 137.

de la mariposa de Lorca en 1920, grabando, una década más tarde, cinco discos Victor con diez canciones recogidas y armonizadas por García Lorca, con el propio poeta al piano, en la *Colección de Canciones Españolas Antiguas*, y participando en 1933 del montaje de *El Amor brujo* de Manuel de Falla. "Sin ser bella, era atractiva y distinguida. Su plástica como danzarina igualaba en eficiencia a los recursos de buena ley con que vertía sus cuplés y sus agudas parodias –señala Osvaldo Sosa–. El vestuario, factor importantísimo en aquel tipo de espectáculo, era todo lo elegante y fino que podía esperarse de quien, como ella, cuidaba su presentación con verdadero celo artístico". Su presencia en Chile en época de elecciones, le permitió a Arturo Alessandri Palma invitarla a presentarse en los festejos de su triunfo presidencial, realizados en octubre de 1920 [232].

La Argentinita (1895-1945). *Zig-Zag*, 25/9/1920, BN.

Raquel Meller –Francisca Marqués López– (1888-1962), también de la segunda generación de grandes cupletistas, se presentó con resonante éxito en Santiago y Valparaíso en 1916. Esto ocurría tres años antes que su nombre fuera ampliamente conocido en los teatros de Madrid, París, Londres y Buenos Aires, y que comenzara a tener un papel importante en el cine francés y español de la década de 1920, actuando, por ejemplo, en la versión cinematográfica de la ópera *Carmen*, dirigida por Jacques Feyder. Raquel Meller fue la primera cantante en utilizar su nombre y su fama para promocionar productos de belleza y de vestir, iniciando una práctica comercial que se acrecentará durante el siglo XX [233]. En agosto de 1920 llegó a Buenos Aires, desde donde visitó Uruguay y Chile, regresando nuevamente al país en mayo de 1938 para presentarse, a sala llena, en el Teatro Municipal de Santiago y luego seguir al Teatro Concepción, donde fue presentada como "la excelente artista argentina". En sus actuaciones en Chile, la acompañaba al piano Luis Martínez Serrano, músico español radicado en el país, e incluía tres grandes cuplés con música de José Padilla: "El relicario", que había interpretado en El Dorado de Barcelona en 1918; "La violetera", estre-

Raquel Meller (1888-1962) con peine y mantilla. *Para Todos*, 10/ 4/1928: 43, AMPUC.

232 Ver Cristina Marinero en Casares, 1999-2002, 1: 666; Sosa, 1999: 266; *Sucesos*, 9/ 9/1920; y *El Mercurio*, 10/1920.
233 Ver Salaün, 1990: 95; y Sosa, 1999: 342.

Tórtola Valencia (1882-1955) con la generación de pintores chilenos de 1913. Cifuentes, 2000: 50.

nada por ella en el Olympia de París en 1919; y "Flor del mal" que estrenara en el Teatro Cinema de Madrid en 1922 [234].

Distintos cronistas coinciden en señalar que Raquel Meller tenía poca voz y que cantaba más bien para ella, como si estuviera ante un micrófono, diez años antes que el invento llegara a la escen, anticipando el gesto natural y seductor característico del cantante moderno. Sosa describe de la siguiente manera la interpretación de Raquel Meller de "El relicario": "Raquel crea un clima dramático merced de esa maja que viste rigurosamente de negro y aparece en la escena a oscuras, iluminada tan solo por el reflector que sigue sus movimientos. Lo demás lo hacen su voz de cristal, sus ojos, notablemente elocuentes, sus lágrimas, y ese magnetismo que fluye, tal vez sin sospecharlo ella misma, de su persona toda" [235].

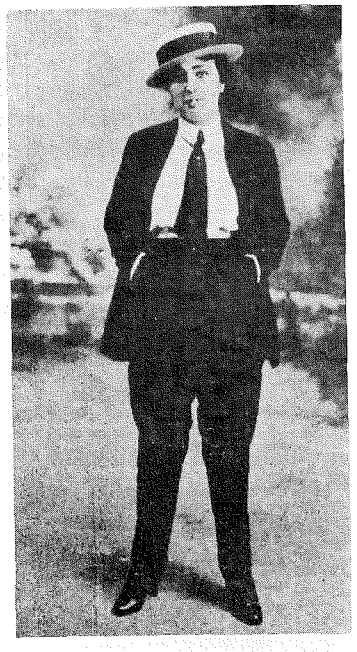
Tórtola Valencia –Carmen Valencia– (1882-1955) bailaba según la escuela de Isadora Duncan y poseía gran sofisticación en su vestuario y decorados, desarrollando, desde 1909, una línea de baile orientalista y exótico, siendo proclamada como "musa" por intelectuales y artistas españoles en 1915. Al año siguiente realizó su primera gira a América, actuando con bastante éxito en Santiago como la "célebre mima danzante", donde se fotografió con el grupo de pintores chilenos de la generación de 1913, quienes continuaban la admiración por la cupletista de sus colegas españoles, en una particular relación entre el mundo del arte y de la entretención. De hecho, Javier Rengifo, compositor culto, le dedicó su "Pequeña gavota", que Tórtola Valencia sumó a su repertorio de danzas. En su se-

234 "El relicario" sería ofrecido en Santiago en 1920 por Fonografía Artística en un disco grabado por María Tubau. Este cuplé permaneció como pasodoble en el repertorio popular practicado en Chile, apareciendo hasta la década de 1960 en cancioneros para guitarra.

235 Sosa, 1999: 334. En la gira que Raquel Meller realizó a Estados Unidos en 1926 conoció a Charles Chaplin en Los Angeles, quien utilizó la música de "La violetera" para la aparición de la florista ciega en su película *Luces de la ciudad*, contribuyendo aún más a la popularización de este cuplé y generando una larga disputa en materia de derechos de autor. Ver a Sarita Montiel cantando "La violetera" en la película *La violetera*, 1958; y escuchar versión de Marisol González en González, 2002: 9.

gunda gira al país en 1926, actuó en el Teatro Municipal de Iquique, ahora presentada como la "hermosa danzarina exótica", compartiendo la escena con la "gentil cupletista y canzonetista" Clara Hizzi.

Teresita Zazá –Teresa Maraval–, cupletista nacida en Valladolid, llegó a Argentina en 1915, donde desarrolló la etapa más importante de su carrera, como señala Sosa, explotando su elegancia, gracia, discreción e ingenuidad con las que conquistó al público femenino compuesto por madres e hijas que observaban con distancia el fenómeno del cuplé [236]. Era presentada como la "reina del couplet ingenuo" y era acompañada al piano por Luis Martínez Serrano, con el que llegaría a México en 1923 en una extensa gira continental antes de volver definitivamente a España. En Chile popularizó, en 1919, el cuplé "Recuerdos de un roto en la Argentina" de José María Codoñer y Vicente Espí, en el que se presentaba vestida de hombre, con sombrero de hallulla y corbata. Se trataba de una supuesta cueca en tres décimas que combinaba música de vidalita y de cueca, con una letra picaresca, utilizando el modo de hablar campesino, en un modelo de cuplé chileno. También popularizó el shimmy "La bayadera", donde aparecía vestida de beduino, y el cuplé "La amazona", de Osmán Pérez Freire, donde lucía un tupido plumaje en la cabeza.



Teresita Zazá caracterizada para "Recuerdos de un roto en la Argentina" de José María Codoñer y Vicente Espí. Valparaíso: Imprenta Porteña, 1918, BN.

En 1920 visitaron Chile Inés Berutti y María Santa Cruz, ambas presentadas por la revista *Zig-Zag* como tonadilleras elegantes, "cosa rara en las tonadilleras al uso", en un intento por legitimar a la cupletista frente a los lectores de la revista. Presentada por Sosa como una "niña bien metida a tonadillera", Inés Berutti, lució su magnífica voz de soprano y su simpatía personal por los escenarios de Buenos Aires, Montevideo, y Santiago, donde mantuvo un éxito sostenido hasta 1934. Luego desarrolló en Chile una carrera como actriz hasta comienzos de la década de 1960 [237].

En 1920 también llegó la tonadillera María Tubau, española según Abascal y mexicana según Sosa, en gira con el transformista y comediante español Rafael Arcos. María Tubau popularizó el cuplé de actualidad "Flor de arrabal" y cantó, por primera vez en Santiago, la can-

Inés Berutti. Hernández, 1928: 318.

236 Ver Sosa, 1999: 297-301.

237 Ver Sosa, 1999: 312, 316. Inés Berutti hizo el papel de Duquesa en *Los transplantados* de Blest Gana en el Teatro Municipal de Santiago en 1962.

ción mexicana "Cielito lindo" (1918) de Quirino Mendoza (1859-1957), derivada de la antigua seguidilla española "De la Sierra Morena". "Cielito lindo" fue grabada y comercializada en el país, en 1920, por el sello nacional Fonografía Artística, alcanzando una rápida popularidad y siendo usada en la campaña presidencial de Arturo Alessandri Palma de ese mismo año con un nuevo texto [238]:

"Cielito lindo"	Canción de Alessandri
Ese lunar que tienes, cielito lindo, junto a tu boca, no se lo des a nadie, cielito lindo, que a mí me toca. Ay, ay, ay ay, canta y no llores, porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones.	Va en brazos de la Alianza, cielito lindo, el gran Arturo, y es natural con esto, cielito lindo, triunfo seguro. Ay, ay, ay ay, Barros Borgoño, aguárdate que Alessandri, cielito lindo, te baje el moño.

Las cupletistas argentinas también encontraban en Chile un atractivo mercado artístico donde proyectar internacionalmente sus carreras. A mediados de la década de 1920, llegó la "gentil tonadillera argentina" Albina Saavedra, que luego de actuar en el Teatro Rialto de Concepción como parte del elenco de la compañía de variedades de Jacinto Aicardi, participó en las primeras transmisiones radiales realizadas en Concepción a fines de 1924, cantando tangos [239].

Durante la década de 1930, continuó el flujo de cupletistas españolas a Chile, siendo ellas, junto a las cantantes de tango argentinas, las estrellas extranjeras de la canción que más actuaron en el país. Durante esta década se destacaron, Elvira de Amaya, Amalia Molina, Lola Membrives y Conchita Martínez, además de Raquel Meller, que se presentaba por segunda vez en el país. Elvira de Amaya, conocida en Chile como cancionista y cupletista, se presentó en enero de 1932 en el Teatro Baquedano de Santiago, en combinación con el cine, con resonante éxito. En la prensa de Madrid se dice que Elvira de Amaya ha superado en su género a la célebre e inolvidable Raquel Meller, señalaba *El Mercurio* en 1932. Entre sus creaciones se destaca "Duquesa frívola" de Alvaro Retana y Luis Barta (1887-1978).

La cupletista sevillana Amalia Molina (1890-1956), si bien de brillante carrera en Madrid y París a comienzos de siglo, llegó tardíamente a Santiago y Buenos Aires, cuando ya no bailaba. Sus discos, editados por Columbia, eran difundidos en

238 En su periplo por el mundo, "Cielito lindo" formó parte del repertorio que Rosita Serrano cantaba en Europa; apareció en cancioneros chilenos de fines de los años treinta; fue un éxito de carnaval en Brasil en 1942 en un arreglo en tempo de samba; y fue grabado como foxtrot por Porfirio Díaz para el sello Victor de Chile en 1945. Escuchar versión de Rosita Serrano de "Cielito lindo" recreada por Isabel Aldunate, con arreglo de Pedro Mesías, en González, 2003: 7. Ver Abascal, 1955: 50-51 nota 35; Sosa, 1999: 94-95; Severiano, 1997: 79; Martínez, 1997: 119; y Rolle, 2002.

239 Ver *El Sur*, 26/11/1924.

Chile a fines de la década de 1920, destacándose "Sevillanas corraleras" y "Ecos de Granada". Se presentó en Santiago como cancionista y bailarina andaluza en 1933 en el Teatro Principal y, en 1936, en el Politeama. Amalia Molina fue la primera artista de variedades española que tuvo decorados propios, señala Salaün. Hacia 1916 contaba con unos 45 telones que ilustraban el lugar o el clima expresivo de la canción. Los cambios de cada telón requerían ritmo y precisión, según el concepto moderno de recital [240].

Lola Membrives. Hernández, 1928: 361.

Lola Membrives –Dolores Membrives de Reforzo– (1885-1969), actriz y cupletista argentina de padres españoles, desarrolló, desde 1920, una importante carrera como artista discográfica. Logró éxito en Chile presentándose en el Teatro Municipal de Iquique con "La malquerida" de Jacinto Benavente y popularizando cuplés como "Flor de té" del compositor y pintor asturiano Juan Martínez Abades (1862-1920), cuplés humorísticos, canciones criollas argentinas y composiciones de Osmán Pérez Freire, entre ellas, la tonada "La tranquera" (1928). Esta tonada, con letra atribuida a Antonio Viergol, cumple varios requisitos como para formar parte del repertorio de una cupletista. Por una parte, se trata de una canción de amor despechado que posee un dramático tono testimonial muy adecuado para una interpretación dramatizada: Yo le di en mi pecho abrigo, / le di cuanto me pedía, / y se marchó al otro día / sin despedirse siquiera [...]. Por otra, posee una serie de rasgos propios del canto escénico cultivado por las cupletistas; como su registro de mezzo soprano; su primera estrofa *ad libitum* que permite la teatralización del canto; y sus adornos españolizantes sobre el modo frigio descendente [241].

En los recuerdos de sus primeros pasos en la noche bohemia, Rafael Frontaura evoca el viejo Centro Catalán de Santiago, donde "hacíamos la peña con Paquita Escribano, La Argentinita, Amalia de Isaura, Tórtola Valencia, La Goya y tantas figuras admiradas de la zarzuela, el baile y la tonadilla" [242]. Esto sucedía desde mediados de la década de 1910 hasta 1927, y constituye un importante antecedente sobre la presencia y los niveles de socialización de las cupletistas españolas en Chile. Esta presencia produjo distintas instancias de apropiación y transformación del cuplé en el país, expresadas en el surgimiento de cupletistas locales; la mezcla del género español con géneros bailables; su cultivo como música doméstica; su folklorización; y su posterior rescate.

240 Ver Sosa, 1999: 262; y Salaün, 1990: 107-108.

241 En 1940 Lola Membrives se presentó en el Teatro Municipal de Santiago, ya no como cupletista, sino como parte del elenco de una comedia andaluza con canciones flamencas. Más sobre Lola Membrives en Argentina y en Chile en Pujol, 1992: 20-21; y Peña, 2001: 31.

242 Ver Frontaura, 1957: 32.

Una digna intérprete de cuplé, y dos alegres intérpretes de *chansonette* –más ligeras de ropas– en el Teatro Variedades de Valparaíso. Sucesos, 28/ 2/1907, BN.

La imitación del modelo de cupletista en Chile, no se hizo esperar. Julio Barrenechea recuerda con cierto remordimiento que, en su infancia, presenciaba, sobre unos frágiles tabladillos de las cantinas del barrio Estación Central de Santiago, "unas gordas que cantaban las tonadillas importadas por Paquita Escribano". Efectivamente, no todas las cupletistas eran figuras de primera línea. En Madrid un periodista reconocía en 1912 que "tenemos cada cupletista a la que le está reclamado el fogón a grandes voces, en lugar de salir a escena a malcantar un cuplé sin pizca de gracia, y como movida por un resorte". Por su parte, Fernando González circunscribe la presencia del cuplé en Chile a los circos; afirmando que los músicos de la banda obtenían partituras de cuplé en Casa Amarilla y se las enseñaban a la cupletista del circo. La más famosa cupletista circense, señala González, fue una niña gorda y bajita conocida como "La Poroto", muy popular entre el público, que actuaba en el Circo Ecuestre de Marcos Droguett. Los payasos le cantaban la siguiente copla: Dicen que la Poroto / cocina con aparato / se come la longaniza / y le echa la culpa al gato. La propia Violeta Parra cantaba cuplés en los circos que frecuentaba cuando adolescente, señala Carmen Oviedo: "Por lo menos esta noche no tendrás que cantar –le dice la mentalista Madama Rosa a la joven Violeta Parra–, la chica de los cuplés se va mañana, así que puedes quedarte mirando cómo va todo por allí" [243].

Al mismo tiempo, existieron cupletistas chilenas que alcanzaron cierto renombre nacional, como lo demuestra la preocupación que la prensa, los críticos y los memorialistas chilenos pusieron en ellas. El nutrido firmamento chileno del cuplé estuvo formado por Aurora Castillo, La Chilenita, Estrella Irú, Emperatriz

243 Ver Barrenechea, 1965: 38-39; Amorós, 1991: 122-123; Claro, 1994: 182; y Oviedo, 1990: 24. En el film *El último cuplé* (1958) se pueden observar cupletistas de verbena y de la calle, que revelan aspectos menos glamorosos del cuplé.

Carvajal, Antonieta Lorca, Paquita Sevilla, Mariíta Bührle, La Maravillita, Marinita Fernández, Nenita Real y Gabriela Ubilla [244].

Aurora Castillo, activa en Santiago hacia 1905, no era llamada cupletista en una época demasiado temprana para la definitiva adopción del cuplé en el país, pero poseía varias características del oficio: no se presentaba como tiple, soprano, o cantante, todas, denominaciones en boga en la época, sino que como artista, es decir, como creadora desde la interpretación, lo que define justamente a la cupletista y a su heredera, la cantante popular moderna. Lucía trajes de espectáculo, destacándose uno de inspiración dieciochesca –muy de acuerdo a la fascinación de la época por el Antiguo Régimen–, que era bastante provocador, con grandes escotes, brazos desnudos y cintura entallada. Así mismo, su éxito de 1908, la tonada "La media tonadita", era ofrecida como canción popular por la editorial de Carlos Kirsinger, una clasificación casi inexistente en la época. Además, en una edición de Carlos Friedemann de 1907, aparece sin mayores especificaciones. En ambos casos, se rehúye la denominación genérica de tonada, pues no correspondía al repertorio de una cupletista de los primeros años del siglo. El temprano matrimonio de Aurora Castillo la hizo salir de las tablas antes de lo esperado.

Aurora Castillo con un escotado traje de inspiración dieciochesca, en portada de partitura editada en Santiago por Otto Becker en 1907, BN.

La Chilenita, cupletista de Concepción, era considerada por la prensa local como "hija predilecta" por dar a conocer a su ciudad en el extranjero. Vigente hasta fines de la década de 1930, su repertorio incluía desde canciones sentimentales hasta tonadas, y era alabada por su potente voz y gran temperamento artístico. Fue la primera cupletista chilena que grabó discos en el país, iniciando, junto a grupos de huasos y orquestas de jazz, las grabaciones del sello Victor en Chile a fines de los años veinte. Por ese entonces, La Chilenita popularizaba "La celosa", dramático cuplé con acompañamiento de tonada de Amelia Palma de Pérez. Este acompañamiento, que adquiere protagonismo en los interludios, está formado por una delicada oscilación de 3/4 y 6/8, tanto en la melodía como entre el bajo y los acordes arpegiados del piano, que imitan el modo de tocar la guitarra. Se trata de un cuplé sin estribillo que narra, en cuatro

La Chilenita. Hernández, 1928: 501.

244 Paquita Sevilla, anunciada como tonadillera chilena, inició una gira por la costa del Pacífico en mayo de 1920 con rumbo a Estados Unidos. Antonieta Lorca interpretaba repertorio de Raquel Meller como "El relicario" y "Flor de té", en el Teatro Municipal de Iquique ataviada con peinetón y mantilla. Ver Peña, 2001: 33.

largas estrofas, las desventuras de una enamorada que decide acompañar a su difunto amante hasta la misma muerte, para evitar que alguna mujer ya muerta pueda acercarse a él. Con un dosificado uso de recursos musicales, Amelia Palma sabe enriquecer una melodía de notas repetidas y una armonía de carácter plagal, con expresivos saltos de sexta, apoyaturas de novena y con cromatismos que agregan tensión armónica al nudo dramático del cuplé. "La celosa", con sus rasgos de tonada, se prestaba para que La Chilenita hiciera honor a su nombre artístico, llevando expresiones de identidad nacional a su trabajo de cupletista [245].

La tonadillera Estrella Irú –Pilar Ara–, alcanzó éxito en Santiago a fines de la década de 1910 luego de realizar algunas temporadas en Talca, llegando a tener una corte de admiradores. El propio Nathanael Yáñez la hizo firmar contrato con el empresario capitalino Antonio Benavides y la empresa del Teatro Santiago en 1919. Por su parte, Emperatriz Carvajal fue conocida en Santiago y Valparaíso durante la primera mitad de la década de 1930. Se presentaba en Valparaíso en funciones combinadas con el cine, acompañada al piano por el maestro Larenas. Extinguido el cuplé, desarrolló una carrera teatral en Chile y México, donde llegó a obtener el premio de mejor actriz de comedia en 1954 [246].

Mariíta Bührle era presentada como tonadillera infantil, imitadora de Paquita Escribano y de La Goya. En septiembre de 1920, Mariíta Bührle realizó una breve temporada en el Teatro La Comedia durante la gira a Chile de Paquita Escribano. "Ni la circunstancia de alternar el espectáculo con una estrella de la reputación de la aplaudida coupletista española, restó méritos a la pequeña artista", señala *Zig-Zag*. Gozó de bastante popularidad en su época, estrenó cuplés chilenos y solía presentarse acompañada al piano por Armando Carrera, a mediados de la década de 1920, lo mismo que Marinita Fernández [247].

En las postrimerías del cuplé, todavía aparecen «precoces tonadilleras» en Chile, reflejando el apego a un género que se resistía a pasar al olvido. Además, no era extraño que las cupletistas y bailarinas de variedades comenzaran a actuar en público desde pequeñas. Este es el caso de Nenita Real, Gabriela Ubilla, y La Maravillita –Elisa Blanca Ciangherotti– a quien G.P. Harper le dedicara un foxtrot en Valparaíso en 1920. Nenita Real, tonadillera de diez años, que en 1935 se presentaba en teatros de Concepción y Talcahuano como "la sensación teatral del año", con triunfos en todo el país. Nenita Real era imitadora de Raquel Meller y de La Argentinita, pero también imitaba a Carlos Gardel, llevando así a distintos lugares del territorio nacional la ilusión de escuchar en persona a las grandes estrellas de la canción. Gabriela Ubilla, iniciadora de un importante clan de vedettes chilenas, era presentada a comienzos de la década de 1920 como una genial tonadillera infantil, que interpretaba cuplés y tonadillas como parte de los números ofrecidos por la compañía de variedades del mago Cav Calvety. Además, interpretaba canciones y tangos de Armando Carrera, destacándose con la canción en tiempo de vals "Linda Princesita". Durante la década de 1930, Gabriela Ubilla se transformó en artista de bataclán, destino que seguirían muchas cupletistas de la época.

245 Ver *El Sur*, 3/ 3/ 1938: 3, y escuchar reconstrucción de "La celosa" por Marisol González y Mario Lobos en González, 2002: 7.
246 Ver Yáñez, 1966: 105-106; Frontaura, 1957: 172; y *Sucesos*, 21/ 1/1932.
247 Ver *Zig-Zag*, 11/ 9/1920.

El auge de la llamada revista de visualidad, a mediados de la década de 1920, influida por el vedetismo del *music hall*, requería de un nuevo oficio femenino, el de la vedette, a la que se le está permitido "cantar sin voz y recitar sin juicio, porque para eso es vedette". Es decir, lo que interesaba era su belleza, gracia, y desplante, junto a mínimas capacidades vocales y coreográficas. Como la aparición de la revista moderna o de visualidad coincidía con la declinación del cuplé, muchas cupletistas, canzonetistas o tonadilleras orientaron sus carreras hacia la danza, el cine, el canto con micrófono y el bataclán [248].

En medio de tantas mujeres que colmaban la escena de la canción popular y del cuplé de las décadas de 1910 y 1920, algunos hombres se abrían paso con un repertorio similar al de las cupletistas, pero en su faceta más dramática y menos picaresca. Este fue el caso del cancionista Pepe Puig, barítono que, a comienzos de la década de 1920, tenía montada en Santiago una completa maquinaria publicitaria en asociación con la editorial Casa Amarilla. Puig no sólo ofrecía "cancioneros de moda", con la *verdadera* letra de todo su repertorio, sino que la editorial publicaba las canciones de mayor éxito estrenadas y popularizadas por Puig, las que, a comienzos de 1922, sumaban 24, entre cuplés, canciones españolas, peruanas y chilenas, valses, tangos y barcarolas. Se destaca "De pena en pena" de Juan Martínez Abades, "popularizada en Chile con extraordinario éxito, desde el año 1921, en todos los Teatros de Santiago y Provincias por el notable y popular cancionista Pepe Puig", como se anuncia en la portada de la partitura junto a su foto dramatizando la canción.

Entre los aportes chilenos al cuplé se destaca el de Osmán Pérez Freire (1880-1930), quien compuso una veintena de cuplés, muchos de ellos basados en el one-step, el foxtrot y el tango. Esto demuestra que el cuplé es más bien un género performativo que un tipo de canción, pues mantiene su identidad bajo distintos ropajes formales. La mayoría de los cuplés de Pérez Freire poseen letras de Antonio Viergol, autor de los textos de algunas zarzuelas españolas del género chico. Entre ellos se destaca "La telefonista", editada en Buenos Aires por Ortelli Hermanos y en Santiago por Grimm & Kern en 1923. Al igual que la mayoría de los cuplés de Pérez Freire, "La telefonista" fue popularizado por Lola Membrives y por más de diez cupletistas chilenas, argentinas y españolas. Como señala Sosa, la mayoría de los cuplés de Pérez Freire pasaban a integrar el repertorio de las cupletistas hispanas en gira por el Cono Sur [249].

"La telefonista" es un cuplé en tres partes con ritmo de one-step. En la primera parte, en Fa mayor, la cupletista se presenta como telefonista con una melodía adornada de coquetas notas escapadas. En la segunda parte, en Sib mayor, nos cuenta las infidencias que ha escuchado por el teléfono mediante una música más rítmica, con progresiones melódicas en base a un diseño descendente, de tres cor-

248 Ver *Nuevo Mundo*, 3/ 6/1932, en Salaün, 1990: 84. Bataclán es un término tomado de la *chinoiserie* musical en un acto Ba-ta-clan (1855) de Jacques Offenbach y Ludovic Halévy. Además, un café concierto llamado Ba-ta-clan se abrió en París en 1863, ver Macy, 2001-2002.
249 Ver Sosa, 1999: 237.

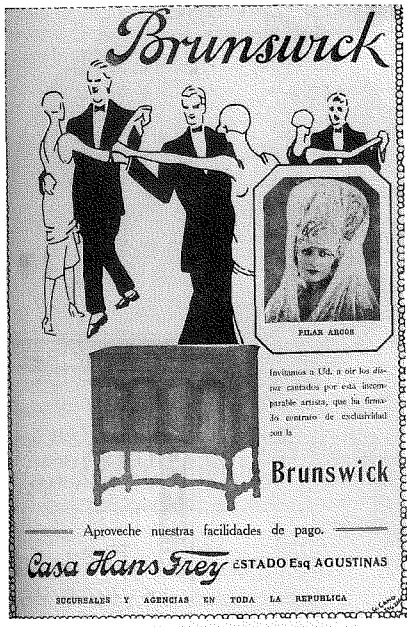
cheas y dos negras. En la tercera parte o refrán, en Fa mayor, la telefonista reflexiona sobre las bondades e incomodidades de su oficio con una melodía que despliega su mayor lirismo en base a constantes saltos de sexta y apoyos en acordes de séptima y novena. Esta es la parte culminante del cuplé, donde la armonía alcanza su mayor elaboración. De este modo, Pérez Freire produce un cuplé donde el interés musical aumenta, a medida que la cupletista va develando sus secretos [250].

Entre las partituras de cuplés conservadas en la Biblioteca Nacional de Santiago, se destacan las de Manuel Jovés (1886-1927), compositor y director catalán radicado en Buenos Aires en 1908, pero que conocía muy bien el ambiente cultural chileno. Varios de sus cuplés fueron editados en Chile, éste es el caso de "Mariposa de amor", con letra de José M. Marcel, creación de La Goya, y dedicado a la escritora feminista chilena Iris –Inés Echeverría– (1868-1949). Representando una mariposa que es cortejada por las flores de un jardín, la cupletista encarna en este cuplé toda la cursilería a la que puede llegar el género, intentando ser refinada y elegante frente a un público masculino que, más bien, buscaba diversión y picardía sobre el escenario. Tanto el lenguaje literario como el musical están llenos de metáforas y descripciones sonoras del volar de la mariposa, escritas en un *allegretto giocosso*. La primera estrofa dice: Yo soy la mariposa del amor / y el mundo es para mí un jardín de flores / libando entre ellas voy néctar de amores / brillando al sol mis alas de color [251].

La partitura tuvo un papel significativo en la persistencia del cuplé en la memoria del chileno. Los cuplés que Margot Loyola aprendió de Ismael Carter, dueño de casas de canto, por ejemplo, llegaron a él por partituras editadas en Chile. Margot Loyola recuerda haber escuchado cantar cuplés a muchas mujeres chilenas que no eran cupletistas, y que se acompañaban con el piano, en casa. De este modo, la partitura para canto y piano o guitarra, destinada al público consumidor, llevaba el cuplé al espacio doméstico, lo que legitimaba a un género tildado de frívolo y mundano. Este fenómeno continuaba la tendencia de la propia zarzuela, que era publicada en reducciones para canto y piano y no en sus versiones originales con orquesta. Así mismo, como señala Manuel Abascal, los "cancioneros de moda" contribuyeron poderosamente a la difusión popular del género chico, incorporando los cuplés al repertorio del pueblo [252].

Después de las funciones en el teatro, las cupletistas y sus músicos solían ir a comer a las casas de canto, donde podían divertirse protegidas por la privacidad que les ofrecían estos lugares semi-públicos y solían interpretar espontáneamente su repertorio, contribuyendo a amenizar la velada, como señala Loyola. De este modo, las cantoras que animaban las casas de canto conocieron y aprendieron los cuplés que traían sus colegas españolas. El contacto entre cantoras y cupletistas pudo durar hasta treinta años, señala Agustín Ruiz, un lapso prudente para desarrollar el evento de la oralidad, lo que habría permitido que el cuplé llegara a sectores más populares. Además, como sostiene Ruiz, la folklorización del cuplé tenía como antecedente la folklorización en el país de otros géneros hispanos, como el romance, la décima y la jota, reforzando la matriz hispana del folklore chileno, donde ahora llegaba el cuplé. Carlos Vega también observa este fenómeno de folklorización, señalando que, si bien la música escénica se circunscribía a las ciudades, a veces, por "oficiosa mediación de cantores, impuso en los salones y envió a la campaña esos ligeros cantables de tonadillas o zarzuelas que, a veces, halla el musicólogo en distintas aldehuelas" [253].

El cuplé y las cupletistas fueron difundidos desde las primeras décadas del siglo por todos los medios existentes: rollos de autopiano, cilindros de organillo, y partituras. Incluso el cine mudo popularizó a grandes cupletistas como Raquel Meller, Imperio Argentina, Pastora Imperio y Tórtola Valencia. Luego, el cine sonoro permitirá darle un nuevo curso a las carreras de las cupletistas, en una época en que el cuplé perdía vigencia como género performativo. Sin embargo, fue el disco el medio que más contribuyó a la difusión del cuplé, iniciándose estas grabaciones a comienzos de la década de 1910 a cargo de artistas como Paquita Escribano y Resurrección Quijano. Este género mantuvo protagonismo en la discografía española hasta la década de 1930 [254].



Pilar Arcos (1893-1991) en aviso de discos Brunswick. *Para Todos* 19/ 6/1928: 53, AMPUC.

Al igual que sopranos y tenores de la época, las cupletistas tuvieron una participación significativa en el desarrollo de la industria discográfica hispanoamericana en los treinta primeros años del siglo XX, pues la voz humana era el medio sonoro que más se adecuaba a las limitaciones técnicas de la grabación acústica anterior a 1925. Para llegar al disco, el cuplé tuvo que adaptarse al formato de tres minutos y medio, característico de la canción grabada, lo que no significaba mayor complicación para un género que se adecuaba con facilidad a los distintos requerimientos de la moda y las nuevas tecnologías. Margot Loyola reconoce la importancia del disco en la llegada del cuplé al campo chileno, con el que se reforzaba el proceso de folklorización iniciado en las casas de canto. En su mayor parte, se trataba de ediciones importadas por los salones de gramófonos y de discos, que ofrecían en Chile grabaciones de cupletistas como La Goya, Paquita Escribano y Pilar Arcos.

Pilar Arcos (1893-1991), española nacida en Cuba, fue una de las primeras cupletistas cuyas grabaciones circularon en Chile, grabando en Estados Unidos repertorio chileno, como solista y como integrante del conjunto Los Huasos de Reñaca. Entre 1922 y 1929 grabó para los sellos Columbia y Brunswick una apreciable

250 Escuchar reconstrucción de "La telefonista" por Soledad Díaz, con arreglo de Luis Advis, en González, 2002: 6.
251 Escuchar reconstrucción de "La mariposa del amor" por Soledad Díaz, con arreglo de Luis Advis, en González, 2002: 8. Ver comportamiento exaltado del público masculino en actuaciones de cupletistas en los films *La violetera*, 1958; *El último cuplé*, 1958; y *La bella de la Alhambra*, 1989.
252 Ver Ruiz, 1996-1997: 536; y Abascal 1955: 111. La publicación de cuplés arreglados para guitarra constituye un fiel reflejo del papel que adquiría este instrumento en reemplazo del piano. El cuplé también era interpretado por estudiantinas, en otra demostración de la capacidad de este grupo instrumental de apropiarse de cuanto género estuviera de moda.
253 Ver Ruiz, 1996-1997: 537, y 2003; y Vega 1944: 292. Gutiérrez y Pinto encuentran varios ejemplos de cuplés folklorizados en los ambientes pueblerinos, transformados en tonadas. Ver Gutiérrez y Pinto, 1996: 129.
254 Ver Barreiro, 1996.

Etiqueta del disco de "Besos fríos", cuplé de Modesto Romero y Rosendo Llurba, grabado por Pilar Arcos y orquesta, Nueva York: Columbia, 2502-X ca. 1925, AMPUC.

cantidad de discos, siendo la primera cancionista de habla hispana que difundiera el cancionero iberoamericano por el mundo, señala Juan Marino. Entre sus grabaciones de música chilena se destaca la tonada con orquesta "La piedra feliz" de Carlos Orozco, ofrecida a mediados de la década de 1920 por los sellos Columbia y Brunswick, y, entre sus versiones de cuplés difundidos en el país, se encuentran "Flor del mal" de José Padilla, y "Besos fríos" del compositor español y formador de cupletistas Modesto Romero (1883-1954), ambos estrenados por Raquel Meller. En estas grabaciones, Pilar Arcos demuestra todo su dramatismo y picardía, utilizando una voz de tesitura amplia, firme y potente, pero, al mismo tiempo, llena de requiebres, suspiros, ruegos, y énfasis repentinos. En 1935 se presentó en Chile junto a Juan Pulido [255].

Cuando Margot Loyola viajó a España en 1957, se internó en los secretos del cuplé guiada por la majestuosa Pastora Imperio, cupletista andaluza, más bailarina que cantante, alta, esbelta, y de ardientes ojos azules que había actuado en el Teatro La Comedia de Santiago hacia 1920, aunque sin demasiado éxito, recuerda Nathanael Yáñez. Margot Loyola comenzó a investigar la folklorización del cuplé en Chile, al descubrir que uno de los corridos campesinos que ella cantaba era, originalmente, un cuplé. Se trata de "El automóvil", tango español de la zarzuela *El último chulo* (1899) de Joaquín "Quinito" Valverde y Tomás López Torregosa, grabado como corrido por la cantora y folklorista Petronila Orellana para Odeon en 1946.

Los cuplés más popularizados en Chile, han sido "Hay que ver" de Jacinto Guerrero; "Azafata de la reina" de Manuel Jovés; "La alondra", estrenado en Chile por la "graciosa cupletista" Pepita Sirvent en la terraza del Cerro Santa Lucía en 1918; "Ojos que te vieron ir" de Juan Martínez Abades, impreso por Casa Amarilla hacia 1914, grabado en 1920 para Fonografía Artística por María Tubau y transformado en la tonada "El cartero"; "Margaritina" de Juan Martínez Abades, editado por Casa Amarilla hacia 1919 y folklorizado como habanera y como la tonada "La pastora"; y "Besos y cerezas", editado por el sello Brunswick y transcrito por Casa Amarilla, que lo publicó como pasacalle/one-step. Otros cuplés cantados como tonadas y valses con guitarra son: "El paletó", editado por Carlos Brandt hacia 1904 en arreglo de Carlo Carobi; "Olvídame", de Almodóvar; y "Q.L.B.P" de Manuel Jovés y Antonio Viergol [256].

255 Ver Ruiz, 2003; y Marino, 1984: 133; y escuchar grabación de Pilar Arcos de "Besos fríos" en CD 4; y de "La piedra feliz" en Astica et al, 1997: 6. También circulaban en Chile grabaciones de Pilar Arcos de las tonadas con orquesta "Hay que saber querer" de O. Aliaga, y "Ojos de chilena" de Luis Michelacci. En 1940 el sello Victor ofrecía su versión del vals-canción "Háblame de amores, Mariú".

256 Ver Yáñez, 1966: 101; Arenas, 1998: 40; Ruiz, 1996-1997: 535, y 2003; y De la Vega, 1964: 80. Escuchar "Margaritina" como habanera folklorizada en Ancahual, 1970: A1, y como tonada "La pastora" en Luna, 2003: 3; y herencia española en el folklore chileno en Ancahual, 1969.

Margot Loyola grabó en 1966 para RCA Victor el LP *Casas de Canto*, donde incluye varios de estos cuplés. Es acompañada por Ismael Carter al piano y por Los Estudiantes Rítmicos dirigidos por José Goles (1917-1993), en cítara, mandolina, bandurria, laúd y guitarra. En "La alondra" y "Azafata de la reina" (1918), Margot Loyola recrea a la perfección el estilo directo y desenfadado de la cupletista en la escena, haciendo gala de la fuerza, afinación y naturalidad que requiere el canto teatral. Respondiendo al espacio salonero y de casa de canto, que rodeó la interpretación del cuplé en Chile, ambos son acompañados con un piano que marca levemente la progresión armónica, permitiéndose, la mano derecha, breves ornamentaciones en la introducción del refrán y en los interludios. "Hay que ver" es un cuplé en modo menor que fue muy popular en España en la década de 1920. Proviene de la zarzuela en dos actos *La Montería* (1922) de Jacinto Guerrero (1895-1951), uno de los últimos compositores líricos españoles del siglo XX. Fue parodiado en el sainete chileno *Tren ordinario*, de Enrique *Chilote* Campos (1896-1982) y editado por el sello Victor hacia 1930. "Hay que ver" fue grabado por Margot Loyola con acompañamiento de estudiantina sobre un bajo de habanera, con un coro masculino que duplica su voz en el refrán mayorizado.

Algo parecido ocurre en la versión de Margot Loyola del cuplé "Olvídame", recopilado como canción por Blanca Hauser, que es acompañado por una guitarra que marca el patrón de habanera y una mandolina que dobla la melodía en terceras y sextas arpegiadas. La estudiantina y la filarmónica formaban parte del mismo universo social que el público del cuplé, permitiendo que, inmigrantes, empleados y obreros llevaran a su práctica aficionada, repertorio que escuchaban en los teatros del 1900. Si bien las cupletistas solían realizar sus giras con sus propios pianistas –que las ensayaban, las acompañaban, y podían componer y arreglar para ellas–, las divas de la canción también eran acompañadas por los conjuntos de los teatros donde se presentaban, alcanzando así, el cuplé, todo su esplendor [257].

A partir de los años treinta, la denominación de cupletista tiende a desaparecer en Chile, siendo reemplazada por la de cancionista. El propio cuplé será considerado en la década siguiente como carente de valor, cursi y de "sensualidad atrofiada". Sin duda que las modas han cambiado, las cupletistas deben adaptar sus carreras a los nuevos tiempos. Algunas optan por el cine, otras por el bataclán, y las que bailan, como Imperio Argentina –Magdalena Nile del Río– (1911-2003), seguirán haciendo películas y giras por América, ahora con sus compañías de bailes españoles, como veremos en el quinto capítulo.

El estreno en Chile, en 1958, de la película española *El último cuplé* de Juan de Orduña, con Sarita Montiel (1928) cantando cuplés como "Clavelitos", "Sus pícaros ojos", "El relicario" y "Nena", produjo tal impacto, que se mantuvo durante dos años en cartelera. El propio presidente Jorge Alessandri, gran admirador de Sarita Montiel, fue un asiduo espectador de la película, y el disco Columbia editado en Chile, con las canciones del film, fue el más vendido en 1958. Caracterizando a una cupletista que vive el olvido del cuplé en los años cincuenta, Sarita Montiel se

257 Escuchar estos cuplés en Loyola, 1966 y 1986; y acompañamientos de cuplé para banda, para piano y para orquesta de señoritas, en González, 2002: 6-9. Ver Ruiz, 2003.

lamenta, diciendo: "Ahora soy lo que llaman una animadora. Cuando empezamos nos llamaron cupletistas, luego tonadilleras, canzonetistas, pero es lo mismo ... género ínfimo." La nostalgia invadía la pantalla y sólo quedaba la evocación de un tiempo que quedaba irremediablemente atrás [258].

Variedades y revista

Uno de los elementos que caracterizan el panorama de la cultura de masas en las tres primeras décadas del siglo XX, es la existencia de cierta inestabilidad y continuidad a la vez, en la producción y el consumo cultural. La inestabilidad se expresa en la presión del mercado por generar nuevas fórmulas rentables, que reemplacen a las que se agotan y se adapten a los cambios de gusto y mentalidad que parecen acelerarse con el nuevo siglo. Bajo esta inestabilidad, se expresa una continuidad propia de la cultura de masas y su aptitud para re-utilizar viejos moldes y desarrollar espectáculos derivativos [259].

A fines del siglo XIX, el panorama músico-teatral presenta una extremada imbricación de todo lo existente: género grande –zarzuela de tres actos y comedia–, género chico –zarzuela de un acto, sainete, revista y otros–, y género ínfimo –variedades y cuplé–, lo que permitía que surgieran géneros derivados del cruce de los anteriores. Los géneros de un acto eran ideales para las funciones en tandas, donde un público cada vez más masivo podía concurrir a espectáculos de una hora de duración a un precio menor que el que se pedía por los grandes espectáculos músico-teatrales. El género chico también podía ser incluido con comodidad en programaciones misceláneas realizadas con motivo de alguna celebración especial . En la inauguración del nuevo local del Centro Español de Santiago el 14 de febrero de 1904, por ejemplo, se incluía una comedia, un concierto de estudiantina y otros números musicales, y la zarzuela chica *El tío de Alcalá*. La programación culminaba con un baile de 18 números, que se cerraba con una jota [260].

El género de un acto atendía al afán de la modernidad de informar y comentar sucesos próximos y lejanos, que testimoniaran que, al amanecer del siglo XX, se caminaba con decisión hacia una cultura globalizadora. Se trataba, además, de llevar a la escena situaciones de la vida real, dando con esto una prueba de que "la realidad del teatro excede con mucho a los textos dramáticos" [261]. Serán, pues, las revistas y variedades una forma de distracción propia de un mundo industrial poseedor de un régimen laboral que condicionará fuertemente el uso del tiempo, disciplinando las jornadas laborales y planteándose, con cierta urgencia, el problema del

258 El regreso de Armando Carrera al país en 1932 luego de permanecer en España desde 1928 como secretario de la embajada chilena, le otorgó un nuevo impulso al cuplé, desarrollando el cuplé de actualidad, que adquiría auge en Madrid en manos del periodista y empresario teatral José Juan Cadenas (1872-1947). Carrera adaptaba diariamente música de actualidad a alguna noticia escrita en versos. Este género será continuado en la década de 1940 por Nicanor Molinare y sus "Copuchas", cuya letra renovaba constantemente en sus actuaciones en El Patio Andaluz y Radio Agricultura, con picarescos comentarios de actualidad; y por Los Quincheros con "El patito" (1948) de Ariel Arancibia (1925-1997).

259 Ver Salaün, 1990: 35.

260 Ver Salaün, 1990: 33; Sosa, 1999: 27; Ramo, 1961: 14; Casares 1999: 164; y carné de baile del Centro Español, 14/ 2/1904.

261 Amorós 1991: 69.

ocio de las masas. De alguna forma, el esquema variopinto y flexible del espectáculo de variedades, respondía a las demandas de este mundo rápido y cambiante en sus gustos y exigencias, cada vez más sujeto al imperio de lo efímero y a los dictados de las modas, integradas, ahora, a la lógica industrial.

En el caso de España, las contradicciones internas, los diferentes "desastres" nacionales coronados con la guerra de Cuba –"Más se perdió en Cuba", se dirá en España hasta fines del siglo XX–, y el surgimiento de la generación del 98, con su desencantada visión del país, se ven reflejadas en el mundo de las variedades, de la poesía y de la canción popular, que actúan como plataforma para acoger el sentir de un pueblo, aún no canalizado por las vías de la organización política o social, pero con existencia real e intensamente vivido [262]. La fuerte relación entre la vida de una nación y su expresión por la vía de las canciones, las coplas y los espectáculos, se subraya además por la hibridación de expresiones que van desde la parodia o la sátira, hasta la evocación sentimental, la cooptación de argumentos de la crónica de actualidad y la difusión de prácticas recreativas, emergentes o consolidadas. De este modo, la política y las relaciones internacionales se prestarán muy bien para el espectáculo de variedades, anticipando la revista, lo mismo que las costumbres recreativas y los nuevos espacios de ocio y descanso, como los balnearios.

La fértil imbricación de géneros escénicos a fines del siglo XIX, marchaba a la par de la ocurrida en el baile de salón, con la proliferación de híbridos surgidos de la mezcla de los géneros en boga. El tratado de Zubicueta de 1898, por ejemplo, incluye información sobre schottisch polqueado y schottisch valseado, polka-mazurka de estilo ruso e italiano, y mazurka-polonesa, donde se mezclan géneros de ritmo ternario con géneros de ritmo binario. Así mismo, a medida que la revista, las variedades y el cuplé alcanzaban a un público masivo, numerosas cantantes líricas y bailarinas con algo de voz, intentaron hacer carrera en estos géneros más lucrativos, produciéndose una mezcla de especialidades y de nombres artísticos que complica bastante cualquier división clara del espectáculo a comienzos del siglo XX.

Es el criterio práctico y funcional al mundo de la industria del espectáculo el que predomina, haciendo inútiles cualquier tipo de purismo o de consideraciones estilísticas. A la larga, la configuración de los espectáculos y de la producción del teatro musical estará determinada, en conjunto, por el público consumidor; los empresarios que, atentos a los gustos manifestados por el público en el pasado, proponen lo que debiera funcionar; y las propuestas de los propios artistas.

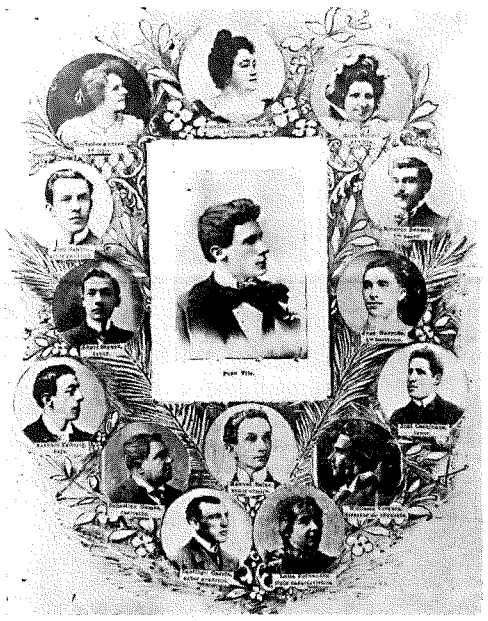
El género ínfimo estará dominado por la presencia del cuerpo de la mujer, acentuándose el carácter picaresco o sicalíptico del espectáculo. De este modo, abundarán los cuplés de doble sentido y los números de erotismo exótico, donde bailarinas vestidas de odaliscas turcas o de esclavas orientales, colmarán las fantasías de un público eminentemente masculino, que comenzaba a liberarse de las rígidas normas morales de la era Victoriana. La trama argumental será débil y el espectácu-

262 Ver Amorós, 1991: 111-113; y García Barrón, 1997, quien indica que "los autores de estos poemas no son figuras de primer orden. Por el contrario, y en ello creo que estriba su singularidad, o son en su mayoría de escaso relieve intelectual o son totalmente desconocidos. Es decir, de lo que se trata aquí es de exponer la opinión popular, polo opuesto de las reflexiones filosóficas, literarias, que surgirán posteriormente por parte de la 'generación de 1898'".

lo se sostendrá en la presencia de la artista y su capacidad de interpretar un papel simple, pero con gracia cautivadora.

> "Necesitamos empresarios con novedosas atracciones –publica *El Mercurio* en 1937–: Luna Park, cabaret elegante, conjuntos criollos, parejas de baile, cancionistas, animadores, excéntricos, circos, juegos acuáticos, payadores y cuanta diversión haya para una exposición y feria." [263]

De la multiplicidad de formas escénico-musicales que se practicaban en Chile durante las primeras décadas del siglo XX, la de las variedades y revistas será la que concite mayor atención pública, generando un proceso de institucionalización de los géneros chico e ínfimo a través de la aparición de artistas, compañías, libretistas y teatros especializados. Esta institucionalización será sustentada por una clase media en permanente expansión, que se constituía en un público desenvuelto y moderno, seguidor de estrellas y ansioso de momentos de relajo y diversión.



Integrantes de la *troupe* del Teatro Odeón de Valparaíso dirigida por Pepe Vila en 1902. Claro et al, 1989: 76.

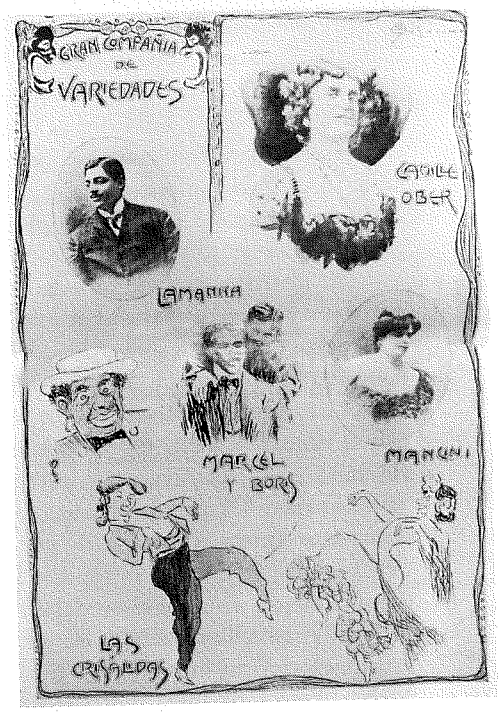
Las variedades, castellanización del galicismo *variété*, habían aparecido hacia 1850 en París, llegando a comienzos de la década de 1890 a Madrid. Surgían de la capacidad de convocatoria de un empresario dueño o vinculado a algún teatro y de los números musicales, circenses, teatrales y, muy pronto, cinematográficos, disponibles en el mercado del espectáculo. Como los números se ofrecían ya montados, no se necesitaban ensayos en la sala ni se requería instalar escenografías unificadas. De este modo, los empresarios podían combinar y variar los programas a voluntad, utilizando las canciones y los cuplés como plato fuerte del programa. A comienzos del siglo XX, las producciones debían agilizarse en virtud del desarrollo de la nueva industria del espectáculo, que tenía que satisfacer los gustos de un público cada vez más heterogéneo. Estos espectáculos misceláneos y magazinescos resultaban muy atractivos en un mundo que era testigo de continuos y acelerados cambios en las costumbres y en las prácticas sociales. Las variedades serán recomendadas por la revista *Sucesos* como un género liviano, "sin perjuicio de ser culto y de ser festivo".

Los artistas de variedades eran divididos en "aristocráticos" y "excéntricos", como veremos a continuación, a los que se sumaban bailarinas y cupletistas de variado repertorio, las *primas donnas* de las variedades. Las distintas formas de hilvanar las secuencias del espectáculo eran las que producían la diferenciación

263 *El Mercurio*, 17/10/1937.

entre los programas en cartelera, y en ellas residían las diferentes fórmulas y novedades ofrecidas por la industria de las variedades. Los artistas también formaban sus propias compañías, *troupes* o farándulas, que, muchas veces, estaban constituidas por empresas familiares que hacían giras internacionales que podían durar varios años [264].

La historiografía musical española, en la época de la depuración franquista, no era muy benévola con el género ínfimo o "escenario menor", como también se les llamaba a las variedades, culpándolas de la decadencia del género chico. José Subirá, quien llama a las variedades "frivolidades" señala que el género ínfimo "estuvo consagrado a la música frívola, con letra picaresca o procaz, en forma de canciones sueltas o cuplés, o de bailes más o menos indecentes o lascivos." Por su parte, Matilde Muñoz señala que las variedades "son un género averiado de la sensibilidad francesa achabacanada y pervertida del Segundo Imperio. A las *varietés* –continúa Muñoz– pertenecían las procaces cancanistas, las danzarinas orientales que hacían pasar bajo la etiqueta del exotismo el más desenfrenado verdor y una serie de platos salpimentados con la mostaza más ordinaria y con la más picante pimienta del bulevar". Todos estos ingredientes eran los que aseguraban el rápido éxito del género entre un público menos exigente y ávido de novedades y diversión [265].



Aviso de Compañía de Variedades Lamanna, donde se presenta a una cupletista francesa, un comediante negro, y dos bailarinas españolas, entre otros artistas. *Sucesos*, 17/ 1/1907, BN.

Lo que la historiografía española de los años cuarenta no consideraba, era que el auge de las variedades reflejaba mayores grados de democratización en la sociedad, ya que le ofrecía, a los diversos sectores urbanos, la posibilidad de gozar de un espectáculo variado y ligero. Así mismo, un elemento estructurante en este tipo de espectáculos era el tono de sátira político-social, que contribuyó a proyectar el género en ambientes muy diferentes, resultando, de este modo, atractivo para generaciones o grupos sociales diversos que podían hacer una lectura de la propuesta artística según su forma de entender el mundo y sus circunstancias. De esta forma,

264 Este fue el caso de Los Pichardini, por ejemplo, conjunto mexicano de variedades que visitó Chile a comienzos de 1932, en el que figuraban bailarines, estilistas, cancionistas y guitarristas, una *troupe* perfecta para montar cuadros típicos, que tanto éxito tendrán en el país con el cine mexicano de mediados de los años treinta. Ver *troupe* infantil de *vaudeville* recorriendo Estados Unidos en los años veinte en el film *Gipsy*, 1962.

265 Ver Subirá 1945: 221; y Muñoz, 1946: 331. Ver ensayos, giras y funciones de una compañía española de variedades de los años treinta en la película *Varietés*, 1971; y presentación de compañía de variedades en *Cabaret*, 1972.

las variedades son una manifestación significativa en el camino a la democratización efectiva de la cultura y en particular de las artes escénicas, por largo tiempo territorios elitarios por excelencia.

La llegada de las variedades a Chile ocurre en los primeros años del nuevo siglo. En un salón de patinaje de Valparaíso, se inauguró en 1903 el Teatro de Variedades, que funcionará en combinación con el biógrafo, que formaba, también, parte del género ínfimo, pues las primeras vistas cinematográficas eran de corta duración y sin mayor argumento. El año anterior, el diario *El Mercurio* de Santiago se quejaba de que ya no había espectáculos dignos donde el público pudiera dedicar momentos de "culta recreación al espíritu". Sólo impera un arte de dudoso mérito, llamado por el periódico de "brocha gorda".

A diferencia de los teatros de ópera, zarzuela y comedia, en los teatros de variedades se fumaba y se podía entrar y salir en cualquier momento de la sala, señala Luciano Ramo, llegándose al extremo, en el *promenoir* del Folies-Bergère de París, un corredor ubicado alrededor de la sala, donde el público tenía la libertad de pasear, conversar, y flirtear sin estar obligado a pasar por la guardarropía a dejar sombrero y abrigo [266]. La costumbre de fumar en la sala y la atención interrumpida que se le daba al espectáculo, aumentaba las posibilidades de socialización entre los espectadores, algo que será habitual en el cabaret, como veremos en el cuarto capítulo.

El teatro francés de variedades –modelo del género– incluía tres partes. La primera tenía mayor cantidad de música, con la presentación de canciones, romanzas y números orquestales intercalados con escenas de humor. En la segunda parte, abundaban los números circenses –gimnastas, acróbatas, magos, malabaristas, y virtuosos de todo tipo–, llamados los "excéntricos", y las grandes vedettes que ocupaban el número central del programa, el que también podía estar a cargo de una cupletista, una bailarina, o una pareja de danza moderna o acrobática, los llamados "aristocráticos". La tercera parte, que más tarde desaparecerá, estaba reservada a un breve acto cómico o *vaudeville*, que luego se transformará en *sketch*, despojándose del canto y la danza que contenía su antecesor. Una alegre galopa orquestal en 2/4, o polka rápida, señalará el fin del espectáculo [267].

El *vaudeville* o vodevil, deriva su nombre de la frase *vaux-de-Vire*, referida a canciones satíricas interpretadas durante el siglo XV en los valles –*vaux*– cerca del pueblo francés de Vire. Vinculado a las variedades de mediados del siglo XIX, el *vaudeville* comenzó a hacerse autónomo en Estados Unidos, diferenciándose de ellas por ser más refinado y apto para la familia, evitando los números picarescos, propios del género *burlesque*, que solía incluir *striptease*. Además, como señala Charles Stein, se presentaba en teatros donde no se servía alcohol, estaba orientado a sectores acomodados, y sus artistas eran mejor pagados. El *vaudeville* se cultivó en Estados Unidos entre las décadas de 1890 y 1930, desapareciendo por la llegada del cine sonoro y de los espectáculos de carácter unitario [268]. Usualmente tenía ocho actos, que podían

266 Ver Ramo, 1961: 6, 30-31.

267 La galopa era una polka rápida en la que las parejas "galopaban" por el salón, su popularidad en París se remonta a 1830. Ver Sachs, 1944: 436; y Stetson, 1949: 29. Escuchar galopa "La Chile" de Eliseo Cantón en Vivado, 1982: B8.

268 Ver recreación de espectáculos de *vaudeville* en Washington hacia 1900 en el film *The Jolson Story,* 1957; y en Chicago hacia 1920 en el film *Gipsy,* 1962, donde también se puede observar el conflicto entre los artistas de *vaudeville* y de *burlesque*.

incluir números de animales amaestrados, de malabarismo, acrobacia, magia, humor, pantomima, danza, y canto, más una pequeña comedia y trozos de cine mudo. Los números de danza incluían bailes de moda; de claqué o zapateo americano; de puntillas –*toe*– o semiclásicos; rutinas grupales; bailes acrobáticos y excéntricos; e imitaciones de danzas folklóricas o nacionales [269].

En Chile, si bien se mantuvo la denominación de variedades, en varios casos estamos frente a manifestaciones de *vaudeville*, especialmente al tratarse de funciones de honor y de beneficio ofrecidas a cantantes y músicos populares, realizados regularmente en teatros y auditorios de radio hasta la década de 1950, que prescindían de los números picarescos. Estos programas contenían un maratónico desfile de artistas de todo tipo, algo común también en las veladas literario-musicales y en las celebraciones patrias de las primeras décadas del siglo. A fines de 1915, por ejemplo, se ofreció en el Teatro Imperial de Santiago una función de beneficencia con el siguiente programa, similar al del *vaudeville*: *Siempre la patria en el corazón*, biógrafo; monólogos y poesías por Nicanor de la Sotta; canciones populares por Carmen Varela; gran tango argentino por Antonio Vergara y su pareja; y monólogo cómico por Francisco Ramírez.

Volante de la Gran Compañía de Atracciones Mundiales, compañía chilena de variedades que ofrecía un espectáculo apto para la familia con dos músicos, un mago, un humorista y una tonadillera infantil (ca. 1920), APMUC.

Así mismo, el programa de celebraciones patrióticas en las oficinas de la pampa salitrera, era de por sí un gran espectáculo de *vaudeville* en el que participaba toda la compañía salitrera. Se incluían retretas, desfiles, salvas, embanderamientos, iluminación del pueblo, fuegos artificiales, elevación de globos, torneos deportivos, actos literarios, funciones de biógrafo, bailes sociales y populares, juegos y concursos, carros alegóricos y desfiles de antorchas. La mayoría de estas actividades eran acompañadas por música de banda. Al final del día, se ofrecía una función de gala en el teatro de la oficina, donde se presentaba un acto literario y musical a cargo de profesionales, aficionados y alumnos de las escuelas locales. Así por ejemplo, la conmemoración del Combate Naval de Iquique en el Teatro Nacional de la oficina Huara el 21 de Mayo de 1925, se inició con la canción nacional a cargo de la banda y continuó con un monólogo, una canción coral, una canción veneciana, un cuadro dialogado y una escena de biógrafo, que sirvió de gran cierre. Así mismo, en 1929, la oficina Argentina celebraba las fiestas patrias con una velada escolar nocturna que se abría con la canción

269 Ver Ramo, 1961: 7; Stein, 1984: xi-4; y Driver, 2001: 41. Ver cuadro humorístico de danza semiclásica con música de Beethoven en el film *Luces de Buenos Aires,* 1931.

nacional, le seguía la jura a la bandera, dos obras corales, el tango "Carta brava", una danza gitana, una danza holandesa y un charleston como fin de fiesta, género mucho más a tono con la época, que la galopa con que terminaba la *variété* parisina.

> "Gran festival de Música y Teatro Nacional, en los salones de la Unión Sindical y de obreros de los Arsenales de Marina –anuncia el diario El Sur de Concepción en 1933–. Los grupos Germinal y The Broadway Juniors han preparado sainetes, bailes bataclánicos, tangos y otros." [270]

Las variedades servían de soporte para dar cabida a toda clase de manifestaciones artísticas, incluso con la participación del propio público en el espectáculo. En el Café Fancy, por ejemplo, que funcionó entre 1925 y 1935 en la colonial Casa Colorada de Santiago, los números de variedades los hacía el propio público y los artistas de buena voluntad que querían dar rienda suelta a su temperamento, sostiene Rafael Frontaura. De este modo, las noches del Fancy, que era una mezcla de bar, café y confitería, con algo de boite y de peña bohemia, podían ser una mezcla, además, de conjuntos de huasos, tanguistas argentinos, cupletistas españolas, cantantes de ópera, e incipientes humoristas [271].

En la década de 1940, las variedades estaban en pleno apogeo en Chile. Distintos teatros de Santiago ofrecían programas de *variété* con regularidad, sumando a las funciones de cines –ahora largometrajes sonoros– a humoristas, actrices, versificadores, bailarines, cantantes, instrumentistas y conjuntos folklóricos. Los Cuatro Hermanos Parra, por ejemplo, actuaban en 1946 en el Teatro Minerva en un programa de variedades que incluía varios artistas del folklore, dos cantantes melódicos, un tanguista, un humorista, un pianista y una pareja de bailarines tropicales, todos dignos representantes de los "aristocráticos".

El caso de las revistas musicales era distinto, pues estaban a cargo de compañías de artistas que, de manera más estable, montaban espectáculos músico-teatrales concebidos como un todo, aunque no siempre resultara ser demasiado orgánico. Así mismo, compositores y libretistas españoles y latinoamericanos, muchos de ellos actuando en forma conjunta, asociaron su producción artística a la revista musical, logrando un todo más orgánico que el de las variedades. Estos compositores recurrían con frecuencia a música ya popularizada, que era adaptada a las necesidades de la revista, lo que permitía asociar a la obra la popularidad alcanzada por dicho repertorio.

Surgida como una crónica retrospectiva del año que termina, la revista satiriza la escena política y de actualidad, tal como lo hacían los llamados bufos madrileños, pequeñas comedias musicales con arias sencillas y letras desenfadadas, desarrolladas en Madrid entre 1866 y 1880. Los bufos madrileños desembocaron en 1880 en la aparición del llamado género chico, formado por obras de un acto con muchas denominaciones distintas y derivativas, varias de ellas de tipo humorístico. Emilio Casares señala que puede haber más de 300 de estas denominaciones, que no constituyen variaciones formales sobre el género, sino que corresponden a subtítulos incluidos por el propio autor del libreto, algo que también se observará en las obras

270 *El Sur*, 6/ 7/ 1933: 9.
271 Ver Frontaura, 1957: 41; y Peña, 2002: 120.

costumbristas chilenas y argentinas, como veremos más adelante. Entre todas las denominaciones se destacan dos vertientes, la del sainete lírico –que posee ilación argumental– y la de la revista –que carece de ilación argumental–, cuyos ejemplos de mayor repercusión internacional fueron respectivamente *La verbena de la paloma* (1894) de Tomás Bretón (1850-1923), y *La Gran Vía* (1886) de Federico Chueca (1846-1908) y Joaquín Valverde (1846-1910) [272].

Bailarines españoles en gira por Chile, en la década de 1920. Hernández, 1928: 464.

La revista estaba formada por una sucesión de escenas yuxtapuestas, sin enlace argumental entre ellas, donde predominaba la alegoría de situaciones y de personajes, en una gran galería de tipos y costumbres que culminaba con una apoteosis final. Se trata de obras liberales y críticas, que hasta mediados de la década de 1910 abordan, principalmente, temas de actualidad, pasando revista al año que termina o refiriéndose a personajes y sucesos de interés público, como la construcción de la Gran Vía en Madrid, por ejemplo. Desde 1915, señala Casares, comienzan a imperar en España las llamadas revistas modernas, de visualidad o de espectáculo, donde se reduce la importancia del texto y aumenta la del contenido visual, adquiriendo preponderancia el baile, la exhibición del cuerpo femenino y la fastuosidad del montaje. Con esto, la revista se centrará en la figura de la vedette y del nuevo fenómeno del *star system* que guiará el desarrollo de la música popular a partir de la década de 1920. "Música, mujeres, luz y alegría" será la consigna [273].

Las primeras referencias a la presencia de la revista española en Chile, surgen en el Teatro Santiago, coliseo máximo del género chico, con el estreno en 1908 de *El palacio de cristal*, que si bien era una obrita mediocre, recuerda Daniel de la Vega, tuvo bastante éxito. Durante la década de 1910, la revista encontrará un nuevo escenario en el Teatro Politeama de la capital. Allí, el empresario Eulogio Velasco montaba obras de afamados compositores españoles del género chico, como Manuel Penella (1880-1939) y Joaquín "Quinito" Valverde (1875-1918). Entre las empresas chilenas dedicadas a montar revistas y espectáculos escénico-musicales, se destaca la Organización Artística Salvati, creada en 1916 y publicitada como la más antigua de la Costa del Pacífico. Junto al Politeama, fueron muy concurridos también el teatro de madera del Cerro Santa Lucía, abierto en 1886 y demolido en 1910; el Teatro Variedades de la calle Estado y el Teatro Apolo, ambos abiertos en 1900. El Apolo, con sus 25 palcos y 250 plateas, era una "salita coquetona y elegante, peligrosa por sus lijeros materiales, [que] se hizo la favorita de la sociedad

272 Emilio Casares, 12/ 8/2003. Ver Salaün 1990: 27-31.
273 Ver Casares, 1999: 79, 237-241: Ver ensayo y actuación de vedettes de una revista bonaerense en *Luces de Buenos Aires*, 1931.

santiaguina", señala Manuel Abascal, y fue donde se estrenaron las primeras piezas chilenas del género chico [274].

Poco tiempo después de su popularización en España, la revista moderna o de visualidad será la preferida del público chileno según publica la revista *Sucesos* de 1916: "Las revistas y obras de gran espectáculo, con numerosos bailables, coupletes y vestuario llamativo, obtienen hoy las preferencias del respetable, que nada quiere saber de talentos literarios o musicales; aunque es verdad que los autores hacen poco por desviarlo de esta senda [...] y mucho menos los empresarios que no imponen en sus contratos con las actrices, otra obligación que la de ser bonita y saberse vestir bien y con rapidez" [275].

En Chile, la revista mantendrá el vínculo con el acontecer y la sensibilidad de la época, refiriéndose a los hechos relevantes del año. Al comienzo, se trataba de parodias de obras del género chico español donde se conservaba la música y se cambiaba el libreto, y de sátiras de los sucesos nacionales. De este modo, tuvimos una *Gran Vía Chilena* (1892), adaptación del tenor cómico Juan Serrano, una *Gran Avenida* (1897) del músico y profesor alemán radicado en Valparaíso Guillermo Wetzer, y *Los sobrinos de Don Bartolo* (1897), también de Wetzer, que parodiaba *Los sobrinos del Capitán Grant* (1877), zarzuela bufa de Manuel Fernández Caballero (1835-1906) basada en la novela homónima de Julio Verne, y estrenada en Chile en 1892. Entre los números favoritos de *Los sobrinos del Capitán Grant*, se encontraba una zamacueca y la habanera "Coro de mujeres chilenas fumando", la que según Casares prefigura los cuplés de la mujer y el tabaco. La relación de la música de Fernández Caballero con Chile se manifiesta también en la folklorización en Copiapó de la habanera picaresca "Mulatita soy señores", de su zarzuela *La gallina ciega* (1873) [276].

Cupletista La Venturosa, en la actitud desenvuelta de la mujer con el cigarro. Hernández, 1928: 653.

Se destaca además la adaptación que Nathanael Yáñez y Tomás Gatica realizaron de *Con permiso de Romanones*, transformada en la revista político-social y de costumbres santiaguinas *Con permiso de don Juan Luis*, aludiendo al político chileno Juan Luis Sanfuentes, que sería elegido presidente al año siguiente del estreno, realizado el 4 de junio de 1914, con un lleno total. "Ensayé yo mismo absolutamente todo, excepto los bailables", recuerda Yánez, afirmando que hubo gente que vio *Con permiso de don Juan Luis* hasta veinte veces, y subrayando que, con esta revista, se coreó una copla desde la platea por primera vez [277].

274 Ver De la Vega, 1964: 61; García, 1950: 128; Pereira-Salas, 1957: 302; y Abascal, 1955: 101. A mediados de los años cuarenta, la empresa Salvati continuaba en actividad, trayendo a Chile una compañía de operetas en castellano, dos compañías de comedias, dos compañías españolas de canto y baile, y varios renombrados solistas de música clásica. Ver *Anuario DIC 1946*.

275 *Sucesos* 13/ 1/1916.

276 Ver Casares, 1999. En el film *El último cuplé* (1958), se recrea una escena de marineros de *Los sobrinos del Capitán Grant* que ocurre en Talcahuano. Escuchar "Mulatita soy señores" en Martínez, 2004: 3.

277 Ver Yáñez, 1966: 72-74.

El compositor nacional más destacado en el género chico fue Francisco Calderón (1853-ca.1905), activo hacia 1880, con obras como *El amor de un loco*, sobre un libreto de Enrique del Solar, estrenada en 1893 en el Teatro Nacional de Valparaíso, y *Joaquín Murieta*, sobre un libreto de Mateo Martínez Quevedo, estrenada por la compañía de Pepe Vila en 1905 en el Teatro San Martín de Santiago. Así mismo, Calderón arregló muchas piezas de zarzuelas famosas para el salón, en una práctica habitual de apropiación, en la esfera privada, de la música de los escenarios públicos [278].

En un intento por nacionalizar el género chico, y continuando una tendencia similar en la ópera compuesta en Chile, comenzaron a aparecer, en las primeras décadas del nuevo siglo, pequeñas obras de temática mapuche, como *El Macul*, de Emilio Villar con libreto de Oscar Sepúlveda y Pedro Rivas, estrenada en junio de 1900 en el Teatro Olimpo; *Rucacahuín*, de Alberto García Guerrero y Aurelio Díaz Meza,

Personajes de *Rucacahuín*, de Alberto García Guerrero y Aurelio Díaz Meza, estrenada en Santiago en 1908. Claro et al, 1989: 832.

estrenada en el teatro Edén de Santiago en agosto de 1908 por la compañía Ruiz-París, y *Arauco*, de Angel Torrens y Matías Soto Aguilar, estrenada en agosto de 1912 en el Teatro Politeama. A diferencia de las óperas *Caupolicán* de Remigio Acevedo y *Lautaro* de Eleodoro Ortiz de Zárate, estrenadas en 1902 en el Teatro Municipal de Santiago, que debieron soportar una férrea oposición de la crítica, *Rucacahuín*, zarzuela en un acto, dos cuadros y un intermedio musical, fue calificada como la mejor producción nacional de 1908, y tanto *El Mercurio* como *El Diario Ilustrado* hicieron extremo elogio de sus autores.

También se compusieron en Chile obras del género chico referidas a la vida en las ciudades chilenas, como *Valparaíso alegre* (1903), de Alfredo Padovani (ca. 1878) y Enrique Villalón, *Tipos santiaguinos* (1912), de Bayarry y Luis Valenzuela, y *Santiago alegre* (1914), de Angel Torrens y Valenzuela Arís, "revista local, popular, fantástica, de actualidad", que tuvo algunos problemas con la censura local por sus "gruesas escenas" [279].

278 Ver Fernando García en Casares, 1999-2002, 2: 916-1917; Casares, 1999: 65; Abascal, 1955: 111; y Pereira-Salas, 1957: 303.

279 Ver Abascal, 1955: 159.

En junio de 1915, la Sociedad de Autores Teatrales de Chile organizó en Santiago una gran velada con el objeto de poner en escena las obras con que ya contaba el teatro nacional. Si bien el carácter heterogéneo de esta velada la relaciona más con un programa de variedades que con una revista propiamente tal, existen en ella claras marcas revisteriles, como las intervenciones de la orquesta, la alternancia de números cómicos y de destacadas figuras femeninas y las referencias al acontecer social de la época. La primera parte se abría con un preludio orquestal de Próspero Bisquert; continuaba con un discurso del alcalde Washington Bannen; y el juguete cómico en un acto, *El tío Ramiro*, de Aurelio Díaz Meza. En la segunda parte participaba la cupletista española Resurrección Quijano, interpretando tonadillas y cuplés, y la bailarina Pepita Madrid. La tercera parte comenzaba con un intermedio orquestal de *Rucacahuín*, dirigido por su autor, Alberto García Guerrero; y concluía con el sainete humorístico *La huelga*, de Santiago Ramos [280]. Predomina en este programa la orientación cómica y la mezcla de géneros, sin dejar de considerar cuestiones de cierta actualidad que se comentan a través de las piezas escénicas como el sainete final, que enfrenta un fenómeno grave y urgente del Chile de ese tiempo.

La influencia del vedetismo del *music hall* en la escena musical chilena, se manifiesta en Santiago, a comienzos de los años veinte, con la compañía Select Jazz Band del empresario Renato Valenzuela, con Adolfo Gallardo como actor cómico e intérprete de serrucho, la orquesta del director argentino Enrique Di Lorenzo, y diez *jazz girls*, que escandalizaban a las pocas mujeres que osaban concurrir al espectáculo, señala Juan Marino. Esta compañía se presentaba en 1923 en el American Cinema de la calle Arturo Prat, con revistas como *La fiesta del shimmy*, generando una incesante actividad revisteril de carácter bataclánico, que tendrá su epicentro en el Teatro Balmaceda. Más tarde, el músico y empresario uruguayo Buddy Day llevará la revista bataclánica a sus locales del elegante centro de Santiago [281].

Como señala Marino, desde los años veinte se destacaron en la revista chilena tres hermanos peruanos que llegaron a Chile hacia 1903 en una compañía infantil: Roberto Retes, Eugenio Retes y Rogel Retes, haciendo escuela en este país. Roberto se destacó como director de música popular, dirigiendo las orquestas de la mayoría de los espectáculos presentados en Santiago entre 1925 y 1935, y grabando trozos de zarzuela para el sello Victor. Eugenio, como actor cómico, llevó la figura del roto chileno al teatro y la pantalla, encarnando a Verdejo, roto ingenioso que también aparecía en la prensa y en la radio. Rogel fue uno de los precursores de la revista musical en Chile, dirigiendo las primeras puestas en escena, en muchos casos adaptaciones y mofas de las operetas y zarzuelas de moda. Eugenio y Roberto se destacarían en la Compañía del Teatro Balmaceda, escribiendo la letra y la música de una gran cantidad de montajes revisteriles nacionales [282].

Fiel a su vínculo con la actualidad, la revista chilena abordó dos sucesos políticos importantes de la década de 1930: la caída de Carlos Ibáñez y el voto femeni-

280 Ver Cánepa, 1987: 17.
281 Ver Marino, 1984: 71.
282 Ver Marino, 1984: 448.

Eugenio Retes (izquierda) caracterizado como obrero de la construcción en el film *Uno que ha sido marino* (1950), de José Bohr, FCIM.

no. El primer suceso fue abordado en *Los estudiantes pasan*, de Luis Martínez Serrano y Carlos Cariola, estrenada en el Teatro Coliseo en agosto de 1931 por la Compañía Sarnatare. La propia prensa de la época se encargó de señalar que esta revista "explota en forma picaresca los últimos acontecimientos políticos del país", referidos a la caída del gobierno de Ibáñez, donde los estudiantes desempeñaron un papel protagónico [283]. El segundo suceso fue abordado en *Telones de papel*, de Roberto Retes, estrenada en el Teatro La Comedia en marzo de 1933 por la Gran Compañía Internacional de Vodevil y Revistas de Paco Andreu. Esta revista incluye el cuadro titulado "El voto de la mujer", que hace eco de la larga lucha femenina por obtener derecho a voto. Este derecho será otorgado por el Gobierno de Arturo Alessandri para las elecciones municipales de 1934, un año después del estreno en Santiago de *Telones de papel* [284].

En agosto de 1934 se estrenó en Santiago la revista en once cuadros, *Café express*, con música de Armando Carrera y texto de Enrique Barrenechea. Desde su nombre, *Café express* establecía un vínculo directo con la modernidad de la época, que afectaba cada vez más al mundo de la diversión y las relaciones sociales, reafirmando además la imaginería cosmopolita y exótica que imperaba en el país desde la década de 1920. *Café express* incluía un amplio elenco de actores, cantantes, bailarinas, vedettes y segundas tiples, donde se destacaban Alhambra Fiori, Cora Díaz, Efrén Capdevilla, Pepe Rojas y Eugenio Retes. La revista comenzaba con una escena en una fuente de soda en la que se consumía café express y *ice cream*; le seguía un cuadro en la elegante calle Bandera, "de vereda angosta"; a continuación, venía la escena del crimen y luego una seguidilla de cuadros cosmopolitas y exóticos, donde desfilaban campesinas holandesas, esclavas orientales, mulatos brasileños, persona-

283 Ver *El Mercurio*, 16/ 8/1931.
284 Durante la primera mitad de la década de 1930, se destacaron en Santiago varias compañías locales de revistas, como la Compañía del Teatro Balmaceda, con Eugenio y Roberto Retes; la Compañía Sarmiento, con la participación de la vedette Alicia Vignoli; la Compañía Revisteril Pedrín Fernández; la Compañía de Angel Torrens; la Compañía Nacional de Revistas y Sainetes Musicados América, dirigida por Luis Martínez Serrano; y la Compañía de Revistas Cómicas Cóndor.

jes de la comedia del arte y Los Tres Mosqueteros, más un final apoteósico a cargo de toda la compañía, con coreografías de marineros, lugar común del *music hall* de la década de 1930.

Los argumentos y términos presentados en la revista, manifiestan el paso cada vez más claro a la esfera de influencia anglosajona, en un proceso simultáneo y cómplice, de fuertes referencias cinematográficas. Si bien se mantiene la mirada clásica hacia la cultura europea, con los personajes de la comedia del arte o de la literatura de aventuras, es el *music hall* el que marcará el tono de la revista en Chile, a partir de los años treinta. Consolidado en Inglaterra a mediados del siglo XIX como espectáculo de taberna y desarrollado posteriormente en el teatro, el *music hall* había prestado su nombre a las variedades parisinas a comienzos del nuevo siglo, en un intento por darle un aire más internacional al género. Desde allí esparcirá su influencia hacia la revista en otras latitudes [285].

JUEVES 26 -- Noche -- ¡DEBUT!

Con el Estreno de dos Espectaculares Revistas

1o ESTRENO de la divertida revista en 11 cuadros, original de **Enrique Barrenechea,** con música original del Maestro **Armando Carrera,** titulada:

"CAFE EXPRESS"

2o Estreno de la hermosa revista de corte espectacular, en 10 cuadros. Letra original de festivo autor y actor **Pepe Rojas.** Música de **Roberto Retes,** titulada:

Cuando Venga el DIVORCIO

(Lujosa Presentación Escénica)

El Mejor Espectáculo Revisteril presentado hasta la fecha

17 Primeras Figuras

24 Segundas Tiples Bailarinas

24 Profesores de Orquesta

PRECIOS POPULARES

Talleres Gráficos Artuffo — Huérfanos 2566

Volante de las revistas *Café express* (1934), de Armando Carrera y Enrique Barrenechea, y *Cuando venga el divorcio* (1934), de Roberto Retes y Pepe Rojas, AMPUC.

Por otra parte, el exotismo de la *belle époque* no se había agotado del todo y nos encontramos, en la revista, con el atractivo del cosmopolitismo, en una época en que el viaje resultaba una seductora aunque exclusiva forma de evasión. En la revista se encontrarán escenas ligadas a culturas lejanas y tradicionales, pero al mismo tiempo se incluirán expresiones de la nueva cultura popular de masas, moderna y mediatizada. Esta práctica le otorga un carácter polivalente al género, que lo hace atractivo a un público amplio, que se puede ver representado y que, al mismo tiempo, es encantado con los cuadros de exotismo que lo llevan a soñar y proyectarse del mismo modo que lo hace con el cine. Por algunas horas, la revista ofrecerá distracción sin abandonar del todo el mundo contingente, sino tiñéndolo de gracia y atractivo con los números musicales, la comicidad y la belleza de las coreografías y de los cuerpos femeninos.

La revista no desdeña ninguno de los instrumentos que la modernidad le ofrece y, por el contrario, hará guiños a varias expresiones características de esta nueva era, como el afán de cambio, el gusto por la velocidad, la instantaneidad de las comunicaciones, los nuevos transportes y las nuevas formas de vivir el ocio. En lo musical, mostrará un alto grado de eclecticismo, haciendo convivir en una misma función, números de folklore, ritmos caribeños, acordes de jazz, melodías españolas y géneros mexicanos según respondiesen a los desafíos del momento.

285 Ver *Music Hall* en Macy, 2001-2002.

"El género chico corría así a parejas con el nuevo siglo –señala Pereira Salas–. Su aporte, desde el punto de vista intrínseco musical, es curioso, más que ningún otro contribuyó a revalorizar la música folklórica, y a difundir la música popular, esas canciones de moda, con ritmo de habanera, que se injertan a la estructura tradicional de la tonada" [286].

Los bailes, cantos y modos populares encontraban en la revista un apropiado receptáculo para su ingreso a la cultura de masas. De este modo, las revistas musicales latinoamericanas comenzaron a llenarse de un costumbrismo que, de alguna manera, llegaba a sustituir el exotismo imperante durante la *belle époque*, otorgándole grados locales de identidad. México resultaba el caso más evidente, con el fuerte desarrollo experimentado por el teatro de revistas costumbrista durante los años veinte, donde se intercalaban canciones populares con *sketches* y cuadros regionales. Esta práctica servirá de base para el desarrollo del cine mexicano ranchero en la década de 1930, como veremos más adelante. En Argentina también se observa un temprano desarrollo del costumbrismo escénico, y, dentro de once denominaciones para el género chico e ínfimo utilizadas en el país trasandino, figuran cuatro de carácter costumbrista: la zarzuela criolla, el sainete lírico criollo, la revista criolla, y el dramón gauchesco [287].

Amparo Arozamena, de la compañía mexicana de revistas de César Sánchez. Hernández, 1928: 461.

El costumbrismo de la revista latinoamericana de los años veinte, tenía un antecedente directo en las revistas y programas de variedades españolas, cuyas compañías, en gira por América, presentaban una sazonada ensalada de cuadros costumbristas y bailes modernos. De este modo, la revista se constituyó en un escaparate de música costumbrista iberoamericana en Chile, a cargo de compañías españolas, argentinas, mexicanas y cubanas y de compañías locales que incluían cuanto artista brasileño, peruano, argentino o cubano pasara por el país, ya que su condición de extranjero lo hacía especialmente atractivo para el cosmopolitismo y exotismo de la revista musical.

La actriz, cantante y bailarina mexicana Lupe Rivas Cacho (1894-1975), fundó en 1922 una de las compañías de revistas mexicanas de mayor renombre que llegó a Chile, presentándose en el país en 1927 y 1931. En su segunda visita, Lupe Rivas traía un elenco que incluía veinte coristas junto a varias primeras y segundas figuras, con las que estrenó en el Teatro Santiago, dos revistas típicas de costumbres mexicanas, *Sarapes, castores y rebozos*, y *Tierra de sol y de romance*, verdaderos adelantos de lo que será el cine mexicano que iniciaría su exhibición en Chile cinco años más tarde. En 1926 se había presentado en Santiago la compañía mexicana de César Sánchez, donde se destacaban las hermanas Luisa y Amparito Arozamena. Luisa bailaba jarabe en el ala de un sombrero de charro y Amparito, de 15 años, conquistaba

286 Pereira Salas, 1957: 304

287 Ver Marco et al, 1974: 13-16. Ver cuadros costumbristas de revista bonaerense en *Luces de Buenos Aires*, 1931; y *Adiós pampa mía*, 1946.

el fervor de los estudiantes, que asistían en cursos completos a admirarla, recuerda Daniel de la Vega [288].

En la década de 1940, según la creciente mexicanización del gusto popular chileno, serán las propias compañías chilenas las que monten revistas mexicanas. La Compañía del Teatro Balmaceda, por ejemplo, estrenó en octubre de 1942 la revista *Los Charros de Méjico Lindo*, montada para el lucimiento de Los Huastecos del Sur, intérpretes chilenos del repertorio de Agustín Lara. Participaba además, la vedette Olimpia Le Roy con un conjunto de doce bailarinas, aportando un ingrediente indispensable para la revista moderna de visualidad.

Es difícil establecer en qué medida el cine es tributario de este tipo de revistas, o bien, cuánto las revistas son deudoras del interés que el celuloide despertó en el medio chileno. En ambos casos, es el mundo evocado a través de las canciones, los bailes y los cuadros costumbristas el que atrae al público nacional, en especial a aquel que siente algún tipo de nostalgia por el medio rural, dejado poco tiempo atrás para emigrar a la ciudad.

De Argentina se destacó la compañía de Gloria Guzmán, que se presentó en el Teatro Victoria de Santiago a fines de 1931, estrenando las revistas *Piernas de seda* y *Alegría de vivir*. En el elenco figuraban Alicia Vignoli, vedette y cantante; Libertad Lamarque, proclamada ya la "Reina del tango"; Antonio Lozzi como director de la orquesta; 20 segundas tiples y varios actores.

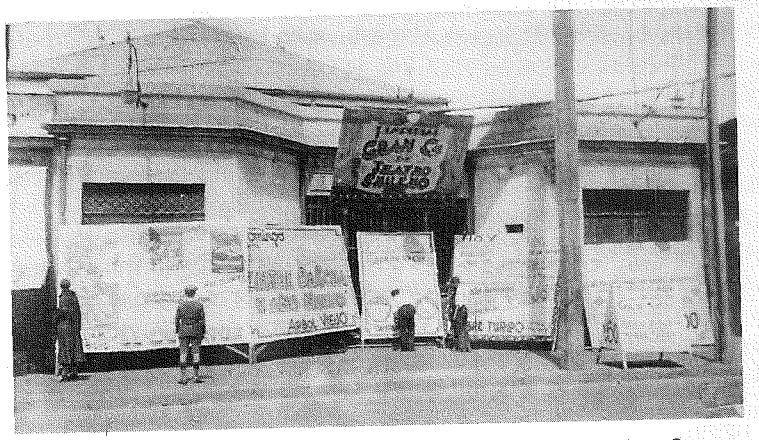
De Cuba llegaron varias compañías de revistas, entre ellas la de Josefina Mecca que se presentó en el Teatro Victoria a comienzos de 1939, como una compañía de *music hall*, reflejando la consolidación de la influencia del género anglosajón sobre los espectáculos revisteriles. Esta compañía, que estrenó la revista *Melodías de Cuba*, contaba con la participación de la orquesta Siboney, dirigida por Arturo Núñez (1913-1981), pianista del legendario teatro La Alhambra de La Habana. Núñez se había radicado en México, donde acompañó las primeras actuaciones de Benny Moré y desde donde realizó sus giras por América del Sur [289]. En 1942 debutaba en el Teatro Caupolicán la Compañía de Revistas Modernas, con su atracción máxima, la orquesta-espectáculo Lecuona Cuban Boys, "con repertorio versátil de la música afro-cubana, las fantasías habaneras, hasta lo norteamericano, inglés, francés y ruso." Ese mismo año llegó la Compañía Cubana de Revistas Ba-Ba-Lú para presentarse en el Teatro Baquedano con un elenco de gran cartel: la vedette rumbera Sofía Hernández; Lya Ray, "cancionista flamenca y bailarina de nota que ejecuta la danza nudista"; la estilista peruana Elsa del Mar; el tenor cubano Víctor Loyola; la pareja de bailes internacionales Viola and Henry; y Gloria del Morel "La Cancionista de América" [290].

Con el género chico y su tendencia costumbrista, la música folklórica chilena encontró un terreno fértil para su presencia en la ciudad. De este modo, juguetes cómicos, sainetes musicados, mosaicos criollos, romances camperos y revistas costumbristas se alimentaron con naturalidad de música campesina. Este fenómeno

288 Uno de sus admiradores, Juan Santiago Garrido, las seguiría a México, casándose con una de ellas y desarrollando una exitosa carrera musical en México. Ver De la Vega, 1964: 241. Pedro Mesías, 28/ 3/1994.
289 Ver *El Mercurio*, 4/ 2/1939; y Orovio, 1992: 313.
290 Al año siguiente, Lya Ray aparece anunciada en el Teatro Esmeralda de Concepción como bailarina y cancionista cubana de la Compañía de Revistas Mágicas del Gran mago de Asia Príncipe Ching Fú. Presentaba bailes orientales, canciones españolas y rumbas, en un perfecto cocktail revisteril de los años cuarenta.

se remonta a la incorporación de la zamacueca y del huaso a espectáculos escénicos de la segunda mitad del siglo XIX. Un ejemplo de esta tendencia se aprecia en el juguete cómico en dos actos *María Cenicienta*, de Amelia Solar de Claro, estrenado en Viña del Mar en 1881 y repuesta en Valparaíso tres años más tarde, cuya escena más celebrada, señala Roberto Hernández, era la aparición de un huaso a caballo con su muchacha en ancas, que bailaban una zamacueca acompañada de arpa y guitarra, donde el huaso entusiasmado tiraba al suelo su manta y su sombrero. Algo similar ocurría en la obra teatral *Lucas Gómez*, de Mateo Martínez Quevedo, estrenada durante las celebraciones del 14 de julio organizadas por la colonia francesa de Valparaíso en 1885. En la escena final, aparecen varias cantoras con arpa y guitarra junto a bailarinas vestidas de campesinas que hacen bailar zamacueca al propio autor, señala Hernández, "que se amoldaba con tino a las circunstancias del momento". Roberto Hernández hablará con familiaridad de la "zamacueca final" al referirse a distintos sainetes y piezas de un acto presentadas en las funciones de tanda de los teatros de Valparaíso en las décadas de 1880 y 1890. El género chico criollo se constituyó así en el principal mediador escénico de música folklórica en las ciudades, hasta su paulatina sustitución por los espectáculos de proyección folklórica desde la década de 1940 [291].

> "Yo recuerdo que hace algunos años atrás –señala Acevedo Hernández en 1935–, unido a la gran guitarrista chilena Esther Martínez, al bufo criollo Lucho Barra, a la actriz pueblera Blanca Vargas, al cantante Luciano López, al gran bailador de cueca Carter, presenté cuadros típicos pequeños sin presunción de ninguna clase, cuadros que daban ocasión para intercalar tonadas y cuecas, y tuvimos un éxito enorme." [292]



Carteles de la Compañía de Sainetes y Comedias de Enrique Barrenechea. *Sucesos*, 11/ 1/1931, BN.

El público de ciudades y pueblos chilenos pudo aplaudir, entre las décadas de 1920 y 1950, a compañías de revistas criollas como el Conjunto Criollo Chileno de Lucho Barra, la Compañía Folklórica Chilena de Oscar Olivares, la Compañía de Sainetes de Humberto Onetto y Soledad Sierra, la Compañía Folklórica Rancho

291 Ver Hernández, 1928: 376, 454, 650, y 651.
292 Acevedo Hernández, 1935: 27.

Chileno de Lucho de Real, y a las compañías de Enrique Barrenechea –activo desde 1918–, Esther Martínez, Antonio Acevedo Hernández, Enrique *Chilote* Campos –activo desde 1925–, Hermógenes Méndez y Ramón Rojo. Al mismo tiempo, compositores como Armando Carrera, Víctor Acosta, Luis Aguirre Pinto y Luis Bahamonde escribían y participaban de la escena musical costumbrista chilena. El desarrollo de las industrias discográfica y radial y su capacidad mediadora entre tradición y modernidad, resultará determinante para la consolidación del formato revisteril costumbrista en Chile, que encontrará una inesperada proyección en los *sketches* antepuestos a las cuecas grabadas en disco, como veremos en el sexto capítulo, y en las grabaciones de monólogos y diálogos cómicos y de trozos de sainete argumental.

Si el Teatro Politeama había sido el receptor de la revista española durante la década de 1910, el Teatro Balmaceda de la Empresa Chilena Cóndor se convertirá en la cuna del movimiento revisteril chileno en la década de 1930, desde donde surgirán artistas como Rolando Caicedo, Alejandro Lira, Gabriel Araya, Pepe Olivares, Romilio Romo y Eugenio Retes. El Teatro Balmaceda, ubicado en calle Artesanos 841 del populoso barrio de la Vega Central, permitía además, la presentación de músicos urbanos que permanecían fuera del circuito comercial, como los cultores de la cueca brava o chilenera y los músicos de bares y mercados. En la revista *Luces del Puerto*, basada en poemas de Oscar Lanas –estrenada en noviembre de 1942–, participaban, junto a Enrique "Chilote" Campos, varios cantores y guitarristas de Caleta El Membrillo de Valparaíso. Así mismo, en abril de 1943 debutó, en una revista del Balmaceda, el conjunto chilenero Los Guatones Cantores de La Vega, formado por Ernesto Muñoz, César Lobo, Guillermo González, Juan Madariaga y El Ñato Eloy con guitarras y pandero. También participaban los llamados artistas del folklore, como Las Mapuchitas en la revista *Mi Chile lindo*, y Raúl Gardy en el sainete musicado *Puro Chile* de Gustavo Campaña.

El criollismo escénico nacional llegó a su cúspide en la década de 1940, con *La fiesta en los campos chilenos*, revista criolla creada por Francisco Mieres, que se renovaba periódicamente desde 1928. En la versión de 1934 de *La fiesta*, realizada en el Teatro Politeama, actuaban Los Huasos de Chincolco –donde se había integrado Alberto Rey– con un modesto elenco de diez personas. En 1946 el espectáculo había crecido bastante, pues incluía el drama campero en tres actos, de Antonio Acevedo Hernández *La canción rota* (1933), y era dirigido por Enrique Barrenechea con la colaboración de Chilote Campos, despertando "un interés que pasa al entusiasmo incontenible en el alma nacional". La prensa destacaba esta producción, señalando que poseía "un elenco de primera, con gran comparsería, carretas, huasos a caballo, y conjuntos de guitarras, arpas, y acordeones dirigidos por Esther Martínez, Felipe Páez y Armando Carrera." El sello Odeon grabó dos de las canciones de la obra, con música de Armando Carrera y letra de Chilote Campos, ofreciéndolas en la misma época en que se estrenaba el espectáculo. Para las fiestas patrias de 1948 *La fiesta en los campos chilenos* es anunciada en la medialuna de Maipú. Ahora incluía un espectáculo llamado *La batalla de las canciones*, donde participaban los más destacados artistas del folklore de la época: los dúos Rey-Silva y Garrido-Del Campo, Esther Martínez y sus Cuatro Huasas, y Los Hermanos Silva [293].

293 Ver *El Mercurio*, 8/ 1/1946, 15/ 1/1946, 20/ 1/1946 y 14/ 9/1948.

Collage del elenco de la revista *Fanfarria* del Teatro Santiago, en la portada de "El viejo regalón", de Jaime Planas y Daniel de la Vega. Los músicos están vestidos de payasos y el protagonista, Andrés Sirvent, recuerda al viejo profesor de la película *El ángel azul* (1930) de Josef von Sternberg, enamorado de una de las coristas. Santiago: Casa Amarilla, 1928, AMPUC.

La compañía de Hermógenes Méndez, "el actor de la chilenidad", presentaba sus producciones en los múltiples teatros de barrio que funcionaban en Santiago, llevando aires nacionales a las exhibiciones de cine extranjero y a las presentaciones de tango, habituales en los teatros de barrio santiaguinos de los años cuarenta. A comienzos de 1949, Hermógenes Méndez estrenaba en el Teatro Chile de Recoleta *Mal' haya tu corazón*, obra campera cómico-dramática de Alejandro Flores, que terminaba con un fin de fiesta a cargo de Las Hermanas Loyola y el Dúo Rey-Silva.

La actividad de las compañías de revista era intensa, renovando semanalmente su espectáculo y ofreciendo varios títulos simultáneamente. El carácter yuxtapuesto de la revista le permitía incluir con naturalidad, números sueltos y "cortinas musicales" e, incluso, cambiarlos durante la temporada, sin preocuparse demasiado por el hilo del espectáculo. A pesar de la aparente arbitrariedad de la puesta en escena, existían ciertas convenciones revisteriles que servían para ordenar y otorgarle un sentido a la exhibición. La revista moderna o de visualidad se dividía en dos o tres actos, precedidos por una obertura orquestal. El primero comenzaba y terminaba con un desfile coreográfico de toda la compañía; a continuación, se presentaba un número cómico; luego, en medio de los mejores decorados, aparecía la estrella, que era una cupletista, una bailarina, o una vedette. Esta estrella permanecería hasta el final del primer acto en números coreográficos y escenas de humor [294]. Con el desarrollo de las revistas de visualidad, se consolidará la figura femenina de la vedette y masculina del cómico. La vedette era una artista de cierta trayectoria con capacidades vocales, actorales y coreográficas que se suman a su atractivo físico y el cómico era, en algunos casos, el director y libretista de la compañía.

294 A modo de comparación, en la revista italiana, la segunda sección se abre con un telón a cargo de las vedettes, mientras el público vuelve a sus puestos. El segundo número es un nuevo *sketch* cómico; el tercero es un gran baile temático con un cuadro exótico; el cuarto consiste en una canción a cargo de la vedette; el quinto episodio es cómico. El sexto es un ballet en el que participa toda la compañía; en el séptimo aparece el cómico improvisando y dialogando con el público. En los dos últimos números se presenta toda la compañía que saluda exhibiéndose y recibiendo el entusiasmo del público. Ver Di Palma, 1996.

Tres escenas de la revista *Acuarelas* de Osmán Pérez Freire, estrenada en el Teatro Calderón de Madrid en febrero de 1930. Claro et al, 1989: 839.

Un claro ejemplo de la estructura aditiva de la revista lo constituye *Acuarelas*, revista en tres actos y quince cuadros de Osmán Pérez Freire, estrenada en el Teatro Calderón de Madrid en febrero de 1930. El primer acto comenzaba con un *potpourri* de la orquesta, y seguía con una canción, un coro humorístico, una danza de sombras chinescas, algunos tangos, y otra canción. El segundo acto empezaba con un grupo de canciones sudamericanas de Pérez Freire, continuaba con un vals y terminaba con canciones a Pierrot. El tercer acto comenzaba con un minueto, que era contrastado con música de jazz-band, y seguía con más tangos, canciones en inglés, y una nueva intervención de la jazz-band, terminando con la característica escena de marineros que bailan alegres al ritmo del one-step.

En los años cuarenta, la revista continuó en Chile su esporádica relación con el acontecer político y social de la época. Con motivo de las celebraciones del Cuarto Centenario de la fundación de Santiago, por ejemplo, se formó la Compañía de Revistas IV Centenario, que en el verano de 1941 ofreció en el Teatro Coliseo las revistas *Santiago en el 400*, *Buena la fiesta linda*, *Pregones populares* y *A La Habana me voy*. Al año siguiente, el cine y la revista serán los ganchos para llenar el Teatro Caupolicán en una gran concentración anti-nazi/fascista, con la presencia de parlamentarios chilenos y argentinos. Paralelamente, la revista se poblará de números de fantasía, humor subido de tono y vedetismo, de acuerdo a la moda del *music hall*, perdiendo el vínculo directo con el acontecer político, aunque manteniendo su mirada burlona a la actualidad. De esta forma subsistió y llenó las plateas de teatros santiaguinos como el Victoria, el Balmaceda, el Caupolicán, el Opera, el Humoresque y el Picaresque.

La aparición, a mediados de la década de 1940, de espacios de diversión de tamaño reducido, como el pequeño Teatro Lux de calle Huérfanos y los escenarios de boites más pequeñas, influyó también en el género revisteril. En la boite La Quintrala, por ejemplo, se presentaba, a fines de 1945, la *micro revista Noches Mejicanas*, a cargo del bolerista Alfonso Ortiz Tirado. También se ofrecía la *micro revista Hoy me caso, mañana me suicido*, con Ana González, Eugenio Retes, Kika –Blanca de Valdivia–, Aída Salas, Los Hermanos Barrientos, Buddy Day y su Jazz,

Roberto Díaz y su Típica, y Las Quintrala Girls, en una perfecta síntesis de la música popular en Chile al promediar el siglo XX [295].

A medida que se consolida en Chile una cultura popular cosmopolita y moderna, con elementos cada vez más desinhibidos y alejados del recato tradicional, se enfatizará el carácter bataclánico de la revista chilena, aumentando el número de vedettes que participan en ella. Entre las revistas ofrecidas con esta nueva sensibilidad figuran *Muñecas de carne* con la participación de sambistas brasileñas y vedettes chilenas y argentinas; *Lo que se guarda para el casamiento*, de Eugenio Retes y Manuel Contardo, ambas presentadas en el Teatro Balmaceda a fines de 1944; *Me he de comer esa breva*, de la Gran Compañía de Revistas Eugenio Retes, estrenada en el Teatro Coliseo a fines de 1947; y *Burlesque*, estrenada en el Teatro Diez de Julio a mediados de 1949 con la orquesta de Joaquín Pancerón [296].

> "En el Teatro Imperial se presenta Gran Compañía de Revistas Santiago Alegre, colosal elenco en el que figuran valiosísimos elementos contratados especialmente en Buenos Aires, destacando: Magda Camori, gran vedette cubana; Iris Marín, vedette bailarina; Amparito Bayer, vedette chilena; Carmen del Campo, vedette hispana; Nelly del Val, cancionista; Gladys Ocampo, lady crooner; Gran Ballet Argentino y las Imperial Girls, ballet chileno. Además, Osvaldo Silva y su orquesta." [297]

El deficiente desarrollo en Chile de una ópera, opereta, zarzuela o comedia musical durante el siglo XX, transforma a la revista en el único género escénico musical cultivado en el país en forma sistemática. La revista, practicada por los más importantes compositores populares chilenos de la primera mitad del siglo, constituirá una plataforma ágil y flexible para recoger las variaciones de los modos de producción de la industria musical y de un mercado en constante transformación, manteniéndose vigente en el país desde 1890 hasta la actualidad. Es así como la revista musical chilena, expresará modos de administración de lo extranjero, de mediación de lo local, de reacción ante el acontecer político y social y de incorporación de la actitud desenvuelta y cosmopolita de la modernidad. Así mismo, al constituir un formato masivo y popular, mediante el cual vastos sectores de la población podrán ver y escuchar de cerca a parte importante del firmamento artístico nacional e internacional, la revista contribuirá a la democratización del espacio público de diversión en Chile, y por consiguiente, al propio proceso de modernización de la sociedad nacional.

295 El Teatro Lux formaba junto a los teatros Astral y Ateneo de Buenos Aires una organización teatral administrada por Espectáculos Gallo, dedicada a la presentación de compañías de revista. En 1945 el Lux anunciaba una compañía a cargo de Mario Gaymer, José Goles, Rafael Hermosilla y Vito Morres, y en 1947, se anunciaba la presentación en el Lux de la Compañía de Revistas y Magia Musical Richardi, y de las compañías de comedias de Enrique Serrano, y de Pepita Serrador.

296 A mediados de los años cuarenta estaban activas en Santiago la Gran Compañía de Revistas Bataclán 1946, la Gran Compañía de Revistas Santiago Alegre y la Gran Compañía Nacional de Revistas Tra-la-lá, dirigida por Pepe Harold.

297 *El Mercurio*, 11/ 1/1950.

III

INDUSTRIA MUSICAL

III INDUSTRIA MUSICAL

> "Es impresionante andar por los campos y oír cómo los trabajadores, al salir de sus faenas, si cantan o silban ya no es lo que solíamos oír hace veinte años –señala Domingo Santa Cruz en 1947–; invariablemente, lo que les atrae e inspira es la música de alguna película, casi siempre mejicana o argentina, o alguna de esas inverosímiles 'canciones melódicas' que se han dado en fabricar para que sirva de ligamen entre los avisos de cosméticos, remedios o prendas de vestir." [298]

La música popular ha alcanzado la masividad que la caracteriza en el siglo XX debido al desarrollo de una industria que se ha encargado de dar audibilidad social a una práctica musical pre-existente o bien, de proyectar consistentemente la surgida bajo su influjo. La industria musical ha proporcionado los medios a través de los cuales esta música ha podido alcanzar un significativo grado de ubicuidad, generando una difusión que corre por vías que son independientes de la memoria y de la aceptación inicial de una comunidad, principal forma de pervivencia de la música popular de tradición oral.

Podemos encontrar algunos de los que serán rasgos distintivos de la industria musical en Chile, ya durante la segunda mitad del siglo XIX, con el desarrollo de la industria de la partitura, la comercialización de instrumentos musicales y el inicio de carreras artísticas, en la interpretación y creación musical, como hemos visto en los capítulos precedentes. Sin embargo, será con el advenimiento del disco, la radio y el cine sonoro, sintetizados en el llamado *star system*, que la industria musical completará todo su perfil moderno. En efecto, las industrias del disco, la radio, el cine y del estrellato serán las cuatro ruedas sobre las que marche el dinámico desarrollo experimentado por la música popular durante la primera mitad del siglo XX. Estos medios, en algunos casos, competirán entre sí, pero también se beneficiarán mutuamente, intercambiando tecnologías y legitimaciones sociales, potenciando la difusión de bienes culturales compartidos y definiendo la naturaleza mediática y modernizante de la cultura popular de masas.

La producción industrializada de bienes y servicios cambió, sustancialmente, la cultura del mundo occidental, partiendo desde el plano laboral y de las relaciones sociales, hasta determinar nuevas formas de mentalidad y comportamiento. Cuando los ejes de la sociedad industrial llegaron al ámbito de la producción cultural y musical, se alteraron dos aspectos fundamentales de la creación popular tradicional. Por una parte, se trastrocó el vínculo con la transmisión oral, al grabarse y fijarse una determinada versión de una canción, afectando así el proceso de continua recreación que distingue la cultura tradicional. Por otra parte, la industria rompió con la condición de referente local, característico de las culturas populares tradicionales, otorgando a las creaciones musicales y artísticas en general, un alcance mucho más amplio que el dado por la comunidad de origen. Esto ha convertido a los bienes tradicionales mediatizados en patrimonio común para millones de personas que no han generado las expresiones que se les proponen, experimentando, estos bienes, los consiguientes procesos de resignificación en manos de su nuevo público [299].

298 Domingo Santa Cruz, 1947.
299 Ver Burke, 1980: 111-112; y García Canclini, 1982.

La industria musical funciona eficientemente, en la medida que exista un público masivo que se convierta en consumidor, más que en productor de música. Esto es permitido por las nuevas facilidades de la reproducción sonora, la tendencia a la profesionalización artística y el consecuente aumento de la oferta musical en las sociedades modernas, cada vez más complejas y especializadas. Es elocuente la queja de un poeta popular, del relato de Juan Uribe Echevarría, "Yo soy dueño del Barón", que ofrece sus hojas sueltas con versos *imprentados* en la Avenida Argentina de Valparaíso, compitiendo con charlatanes, nigromantes y vendedores de feria. En un momento se queja, diciendo: "Hoy la República le da mucho mérito a los que no ven y a los tullidos que cantan canciones extranjeras, y yo que soy el último poeta popular autorizado que va quedando, me veo correteado por charlatanes" [300]. Se hace evidente, en la queja del poeta, la presencia de la cultura mediatizada que alcanza a los rincones más tradicionales de la vida urbana. Así mismo, las citas de Ricardo Puelma y Domingo Santa Cruz de las páginas precedentes, son congruentes en este aspecto: la música popular chilena del siglo XX estará permanentemente expuesta al desafío de la creación extranjera, que llegará, mediante el sostenido desarrollo de una industria musical internacional, de la mano del disco, la radio, el cine y la estrella de la canción.

Si bien tanto la radio como el disco producirán nuevas formas de consumo cultural en la esfera privada, existen diferencias entre ambos, pues la radio posee una naturaleza más pública, entregando información noticiosa, comunitaria y comercial, mientras que el disco permite la reproducción musical a voluntad, disminuyendo así mismo su interés inicial como receptor y transmisor de la voz hablada. El cine, por su parte, entregará las imágenes con las que se escuchará la música durante la primera mitad del siglo XX, contribuyendo además a cristalizar el concepto de estrella en la cultura popular. Cada una de estas expresiones comparte, sin embargo, el propósito de conquistar el espacio mental, emotivo y corporal de millones de personas en forma simultánea, las que integrarán a sus vidas modelos y propuestas que conforman un sistema de valores, expresiones, creencias y significados compartidos. Esta comunidad de intereses le otorgará cierto rasgo de uniformidad a esta naciente cultura de masas, que es estandarizada, pero también multiforme.

Como ha sido destacado por estudiosos de las comunicaciones y de los fenómenos políticos del siglo XX, la radio y en general los medios se plantean como "industrias de la conciencia", pues apuntan a conformar una idea de mundo y, si bien pueden ofrecer mayores garantías democráticas al entregar información a la población en su conjunto, pueden actuar como vehículos modeladores de las conciencias, creando y manteniendo discursos y, también, ignorándolos o silenciándolos. De todas maneras, la modernidad es inseparable de la existencia de nuevas formas de expresión y del desenvolvimiento de una opinión pública que establece una distancia más o menos fuerte, según los casos, con las sociedades tradicionales. La participación social, una de las características de la modernidad, no sólo se expresa en términos políticos o económicos, sino que, también, en relación a la integración a un patrimonio simbólico y a una nueva versión de la tradición del conocimiento general [301]. Es así como la cultura popular moderna, creará nuevos lenguajes y códigos, un sistema de significados, actitudes y valores compartidos que se expresan y traducen en formas simbólicas que alcanzan a millones de personas y más rápidamente que la cultura tradicional, tanto escrita como oral.

300 Ver Uribe Echevarría, 1966.

Al ser arrastrada por los procesos modernizadores, en la cultura popular se acentúan algunas tendencias homogenizadoras, propias de los medios de comunicación, pero también se plantean nuevos cauces y espacios de expresión del percibir y sentir, característicos de realidades de base no hegemónicas, que proponen una visión alternativa a la cultura popular tradicional. Así por ejemplo, el tiempo ya no estará dividido polarmente entre el acontecer ordinario del trabajo y el extraordinario del espacio de la fiesta, entrelazándose ambos mucho más. Por otra parte, las referencias y los códigos culturales se hacen más amplios e imbricados, e inician su carrera una serie de emblemas que se identificarán con una cultura cosmopolita de masas. Estas mutaciones tienen expresiones muy visibles en las transformaciones de algunas fiestas y en las formas de celebración, como sucede, por ejemplo, con las festividades de Navidad [302].

Ligado también al proceso de modernización, aparece el tema del ocio y de la cultura del tiempo libre, que será cada vez más importante, a medida que se avanza en la modernidad. El uso de ese tiempo, ganado a raíz del maquinismo, de la organización laboral y administrativa, del taylorismo y del fordismo –eficiencia administrativa y producción en serie–, del aumento de la población, de la disminución de las distancias, merced al mejoramiento de los transportes, de la integración y de la especialización, plantearán desafíos nuevos a las sociedades más desarrolladas. Sin duda que la revolución del tiempo libre es una de las más importantes transformaciones que ha vivido la cultura occidental en los tiempos modernos, pues ha planteado el derecho de todos los integrantes de una sociedad a escapar de la simple subsistencia, proponiendo, en cambio, la posibilidad de un consumo cultural que se hace cada vez más amplio y variado.

Las aspiraciones igualitarias, en todos los planos, serán centrales para el mundo moderno, de modo tal que no sólo se aspira a una igualdad de oportunidades en materia de derechos civiles y penales, sino también a un libre acceso al conocimiento y la diversión. Este último punto es particularmente relevante para el estudio de una música popular moderna, masiva y mediatizada. El derecho a tiempo de reposo semanal, que se irá haciendo cada vez más amplio hasta alcanzar el fin de semana completo –*weekend* o wikén–, las posibilidades cotidianas de tiempo libre y la aspiración al tiempo de vacaciones, generarán demandas de productos para llenar el tiempo personal y familiar, que se canalizarán, en gran medida, hacia el campo de la entretención. La literatura masiva, la prensa popular y el folletín, la observación y la

301 Sobre este punto, véase el texto de Gombrich titulado justamente "La tradición del conocimiento general" (1999), en el que se refiere a las convenciones y acuerdos tácitos que establecen una red de significados compartidos por una cultura.

302 Las imágenes y símbolos que identificarán la celebración de la Navidad, serán una clara expresión del eclecticismo de la cultura popular de masas que recicla viejas tradiciones y las presenta con nuevos formatos, incorporando demandas e inquietudes cercanas al ideario moderno del mundo occidental. De allí la paulatina comercialización de imágenes navideñas, que hacen que figuras como las de Papa Noel, Santa Claus, San Nicolás, Viejo Pascuero, o Babbo Natale representen una simbiosis de tradiciones de larga duración relanzadas por la cultura de masas y sus formas de consumo.

práctica del deporte y la asistencia a un espectáculo, configuran un cuadro nuevo de exigencias, en el plano de la oferta y el consumo cultural, en un Chile en proceso de modernización.

La cultura popular del siglo XX será notablemente dinámica –con tonos casi futuristas se podría pensar–, pues acusará la llegada de los medios que modernizan, masifican y agilizan los procesos de transmisión cultural, al tiempo que la uniformizan y hacen caer fronteras, generando una especie de lengua franca del mundo contemporáneo. El desarrollo de esta cultura se sustentará, en gran medida, en la intervención cada vez más articulada, consciente y decidida de los jóvenes en asuntos de interés general, pero por sobre todo en la consolidación de una industria cultural que, en el plano musical, se expresará en el disco, la radio, el cine y el estrellato. A continuación, abordamos aspectos de la historia social de estas cuatro industrias, considerando sus puntos de contacto, las repercusiones en Chile de su desarrollo internacional, y las particularidades que adquirieron en el país al afectar y ser afectadas por la sociedad y la cultura nacional.

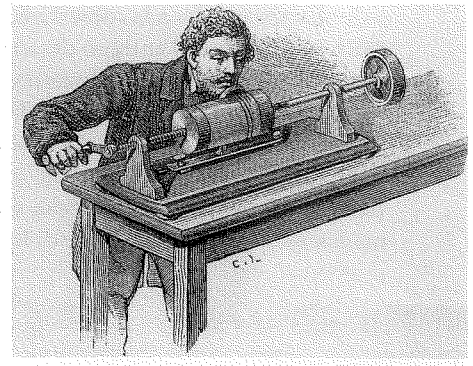
Industria discográfica

Luego de la masificación de la partitura de una hoja, la música dará el siguiente paso hacia su transformación en objeto de consumo, con el desarrollo del disco. Este arte intangible, que circula libremente en ondas sonoras que se pierden en el aire, será atrapado y fijado por el disco, con las consiguientes consecuencias estéticas y económicas que ello implica. Por un lado, el disco contribuirá a unificar el lenguaje de la música popular al fijar o cristalizar prácticas performativas, naturalmente cambiantes y particulares, y difundirlas masivamente. Por otro, el disco continuará el camino comercial trazado por la partitura, pero llegando a un público masivo, que, ahora, no necesitará más habilidades, para escuchar música en casa, que darle vueltas a una manivela o girar una perilla.

Edison Standard Phonograph en poder de la familia chilena Gaden, FCIM.

Sin embargo, la entrada de la grabación sonora al espacio privado del consumo musical, debió recorrer un largo camino, pues, como señala Raymond Williams, la invención técnica es solicitada en relación a prácticas sociales pre-existentes, y el hecho musical había sido siempre un evento en el cual músicos y auditores estaban frente a frente. De este modo, durante los primeros veinte años, desde que Thomas Alva Edison (1847-1931) descubrió la forma de grabar y reproducir el sonido en 1877, el fonógrafo fue visto principalmente como un recurso para la reproducción de la voz hablada en la oficina, la sala de

clases y el archivo, y sólo tangencialmente se consideró su utilidad como reproductor de música [303].



Grabación de la voz en fonógrafo de Edison. Franceschi, 2002.

Conocida en Chile la noticia del invento de Edison, un empleado del Telégrafo Trasandino de Valparaíso, Arturo Salazar, se propuso construir su propio fonógrafo, presentándolo públicamente a fines de 1878. Del mismo modo que sucedía con Edison, el aparato fue concebido primordialmente como reproductor y archivador de la voz humana, sin reconocérsele todo su potencial musical. Desprovisto del poder empresarial del inventor estadounidense, Salazar no logró desarrollar la industria del fonógrafo en Chile y a comienzos de la década de 1890, las casas comerciales chilenas debieron iniciar la importación de fonógrafos de Estados Unidos e Inglaterra.

> "Anoche pudieron presenciar muchas personas ese verdadero prodigio o fenómeno que con razón ha llamado tanto la atención del mundo. A pesar de no estar definitivamente arreglado, el FONOGRAFO, anoche, habló, cantó, silbó, tosió, en fin, reprodujo con toda fidelidad cuanto se le dijo 'al oído', que algo así es el aparato por donde se emite la palabra, con la diferencia que por el mismo oído habla después el fonógrafo y para el que no hay secretos posibles. Aquellos que aún dudaban que se pudiera conservar la voz humana como las escrituras de los archivos, ya tienen la prueba práctica hecha en Valparaíso en presencia de varias personas, que, dicho sea de paso, cuando lo estaban viendo todavía no lo creían." [304]

El uso musical del fonógrafo fue concebido por Edison y su National Phonograph Company (1896) sólo para fonógrafos de exhibición con auriculares, que eran operados con monedas en parques de entretención norteamericanos, abasteciéndolos entre las décadas de 1890 y 1920 con canciones sentimentales, temáticas, cómicas, irlandesas y negras en cilindros de cera; que corresponden a las primeras categorías de la industria discográfica, ya presentes, por lo demás, en la industria de la partitura. Aparecía así, desde temprano, el vínculo que hemos destacado entre cultura popular de masas e industria de la entretención, llevando lo que por siglos había sido una forma de diversión de la elite al alcance de cualquier persona a través de un procedimiento mecánico. Todo un símbolo de progreso [305].

303 Edison predijo las siguientes aplicaciones para su invento: dictado de cartas, libros fonográficos, enseñanza de locución e idiomas, reproducción musical, recuerdos familiares, cajitas y juguetes musicales, relojes parlantes, preservación de lenguas, y contestador telefónico. Edison se mantuvo hasta la década de 1920 comercializando su invento como un aparato de reproducción de la voz hablada. Ver Middleton, 1990: 84; y Gronow, 1998: 1.

304 *El Mercurio*, Valparaíso, 4/11/1878 citado por Marino, 1984: 476.

305 Como señala Flichy, la utilización del fonógrafo con monedas constituía una innovación social importante, contrariamente a lo que mantenía Edison, quien afirmaba que esta máquina destruía la imagen del fonógrafo entre la opinión publica, haciéndola aparecer como un simple juguete en vez de como una máquina para los hombres de negocios que deseaban dictar su correo. Edison no estaba preparado para la cultura de masas y sus nuevas demandas, aunque termine comercializando rollos para parques de entretención. Mientras que el aparato de oficina no se vendía, la recaudación de los aparatos con monedas era alta: en quince días se obtenía un tercio de su valor. Ver Flichy, 1993: 93; y Shepherd et al, 2003, 1: 629.

Paralelamente a la comercialización de los distintos tipos de cilindros introducidos por Edison, el antiguo desarrollo de instrumentos de reproducción mecánica de uso doméstico –cajitas de música, organillos y autopianos–, debe haber gravitado en la idea de Emile Berliner (1851-1929), un antiguo colaborador de Graham Bell, de patentar, en 1887, su aparato grabador y reproductor de discos planos: el gramófono, concebido como un artefacto casero de entretención. De este modo, Berliner imaginaba, por primera vez, el disco como un producto de distribución masiva de música. Al comienzo, los discos planos se imprimirán por un solo lado, pero, antes que termine la primera década del siglo, los sellos Columbia y Victor ya estarán exportando hacia Chile discos impresos por ambos lados, introducidos por Columbia en 1908. Berliner fundó la American Gramophone Company en 1891, abrió el primer estudio de grabación comercial en Estados Unidos en 1897 y ofreció su patente en Alemania e Inglaterra en 1898, creándose la Deutsche Grammophon en Hannover y The Gramophone Company en Londres. De este modo, el descubrimiento del modo de capturar y reproducir el sonido se esparcía por el mundo y producía consecuencias distintas a las imaginadas por Edison [306].

Propaganda de gramófonos Columbia Viva-tonal en el centro de Santiago a fines de 1927. *Luces de modernidad*, 2001: 136.

Hay en esta decisión una dimensión revolucionaria, pues se aspira a una reducción espacial de la música, realizada con extraordinaria fidelidad, logrando, además, incluir la voz humana, de manera tal, que se dejaban atrás anteriores esfuerzos por llevar al espacio doméstico el patrimonio musical, manifestado no sólo en el desarrollo de medios mecánicos, sino también en los continuos esfuerzos de transcripción de piezas orquestales a los formatos más reducidos proporcionados por el piano.

El disco ofrecía la posibilidad de conocer expresiones musicales de difícil acceso para un público masivo o lejano de los centros de difusión cultural. Las dificultades que presentaban obras importantes de la música de concierto europea para ser interpretadas en Chile, debido a su complejidad o envergadura, eran resueltas con relativa facilidad por el disco. De este modo, las grabaciones discográficas educaron el oído de los consumidores, que veían que el repertorio musical se ampliaba notoriamente y salía de la escala doméstica, despertándose un interés inédito por la música sinfónica, la ópera o el jazz, lo que llevó a su vez a que surgiera un nicho de programación musical clásica que será también explotado por la incipiente industria radial. La "revolución educacional" se había iniciado y las posibilidades de construirse una cultura musical más o menos autónoma y más o menos amplia, estarían en buena medida, en manos de los consumidores.

306 En Estados Unidos y por extensión en América Latina, el invento de Berliner continuará llamándose fonógrafo, como el ya familiar grabador/reproductor de Edison. Ver Flichy 1993: 92-93; Frith, 1988: 14; Gronow, 1998: 4, 9; Middleton, 1990: 84; y Shawe Taylor, 2002.

La grabación y reproducción del sonido potenciaba una línea de desarrollo ya en curso al interior de varias sociedades del mundo occidental: la tendencia a la democratización del consumo. El uso de estos descubrimientos técnicos permitió que millones de personas disfrutasen de lo que, por siglos, había sido un privilegio de pocos: escuchar a músicos profesionales en casa, haciendo posible que individuos comunes y corrientes dispusieran de músicos a su servicio a través de los medios de reproducción sonora. De un modo análogo a la experiencia del piano, que había hecho posible la domesticación burguesa de la música, con la tecnología de reproducción sonora, se llegará a una masificación considerable de la experiencia de la audición musical. Esto producirá una importante transformación en las culturas modernas que vivirán inmersas en el sonido y, más adelante, en los sonidos asociados a imágenes en movimiento. Es impensable el mundo contemporáneo como un mundo silencioso y en este condicionamiento, hay un poderoso elemento tecnológico.

> "La Victrola toca para usted la mejor música del mundo –publica Sucesos en 1912– en los tonos más dulces y melodiosos que usted jamás haya oído. Los artistas más insignes de la época están siempre dispuestos a cantar para usted cuando quiera que los desee oír." [307]

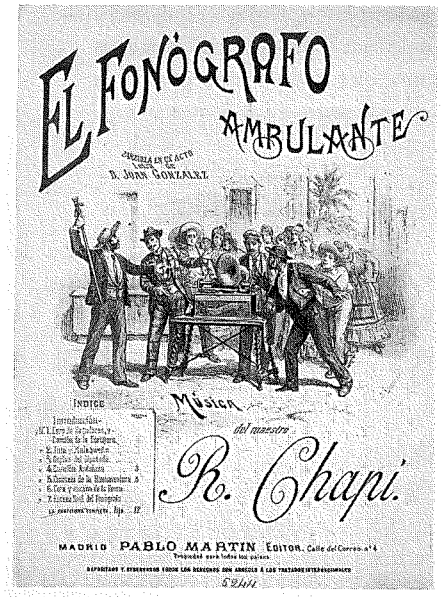
No obstante la importante innovación de Berliner, a Chile debía llegar el fonógrafo, con sus cilindros de cera y auriculares, antes que el gramófono, que consagraría por ochenta años el disco como soporte fundamental de la reproducción de sonidos. La llegada definitiva del invento de Edison a Chile se produjo en 1892 –en el Cuarto Centenario de la llegada de Colón– cuando David Kuntz, representante de la compañía United States Phonograph, en gira por América del Sur, trajera el primer fonógrafo con auriculares, presentado en el país como el "maravilloso instrumento auditivo". Considerado como una máquina de exhibición, se presentó en el Salón Filarmónico del Teatro Victoria de Válparaíso, de acuerdo a la lógica de las funciones de tandas, ofreciendo escuchar tres veces al día, ocho trozos con canto, música y parlamentos, entre los que se encontraba un *triste* para violín y una de las zamacuecas de José White "cantada por el pueblo y en la que se oyen los palmoteos y gritos con que se anima a los que bailan". Kuntz se trasladó luego a Santiago y realizó una gira por el Sur del país mostrando el invento, llegando a fines de 1892 a Concepción y pasando por Chillán a su regreso. En el Gran Hotel Central de Concepción presentó a la prensa, a las autoridades y al público en general, "el célebre i maravilloso invento del sabio electricista norteamericano Edison" reproduciendo cilindros con trozos vocales y grabando interpretaciones de los propios asistentes [308].

La audición pública de fonógrafos con auriculares, continuó en Valparaíso hasta 1900, mientras que el fonógrafo con bocina aparecía más bien asociado al cine, como el Fono-Vitascopio Edison, que al iniciar sus funciones en 1897 era alabado por la prensa por escucharse el sonido en toda la sala, "sin necesidad de

307 *Sucesos*, 2/ 5/1912.

308 Ver avisos de primera exhibición del fonógrafo en Valparaíso y Concepción en Hernández, 1928: 434; y Andreu, 1994: 91-92, respectivamente.

aplicar al oído un tubo receptor". Los porteños estaban acostumbrados al uso del auricular en las audiciones de fonógrafos en locales cerrados, pero también en calles y plazas, teniendo la alcaldía que dictar un decreto para evitar el contagio de enfermedades, señalando que los auriculares debían lavarse diariamente con agua y jabón y sumergirlos en una solución desinfectante antes de cada uso. Además, quedaba excluida su utilización por personas con afecciones en sus oídos, y se prohibían "las audiciones reservadas y cualquiera otra de carácter inmoral" [309].



Ruperto Chapí (1851-1909) compuso la zarzuela en un acto titulada *El fonógrafo ambulante*, estrenada en Madrid en 1898. En la portada de la partitura se puede observar la expectación causada por la exhibición pública del invento, que en la última escena era subido al escenario para deleite de los actores y del público. Casares, 1999: 154.

Al año siguiente de la llegada del fonógrafo con auriculares a Chile, se introdujo en el país el fonógrafo con bocina, que fue presentado en la Exposición de Minería a fines de 1893. También se sabe que en 1895 funcionaba uno de estos aparatos en el Bar Inglés de Valparaíso. Pereira Salas señala que hacia 1896 se abrió en el centro de Santiago una pequeña sala llamada Columbia con la intención de popularizar el fonógrafo. Allí, el público santiaguino podía escuchar cilindros de cera con cuadrillas sobre temas de la popular opereta francesa *La fille de Madame Angot* (1872) de Charles Lecocq (1832-1918), estrenada en Chile en 1875, y una de las zamacuecas de White. Este tipo de audiciones públicas del fonógrafo eran habituales en la década de 1890 en América Latina y España [310].

Debido a que los fonógrafos servían tanto para escuchar el sonido como para grabarlo, es difícil trazar la fecha exacta de las primeras grabaciones realizadas en Chile. Así mismo, los cilindros podían ser re-grabados luego de rasparse con un dispositivo que traía el propio fonógrafo, procedimiento que todavía se intentaba hacer en Chile a fines de la década de 1920 [311]. Sólo en 1899 se construyeron 150.000 fonógrafos en Estados Unidos y varios de ellos deben haber seguido la ruta que inaugurara Kuntz hacia Chile, a comienzos de la década de 1890. De hecho, en 1899 llegó el fonógrafo a la sureña ciudad de Victoria, llevado por Alejandro Meyer, quien cobraba una módica suma a las personas que querían conocer las excelentes condiciones de su instrumento. De este modo, el nuevo invento debutaba con un uso público más que privado, siguiendo la lógica de la música, que siempre había convocado a las personas para su audición. Hacia 1897, luego de una década de poner en práctica las nuevas ideas de producción y consumo discográfico de Berliner,

309 Ver decreto edilicio del 24 de noviembre de 1899 en Hernández, 1928: 435.
310 Las cuadrillas sobre *La fille de Madame Angot* pueden pertenecer al músico y profesor de baile santiaguino R. Carcano. Ver Pereira Salas, 1957: 323-324; y 1978: 131. Sobre esta opereta, ver Traubner, 2003: 77-81.
311 Ver carta a sección del Averiguador Universal de *El Mercurio* en Soto, 1928: 186. Renato Menares, 8/12/2004.

había terminado la etapa del fonógrafo como máquina de exhibición pública, y comenzaba la época del uso doméstico del aparato.

De acuerdo a Juan Astica, a partir de 1905 se produjo una abundante producción de cilindros en el país, orientada hacia la grabación de repertorio folklórico, de salón y lírico. Algo similar ocurría en Brasil desde 1897, donde se grababan grupos cariocas de *choros*; en Argentina desde 1902, donde se grababa música criolla de la provincia de Buenos Aires; y en México y Cuba hacia 1905, donde se grababan corridos y danzones, respectivamente. En el resto de América Latina, las producciones locales comenzaron a desarrollarse, más bien, hacia la década de 1910 [312]. Por ese entonces, Fonografía Pathé, ubicada en el céntrico Pasaje Matte de Santiago, ofrecía fonógrafos, cilindros y porta-cilindros importados y nacionales. El catálogo internacional de cilindros Pathé –grabados en sus estudios ubicados en distintas ciudades europeas– contenía en 1898 cerca de 9.000 títulos, manifestando el rápido desarrollo de la nueva industria orientada ahora al consumo privado. Los cilindros importados ofrecidos en Chile, correspondían a trozos de ópera, opereta y zarzuela, música de banda y de orquesta, solistas y discursos célebres. Los cilindros nacionales incluían tonadas, cuecas, recreaciones de trillas y canciones de navidad. Estas grabaciones se producían como originales múltiples, es decir, cada artista debía realizar hasta 80 grabaciones al día de la misma pieza, pues no existía en Chile la posibilidad de grabar una matriz de cilindro para ser copiada, procedimiento desarrollado por Edison hacia 1900. Mediante el uso de un pantógrafo sonoro patentado por la empresa Pathé en 1896, se facilitaba el proceso de duplicación, lográndose hasta 25 originales en forma simultánea [313].

Envases y cilindros Amberol Records para fonógrafos Edison con lecciones de inglés, en poder de la familia chilena Gaden, FCIM.

En forma paralela a la copia de cilindros a partir de una matriz, la compañía de Emile Berliner introdujo la copia de discos planos mediante este procedimiento. El sistema propuesto por Berliner tomó la delantera por sobre el de Edison, pues el disco podía contener más cantidad de música –en especial al desarrollarse la grabación en ambos lados o caras–. Se podía fabricar en masa y era guardado con más facilidad. De acuerdo a Franceschi, que estudia el caso de Brasil, el tiraje de los primeros discos locales era de 250 ejemplares al ser grabados y duplicados en el extranjero, y de 600 cuando eran producidos en el país de origen. Al agotarse el tiraje inicial, se prensaban cantidades bajas, de 20 a 30 discos cada vez, que era lo que pedían los distribuidores para venderlos a corto plazo. Este procedimiento de distribución será habitual en la historia de la industria discográfica a lo largo del siglo XX [314].

312 Ver Astica et al, 1997; Gallegos, s/f.; Casares, 1999-2002, 5: 187-206; y Franceschi, 2002: 31.
313 En 1889 la compañía Columbia (1888) había iniciado en Estados Unidos la publicación de catálogos de cilindros con marchas, bailes, canciones sentimentales y monólogos, destinados a máquinas de monedas y a exhibiciones de ferias. Ver Flichy, 1993: 94; Gronow, 1998: 10-11; Franceschi, 2002: 36; y Shepherd et al, 2003, 1: 535, 748.
314 Ver Franceschi, 2002: 215.

La producción en serie de cilindros y discos iniciada hacia 1900, constituía una clara señal del carácter masivo que alcanzará el invento, a pesar que, como suele suceder con los adelantos tecnológicos, en una primera fase la tecnología desempeña una función en la satisfacción de las necesidades de distinción de grupos de elite. Sin embargo, en la lógica de la tecnología moderna está el crear mercados cada vez más amplios, proceso que se sustenta en el abaratamiento de los costos, aumento de la productividad y diversificación de la oferta. Lo que en un primer momento podía ser señal de distinción para grupos privilegiados, ahora estaba al alcance de las masas.

Hasta mediados de la década de 1920, el sistema de grabación fue acústico: el sonido era captado por un cuerno que, en su parte angosta, tenía una membrana que transmitía las vibraciones sonoras a una aguja que realizaba incisiones en la superficie del cilindro o del disco. Para reproducir lo grabado, sencillamente, se invertía el proceso. Este sistema producía grabaciones de baja respuesta al rango dinámico y de frecuencia del sonido instrumental; de 168 a 2.000 ciclos por segundo, mientras que el oído humano capta de 20 a 20.000 ciclos. La mejor respuesta sonora se lograba con la voz y era imprescindible contar con voces que tuvieran volumen, riqueza armónica y capacidad de sostener las notas. Las voces de tenores, barítonos y sopranos de ópera, opereta y zarzuela se transformaron entonces en el medio privilegiado para el desarrollo de la nueva industria.

Cantantes líricos cuyas grabaciones eran ofrecidas por el sello Victor en Chile hacia 1914. *Sucesos* 1914, BN.

A comienzos de la Primera Guerra Mundial, casi todos los cantantes líricos habían grabado discos con extractos favoritos de su repertorio, destacándose la voz de Enrico Caruso como ideal para la grabación acústica, quien, entre 1903 y 1923, realizó cerca de 400 registros. Al grabar voces líricas, la industria del disco no sólo aspiraba a ser masiva, sino que a ser "seria", legitimándose socialmente y expandiendo el mercado hacia el auditor acomodado. El disco comienza a ser percibido no sólo como un elemento de entretención, sino también como portador de arte musical, lo que incrementará el consumo discográfico burgués, potenciando el desarrollo de la industria musical luego de las dos guerras mundiales [315]. Así mismo, en la segunda mitad de los años cuarenta, el sello Victor utilizará el virtuosismo del dúo brasileño de guitarristas-cantantes Los Indios Tabajaras para enfatizar la perfección y fidelidad del registro fonográfico de la interpretación instrumental. De esta manera, el sello promovía el disco suelto de 78 rpm en la esfera del

315 Con la aparición de la grabación eléctrica en 1925, los cantantes líricos que habían hecho grabaciones acústicas volvieron a grabar su repertorio con la nueva tecnología disponible, logrando mejores registros y respondiendo a la consolidación de un mercado para el disco clásico. Ver Gronow, 1998: 14-15; Frith, 1988: 16; Shawe Taylor, 2002; y Brooks, 2002.

consumo de música clásica, que se regía más por álbumes de varios discos, necesarios para contener las extensas obras del repertorio clásico.

En 1909 el sello Victor, que había comenzado a pagarles a los músicos por sus grabaciones, ofrecía en Chile discos de grandes figuras del canto lírico. Muchas de ellas serán las únicas grabaciones de cantantes que alcanzaron fama en el siglo XIX, como la soprano italiana Adelina Patti (1843-1919), el tenor italiano Francesco Tamagno (1850-1905), la soprano polaca Marcella Sembrich (1858-1935), junto a la soprano australiana Nellie Melba (1861-1931) y al tenor italiano Enrico Caruso (1873-1921). En 1914 el sello Victor sumaba a su catálogo grabaciones de la soprano italiana Luisa Tetrazzini (1871-1940), del bajo francés Marcel Journet (1867-1933) y del barítono italiano Pasquale Amato (1878-1942). A fines de los años veinte, Victor continuaba ofreciendo en el país grabaciones de grandes figuras de la lírica, ahora de la soprano ítalo-norteamericana Rosa Ponselle (1897-1981) y de los tenores italianos Beniamino Gigli (1890-1957) y Tito Schipa (1888-1965), quien actuaría a Chile en 1947. Mediante estos y otros grandes nombres de la lírica, agrupados en su Sello Rojo, Victor construyó parte importante de su reputación. Por su parte, el sello Brunswick incluía en su catálogo al tenor italiano Giacomo Lauri Volpi (1892-1979), cuyos discos de ópera francesa e italiana de fines del siglo XIX, eran ofrecidos por Brunswick en Santiago en 1927, el mismo año que Lauri Volpi se presentaba con elogiosos comentarios en la temporada lírica del Teatro Municipal. Es elocuente el hecho que, cuando se recuerde al "Hombre Vitrola", un artista de variedades que con su voz imitaba el sonido de los discos, se le evocará como un imitador de Tito Schipa y de Benjamino Gigli, no de Carlos Gardel ni de Josephine Baker, artistas populares contemporáneos a estos astros de la lírica [316].

Francisco Fuentes Pumarino, barítono chileno que grababa cilindros de fonógrafo desde 1921. Claro et al, 1989: 86.

Jorge Balmaceda, bajo chileno que grabó cilindros de fonógrafo hacia 1925, y el director Héctor Contrucci al piano. Claro et al, 1989: 227.

Del mismo modo, las grabaciones chilenas más antiguas conservadas, corresponden tanto a registros de anónimos cantantes de fondas y casas de canto, como a cantantes líricos, en unos casos sin identificación, y en otros a Cristina Soro, Aída Cuadra, Francisco Fuentes Pumarino, Jorge Balmaceda, Jorge Quinteros, Ludovico Muzzio, Renato Zanelli y Sofía del Campo, la mayoría de ellos grababan en Estados Unidos para el mercado chileno. Así mismo, parte importante de la campaña publicitaria desarrollada en Estados Unidos

316 Sobre el "Hombre Vitrola" en Valparaíso ver Peña, 1999: 32.

Sofía del Campo, soprano chilena que grabó cilindros de fonógrafo. Claro et al, 1989: 904.

Gramófono y discos Columbia grabados por ambos lados ofrecidos en Valparaíso y Santiago en 1909 por Casa Curphey. *Sucesos*, 3/ 9/1909, BN.

por la firma Edison para introducir su gramófono Mahogany a las audiencias cultivadas, consistía en la realización de exhibiciones del aparato en salas de concierto con cantantes líricos que cantaban junto a un disco cuidadosamente puesto en el gramófono por un empleado de guantes blancos, quizás el primer *discjockey* de la historia [317].

Los cantantes líricos también incluían repertorio popular entre sus grabaciones, en una época en la que la separación entre canto lírico y popular todavía no estaba tan acentuada, creando un modelo que será imitado por los grandes tenores mexicanos del bolero, como veremos en el último capítulo. La canción napolitana constituyó un caso singularmente exitoso de esta práctica, cuyas creaciones de fines del siglo XIX, se hicieron famosas mucho más allá de su lugar de origen. En parte por la nostalgia de los emigrantes, como sucede con la canción "Santa Lucia luntana" (1919) de E. A. Mario, en parte por la alegría de otros avances técnicos, como "Funiculí, Funiculá" (1880) de L. Denza –compuesta para recordar la inauguración de un funicular–, en parte por la fuerza evocadora de imágenes y lugares, como sucede con "Torna a Surriento" (1904) de G.B. De Cúrtis y E. De Curtis, y sobre todo "O sole mio" (1898) de Capurro y Dicapua, estas creaciones conquistaron, gracias al disco, una suerte de ubicuidad en el planeta [318].

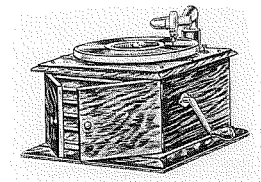
El sostenido aumento de la oferta discográfica producida en Chile desde los primeros años del siglo XX, nos habla de un importante crecimiento del parque de fonógrafos y de gramófonos, muchos de los cuales permanecerán en uso hasta mediados de siglo. La primera década estará dominada por el gramófono con el altavoz o bocina fuera del aparato. Este gran cuerno, finamente decorado, le otorgará un semblante de instrumento musical al nuevo invento, aunque tal instrumento sea más parecido a uno de banda que de salón. Al igual que sucederá con la radio, todo aparato mecánico y de laboratorio creado para la transmisión o reproducción del sonido, tendrá que transformarse en mueble de salón para entrar al mercado burgués de las primeras décadas del siglo XX, vistiéndose de maderas finas, ocultando el altavoz, y buscando diseños clásicos, como el Luis XVI y el imperio, o de moda, como el art deco. A partir de la difusión en la década de 1920 de los conceptos funcionalistas de la escuela alemana de arquitectura y diseño Bauhaus (1919-1933), los aparatos reproductores de sonido abandonaron su apariencia ornamental, adquiriendo el aspecto funcional que mantienen hasta hoy día [319].

317 Escuchar grabaciones antiguas de cantantes líricos chilenos en Astica et al, 1997. Ver Thompson, 1995.

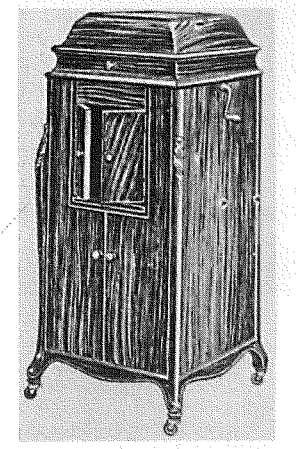
318 La universalización de "O sole mio" es paradigmática, pues no sólo existe una enorme cantidad y variedad de versiones de esta canción evocativa del Golfo de Nápoles, sino que se ha convertido en éxito de la música popular moderna, como sucede con la versión que popularizó Elvis Presley como "It's now or never", y ha aparecido en repertorio folklorizado en Chile. La gran difusión de "O sole mio" también la ha convertido en una pieza de parodia, alcanzando un cierto grado de acuerdo sobre la "canción de ducha" por excelencia en las representaciones populares de las costumbres modernas.

Gramófono de bocina en escena del film *Cobre, vida y milagros de un metal*, de Pablo Petrowitsch, Chuquicamata, 1940, FCIM.

La tendencia a transformar el nuevo invento en un objeto afín al salón moderno, experimentó un importante desarrollo en 1906 con la producción en masa de un gramófono con el cuerno ubicado dentro del cuerpo del aparato: la Victrola, de la Compañía Victor. El nuevo diseño no sólo incorporaba lo último de la tecnología, sino que cambiaba la apariencia de las máquinas parlantes, luciendo ahora como un mueble que combinaba perfectamente con el amoblado de casa. Victor desarrolló una amplia línea de Victrolas, desde modelos económicos de sobremesa hasta lujosos modelos montados en muebles de finas maderas. Millones de personas compraron el producto, no sólo por su buen sonido y por la amplia colección de discos Victor disponibles, sino porque se transformó en un elemento distintivo del salón de clase media, reemplazando al piano como objeto musical de distinción. La compañía Victor sabía que su aparato daba la impresión de refinamiento y cultura y explotaba este aspecto en su publicidad. Desde comienzos de los años diez, la Compañía Victor ofrecía en Chile su Victor-Victrola, que ocultaba "todos los caracteres distintivos para la ampliación del sonido". Cualquier aparato reproductor de discos 78 rpm será llamado *vitrola* en Chile, manifestando la popularidad de la marca en el país [320].



Victor-Victrola de sobremesa ofrecida en Chile en 1913. *Sucesos*, 26/ 6/1913, BN.



Victor-Victrola de mueble ofrecida en Chile hacia 1914. *Sucesos* 1914, BN.

Por su parte, el sello Brunswick ofrecía sus reproductores de discos de sobremesa y mueble

319 Entre 1900 y 1920 aumentaron de 500.000 a 12.000.000 la cantidad de aparatos reproductores de grabaciones fabricados en Estados Unidos, lo que ilustra muy bien el paso de la fabricación artesanal de modelos ricamente decorados a la producción en serie de diseños simples y funcionales. Ver Flichy, 1993: 101-102.

320 Ver Brooks, 2002; y Andre Millard en Shepherd et al, 2003, 1: 512.

Panatrope de sobremesa Brunswick patentado en 1923. FCIM.

Panatrope y Panacústica, llamados así para no usar el término Gramófono o Victrola, patentado por la compañía de Edison y por Victor, respectivamente. Los reproductores Brunswick de mueble estaban montados en un gabinete tipo consola, anunciados como "de atrayente simplicidad y belleza, que pueden armonizar con muebles de cualquier época o estilo". Lo importante era que el nuevo invento se acomodara con naturalidad al salón burgués moderno. Para penetrar en el mercado hispano, Brunswick ofrecía sus panatropes modelos "Sevilla", "Cortez", "Hidalgo", "Madrid" y "Florida", todos basados en una consola con patas, parecida a un pequeño bar. La tendencia a vestir la máquina para el salón se mantendrá durante la primera mitad del siglo XX, instalándose los aparatos en "hermosos gabinetes tropicalizados para permanecer inalterablemente bellos y nuevos a las más variadas temperaturas"; en "lujosos y finos muebles ingleses 'Sheraton', enchapados en raíz de nogal"; o en "elegantes gabinetes de líneas y dimensiones adecuadas a las exigencias de la habitación moderna".

Radio-electrola Philco en mueble Sheraton enchapado en raíz de nogal. *El Mercurio*, 17/10/1944: 19, BN.

La oferta de nuevos aparatos reproductores de discos será una de las prácticas más recurrentes de la industria musical, siguiendo así la lógica de la tecnología que necesita renovarse en forma permanente. En los años cuarenta, cuando el sello Victor ha puesto en circulación su revista mensual *La voz de RCA Victor*, en casi todos los números aparecen nuevos modelos de equipos de sonido que van variando no sólo de acuerdo a los avances técnicos en materia de reproducción del sonido y fidelidad, sino también según los patrones de la estética dominante, como hemos visto.

La ausencia de electricidad no era un impedimento para la diseminación del fonógrafo y del gramófono, como lo fue para la radio, permitiendo la temprana cobertura mundial del disco. En 1914 se anuncia en Chile la Victrola como un "instrumento de música" para fiestas en el campo, visitas de amigos y para las noches durante todo el año. La masificación de la Victrola de maleta ortofónica, desde fines de los años veinte, aumentará aún más la presencia del invento en las zonas apartadas. Así mismo, bajo el concepto de "siempre habrá música donde ella esté", Decca anunciaba en 1927 su pequeño fonógrafo de maleta, conocido después como "telesmático", "tan ligero y compacto que sin la menor molestia se le puede llevar a todas partes". Por ese entonces, los agentes de Decca tenían oficinas en Santiago, Iquique, Antofagasta y Punta Arenas.

Margot Loyola recuerda los paseos en carreta que realizaba con su familia en el sur de Chile a mediados de la década de 1920, señalando que sus padres "bailaban charlestón y paso doble con una victrolita". Así mismo, existen antecedentes del uso de vitrolas, a mediados de los años cuarenta, en comunidades mapuches de Dollinco y en reuniones familiares y trillas a yeguas realizadas en los alrededores de Chillán. De este modo, no será extraña la sospecha de Carlos Vega, quien pensaba que algunas de las cuecas que recolectó con Isabel Aretz en diversas regiones del centro y sur de Chile en 1942, debían haber llegado a oídos de sus informantes por conducto fonográfico, "pues los aparatos reproductores tienen enorme difusión en la campaña chilena", señala. De hecho, en el repertorio tradicional de las cantoras campesinas es posible encontrar lo que ellas denominan "canciones de moda", repertorio tomado de discos e interpretado casi sin variaciones, ciñéndose lo más posible a la grabación original, a diferencia de lo que ocurre con el continuo proceso de re-elaboración del cancionero de tradición oral [321]. En un reportaje a la celebración de las fiestas patrias de 1930 en el Parque Forestal de Santiago, la revista *Sucesos* destaca el hecho que la Victrola ha empezado a sustituir a las guitarras, las arpas y los acordeones entre las familias que concurren al parque a divertirse y celebrar. La venta y compra-venta de Victrolas continuará en Chile durante la década de 1940; de este modo el picnic campestre, las veladas en el refugio de montaña y las excursiones a lugares remotos seguirán siendo acompañados con música grabada.

Como señala Keith Negus, las compañías discográficas surgieron como un conglomerado de inventores ingenieros y hombres de negocios, que poco o nada tenían que ver con la industria de la música tal como se presentaba en 1900. Más bien se trataba de personas preocupadas de desarrollar sus empresas como parte de la naciente industria de aparatos eléctricos [322]. Los consorcios del sector electrónico producían una vasta gama de productos y las propias compañías fonográficas poseían una oferta diversificada. En su catálogo general de 1940, el sello Victor ofrece Victrolas y radio-electrolas con sus correspondientes agujas y repuestos; equipos transmisores para estaciones de radio; equipos de radio para aficionados, aviadores, marinos, y policías; equipos de sonido para lugares públicos, incluido un carillón eléctrico; órganos hammond; y equipos de alta fidelidad para la grabación y reproducción de películas sonoras. De este modo, el objetivo de estas compañías era inventar, patentar y producir los equipos para grabar, transmitir, y reproducir sonido en todo lugar, más que dedicarse a promocionar y comercializar canciones.

El fonógrafo y el gramófono llegaban al mercado internacional en el momento en que la vida doméstica de los europeos y norteamericanos se comenzaba a transformar merced a la aparición de la ciencia aplicada a las tareas hogareñas, anunciando la llegada de los electrodomésticos, entre los cuales se considerarán en un principio los aparatos reproductores de sonido.

321 Raúl Díaz Acevedo, 10/ 1/2003; y Max Burgos, 6/ 2/2001. Nano Acevedo señala que un cacique mapuche, abuelo del cantante Lautaro Manquilef, llevó en 1945 una vitrola a su hogar en la comunidad de Dollinco, donde escuchaba arias de Caruso, valses de Strauss y tangos de Gardel. Ver Ruiz, 1995: 12, y 1996-1997: 538; Olate, 1988: 21-22; Acevedo, 2004: 63; y Vega, 1947: 2.

322 En Shepherd et al, 2003, 1: 629-632.

Los aparatos de radio y las vitrolas eléctricas se sumaban a la oferta de otros aparatos eléctricos para el hogar, formando parte de la categoría de electrodomésticos, como lo sugiere el emblema "Radio y calor" con el que una tienda santiaguina ofrecía radios, vitrolas y discos junto a estufas y ventiladores durante el otoño de 1930. *Luces de modernidad*, 2001: 153.

La fabricación de cilindros y discos era una preocupación secundaria para las compañías de fonógrafos y gramófonos, justificada solamente para ofrecerle al usuario lo necesario para hacer funcionar sus máquinas parlantes. Al comienzo, los cilindros y discos se regalaban con el aparato, pero a la larga el cliente requería de nuevos títulos para darle variedad y amplitud a su colección, estimulando el desarrollo de la industria discográfica propiamente tal.

La producción fonográfica se inició en forma sistemática en Chile en 1910, y estuvo a cargo del inmigrante judío-ruso Efraín Band (-1936), dueño de Fonografía Artística y de otros sellos locales, con su casa matriz en Santiago y sucursales en Iquique, Antofagasta, Valparaíso y Concepción, publicitada en 1917 como la única fábrica en Sudamérica de discos para gramófono [323]. La grabación de matrices, introducida por Berliner en 1900, había permitido el desarrollo internacional de la industria discográfica, que florecía en un mundo aún dominado por poderes coloniales, por lo que países como Inglaterra, Francia y Estados Unidos tenían acceso privilegiado a mercados locales que estaban bajo su influencia o dominación. De este modo, en 1899 la compañía Gramophone de Londres comenzó a enviar ingenieros a realizar grabaciones de campo o *recording trips* a numerosas ciudades de Europa y Asia. Por su parte, las compañías Columbia, Pathé, Odeon, y Parlophon comenzaron a hacer lo mismo, descubriendo el potencial de los *recording trips* que muy pronto se extendieron a América Latina. El ingeniero en gira instalaba sus equipos en algún hotel y ponía un aviso en el diario ofreciendo grabar a los músicos locales, quienes formaban largas filas de voluntarios. Cuando tenía suficientes grabaciones para escoger, regresaba con las matrices a la fábrica, se elegían las mejores, se reproducían cuidadosamente y las copias eran enviadas al lugar del origen de la grabación, donde eran comercializadas por los representantes de la compañía [324].

323 También existe información referente a una fábrica de cilindros y discos que se habría establecido en Santiago en octubre de 1908. Ver Torecchio, 1982: 191; y Marino, 1984: 137.

324 Ver Shepherd et al, 2003, 1: 624-625.

Desde 1902, Victor Talking Machine Company y la Columbia Company se habían apropiado de las patentes de cilindros, discos y gramófonos, controlando el mercado internacional de la grabación y reproducción sonora hasta 1914, año en que expiraron las patentes y aparecieron nuevas compañías. En 1914 existían 200 compañías discográficas en Estados Unidos y 80 en Gran Bretaña. Los auditores urbanos y muchos auditores rurales, de casi todo el mundo, podían ser abastecidos por las subsidiarias y agentes de un pequeño número de productores de Europa central y Estados Unidos, con unos 100 millones de discos vendidos. En 1913, cuando las primeras orquestas típicas argentinas con bailarines de tango llegaban a París, se vendían 2.700.000 discos en Argentina, donde compañías europeas y norteamericanas competían por sus *recording trips*. Ese año, la poderosa compañía del ingeniero sueco Carl Lindström (1867-1932), que controlaba varios sellos europeos, instalaba una sucursal en Buenos Aires llamada Discos Nacional, bajando los costos de producción y expandiendo el mercado en América del Sur.

La necesidad de encontrar nuevos mercados llevó a compañías norteamericanas a grabar la música de sectores de inmigrantes, de obreros, y negros donde reinaba el blues, que fue comercializado en series especiales llamadas *Race Records*. El interés de las grandes compañías discográficas por la música de comunidades locales, incluía también la música latinoamericana, de modo que la oferta discográfica chilena en los años veinte se amplió, ahora con artistas chilenos que grababan en Buenos Aires o Nueva York, y con músicos que habían sido grabados en el país por los equipos viajeros de las compañías norteamericanas. En Chile operaron algunos *art scouts* de la Victor en 1916 y 1923, grabando matrices para su sello negro de exportación con música religiosa, de banda, de salón y del folklore [325].

Aviso de Victrola Ortofónica –presentada como un "instrumento musical inimitable"– alimentando la imaginación de un solitario auditor. *Para Todos*, 22/ 5/1928: 32, AMPUC.

Toda esta producción discográfica tenía como objetivo hacer funcionar en casa a las "máquinas parlantes", cuya entrada al espacio doméstico había sido incentivada desde fines del siglo XIX mediante campañas publicitarias donde se presentaba la imagen de una familia unida frente al fonógrafo, escuchando cantantes líricos, trozos instrumentales, y bailes de moda. Sin embargo, la liberación social de los años veinte, la diversidad del nuevo auditorio de masas y las necesidades de expansión de la propia industria discográfica, llevaron a publicitar otros usos del fonógrafo en casa. De este modo, la publicidad de la época, nos presenta a un hombre imaginando a una escotada cupletista que sale del humo de su pipa, mientras escucha la nueva Victrola Ortofónica; a un grupo de amigos aplaudiendo a un famoso tenor que sale de un disco; a una pareja bailando en casa,

325 Ver Frith, 1988: 15; Chanan, 1995: 54; Middleton, 1990: 84; Gronow, 1998: 12, 31; y Shepherd et al, 2003, 1: 625. Renato Menares, 8/12/2004.

donde "todos son días de fiesta con un gramófono"; a varias parejas bailando en casa o en un picnic; al abuelo con sus nietos; y a un grupo de niños jugando mientras imaginan enanitos a su alrededor.

A mediados de la década de 1940, RCA Victor ofrecerá dar "brillo y alegría a sus reuniones familiares" con sus bailables a cargo de Pedro Vargas, Jorge Negrete, Frank Sinatra, y Benny Goodman. Durante toda esta década, se mantendrá vigente la idea de que se lleva el artista a casa al comprar el disco. Así mismo, comenzará a introducirse un nuevo factor, que será central en el desarrollo de la industria musical: la capacidad de elección del usuario, que puede realizar una suerte de edición personalizada de la programación musical que lo acompaña en casa, según se desprende del siguiente aviso:

> "Prepárese Usted sus programas. Para las personas de gusto depurado, es difícil encontrar un programa radial satisfactorio. El radio-fonógrafo RCA Victor, modelo Broadway QU-5, le permitirá prepararse sus propios programas, combinando a voluntad, las transmisiones de todo el globo, con sus propios discos selectos." [326]

La masificación del sonido grabado traía consigo la ruidización de la música, no sólo por lo deficiente de las grabaciones y su rápido deterioro en manos del usuario inexperto, sino por el uso indiscriminado que se hacía de los aparatos reproductores, que sonaban a toda hora y lugar. La música se desterritorializaba y destemporalizaba a través de su difusión y consumo. En 1905 la revista *Zig-Zag* publicó un monólogo de actualidad con fotos de Pepe Vila, titulado "La fiebre del fonógrafo", donde un tranquilo habitante de Santiago se queja de los fonógrafos que las personas hacen sonar todo el día, con cilindros ya gastados que emiten toda clase de ruidos. Lo que más se escucha son arias de ópera en casas, tiendas, y restaurantes. En su camino a la oficina, el atribulado protagonista oye sucesivamente siete fonógrafos con "el suicidio de la Gioconda, que más parece la muerte de Goliat por el estruendo que produce [...] el Himno de la Estrella, que merecería ser el himno del estrellón por los impetuosos saltos del barítono [...] la marcha de Aída, que parece el juicio final, y así indefinidamente" [327].

Una vez que la grabación sonora se consolidó como medio difusor de música y no de la palabra hablada, como Edison pensaba en un principio, la meta era la calidad del sonido más que la simple inteligibilidad de un texto hablado. De este modo, siempre se destacará en la publicidad de los nuevos aparatos, las innovaciones tecnológicas que contribuyen a lograr un mejor sonido. Cada compañía tenía equipos de ingenieros, inventores y técnicos, trabajando intensamente para desarrollar nuevas patentes y triunfar sobre la competencia. Es así como la compañía Victor introdujo su sistema ortofónico o de "sonido recto", logrando una mejor compensación entre el volumen de las voces y el de los instrumentos acompañantes, que fácilmente perdían presencia por el incómodo procedimiento de grabación acústica, que obligaba a orquestas completas a grabar ante un gran cuerno. La reproducción del disco ortofónico requería de nuevos equipos para su mejor resultado: la Victrola Ortofónica de salón y la Victrola semi Ortofónica portátil, potenciando con el nuevo invento el consiguiente consumo de nuevos aparatos.

326 *El Mercurio*, 27/ 5/1941.
327 Ver facsímile y trascripción en Astica et al, 1997: 11-14.

Así mismo, en un claro intento de vencer la competencia producida por el inicio de la radiodifusión en el país, el sello Victor publicó en octubre de 1928, un aviso en la revista *Sucesos* donde tilda de ruido a la "reproducción defectuosa de los radio conciertos" y de música al "caudal de sonidos puros y armoniosos" producidos por el Altoparlante RCA, que es "todo un instrumento musical". Hay en esta propuesta una velada opción por privilegiar el espacio privado de reproducción musical por sobre el público, representado por la radio, que, de todas formas, contribuye a la difusión del disco, induciendo consumos, divulgando repertorio y estableciendo modas y tendencias.

Con el desarrollo comercial de la radiotelefonía, el disco había encontrado un serio competidor en la penetración musical del espacio doméstico. Las ventas bajaron estrepitosamente en 1923, la compañía Columbia quedó al borde de la quiebra y las compañías europeas debieron reordenar el negocio. La radio, sin embargo, aportando sus micrófonos, amplificadores y altavoces eléctricos, permitirá mejorar sustancialmente la grabación y reproducción sonora, aumentando el rango de frecuencia y de dinámica del sonido, lo que traerá un gran beneficio para el desarrollo de la industria discográfica post-depresión [328]. Así mismo, la radio llegará a ser el principal medio difusor de las nuevas producciones discográficas y generará la necesidad de mejorar substancialmente el cobro y recolección de los derechos de autor. A fines de los años treinta, una canción de éxito en la radio supondrá un aumento importante en las ventas de su grabación.

La llegada de una remesa de discos a una ciudad era promocionada por las radios locales con programas especiales, como *Desfile Victor* o *Desfile Odeon*. Las propias compañías discográficas se encargaban de impulsar las muestras de su nuevo repertorio como la forma más efectiva de darlo a conocer. La relación disco/radio será intensificada con la aparición del discjockey y la práctica de la *payola*, comisión que el sello le pagaba al discjockey por la difusión de sus discos. Su generalización en Estados Unidos a mediados de la década de 1950, llevó al Congreso norteamericano a declarar esta práctica como ilegal.

Aliados naturales, el disco y la radio sólo se enfrentarán por estrategias de publicidad y demostrarán que se pueden crear audiencias en el espacio privado sin haber sido expuestas a la interpretación musical en forma directa, como tradicionalmente ocurría. El disco le permitía a la radio grabar sus programas, aumentando las posibilidades de conservación, reproducción y transmisión de su programación. Esto llevó, en los años treinta, al nacimiento de programas "envasados", enviados a radios extranjeras, práctica desarrollada especialmente en épocas de conflicto y alineamiento internacional, que también se expandía al uso privado con las "cartas sonoras", como se aprecia en el siguiente aviso publicado en 1948:

> "Grabamos discos irrompibles con su voz y nos encargamos de remitirlos a cualquier parte del mundo. Vial y Edwards Limitada, Departamento de Grabaciones, Ahumada 336." [329]

El micrófono y la grabación eléctrica representaron un enorme impulso para la grabación discográfica, que ya había conocido momentos de gloria antes de la

328 Ver Gronow, 1998: 37.
329 *El Mercurio*, 17/ 4/1948.

Gran Depresión. Los miles de títulos comercializados en Chile durante la primera mitad del siglo XX, constituyen un buen ejemplo de la pujante actividad de la industria discográfica en el país. Sin embargo, hay que tener presente que la escasez de pasta para la producción discográfica durante la Segunda Guerra Mundial, obligó a la industria a adquirir grandes cantidades de discos usados para reciclarlos en nuevos ejemplares, eliminándose una parte importante de los discos antiguos acumulados en discotecas familiares, instituciones sociales y radios, como señala Astica. De este modo, se produjo una rápida renovación del repertorio musical ofrecido por la industria, pero también una importante pérdida patrimonial y de memoria sonora [330].

> "Dos sellos trabajan en Chile por acaparar los mejores intérpretes y el mejor repertorio: Víctor y Odeon –señala la revista *Ecran* en 1948–. Este último anuncia la próxima instalación de la misma maquinaria que hasta el momento usaba la casa de Buenos Aires, de cuya calidad habla bien claro los discos editados allí. Víctor mantiene su tradicional categoría. La lucha será ahora más pareja en cuanto a las grabaciones nacionales, que siempre fueron inferiores en Odeon." [331]

Vitrina de una tienda santiaguina con discos y vitrolas eléctricas ofrecidas durante el invierno de 1930. *Luces de modernidad*, 2001: 154.

En 1927 un sello norteamericano y uno europeo, Victor y Odeon respectivamente, habían comenzado a prensar en Chile discos grabados en sus estudios de Argentina, empezando a grabar discos en el país con el sistema eléctrico en 1931. El sello Victor producirá las grabaciones más abundantes y de mejor calidad, mientras que Odeon desarrollará un interés especial por los músicos locales, enfatizando el repertorio de raíz folklórica chilena. La grabación eléctrica, iniciada en 1925, aumentaba el rango de frecuencia audible entre los 120 y 5.000 ciclos por segundo y estandarizaba la velocidad de rotación del disco a 78 revoluciones por minuto (rpm), dejando obsoletos catálogos enteros de grabaciones acústicas de cilindros y discos que giraban entre 60 y 90 rpm. Un cuarto de siglo

330 Ver Astica et al, 1997.
331 *Ecran*, 3/ 3/1948.

de historia de la grabación, prácticamente, desapareció. En América Latina las matrices de cera se reutilizaban, primero, derritiéndolas y más tarde, raspándolas, lo que eliminaba la posibilidad de mantener un archivo de matrices. Las sesiones de grabación se realizaban, muchas veces, con una sola toma, que era impresa directamente en la matriz de cera y los músicos no podían escuchar ni mejorar lo que habían grabado. Así mismo, los discos de música popular eran vistos por los fabricantes como productos efímeros, de modo que no existía ninguna preocupación por conservar copias de los ejemplares a la venta [332].

Al iniciar sus operaciones en Chile, los sellos Victor y Odeon deberán desarrollar un catálogo propio de intérpretes y de repertorio, ofreciendo contratos en exclusividad a los artistas locales de modo de mantenerlos produciendo bajo su administración e incentivándolos a componer sus propias canciones, algo que no sólo aumentaba su valor como artistas, sino que le reportaba mayores beneficios económicos al sello. De este modo, desde la industria discográfica se incentivará el desarrollo de un cancionero mexicano hecho en Chile a fines de la década de 1940 y la creatividad de compositores chilenos en ciernes.

En 1928 la compañía Victor Talking Machine, que había sido creada en 1901 en base a las patentes generadas por Emile Berliner, fundó en Chile su filial Victor Chilena, manteniendo la fabricación de discos de acetato de 78 rpm. hasta la década de 1950. Mediante una intensa campaña publicitaria, que destacaba su imagen corporativa, representada por Nipper, el perro fox-terrier atento a "la voz del amo", el sello Victor logró crear en 1928 una cadena distribuidora exclusiva en el país de más de 70 agencias desde La Serena hasta Castro, incluidas localidades pequeñas como Achao, Lebu, Sewell, Traiguén, Tomé y San Javier [333]. Los efectos de esta cadena de distribución en el repertorio cultivado en el campo chileno, los experimentará Carlos Vega, como hemos visto, en sus recorridos por el país a comienzos de los años cuarenta. Sorteando la crisis de fines de los años veinte, el sello Victor había sido absorbido en 1929 por Radio Corporation of America (RCA), entrando, en gloria y majestad, a la década de 1930 fortalecido por el desarrollo de las bandas de jazz bailable y por la incorporación de aparatos de radio a la Victrola. A fines de los años treinta, Victor Chilena había alcanzado una gran presencia y desarrollo en el país, y, a mediados de la década siguiente, sus discos tendrán el sello RCA Victor.

Como señala Juan Marino, el primer disco grabado y comercializado por el sello Victor en su nuevo *laboratorio* de Alameda con Bandera, en Santiago, fue el foxtrot "Mirasol" de Daniel Moreno, con Javier Rengifo dirigiendo la Orquesta Victor Chilena, Luis Martínez Serrano al piano y El Criollito –Manuel Rodríguez– (-1936) como estribillista. Se vendieron ocho mil copias de este disco que inauguraba la serie 47700 asignada por el sello para sus discos grabados en Chile [334].

332 Ver Astica et al, 1997; Brooks, 2002; Franceschi, 2002; y John Borwick en Shepherd et al, 2003, 1: 778. En los años cuarenta, el sello Victor implementó en sus estudios de Santiago la grabación simultánea de un acetato, lo que le permitía a los músicos conocer inmediatamente el resultado de la grabación y repetirla si así lo estimaban. Vinicio Valdivia, 10/ 5/2004; Pedro Mesías, 2/ 6/2004.
333 Estos negocios aparecen muchas veces con el nombre genérico de Depósitos, uno de ellos, el Gran Depósito de Radios RCA Victor, estaba ubicado en la céntrica esquina de San Diego y la Alameda.
334 "Mirasol" lleva el número 47705, pues los cuatro primeros números corresponden a discos que no fueron comercializados. Ver Marino, 1984: 82, 368 y 394.

Orquesta Victor Internacional en sobre de discos Victor, ca. 1930. AMPUC.

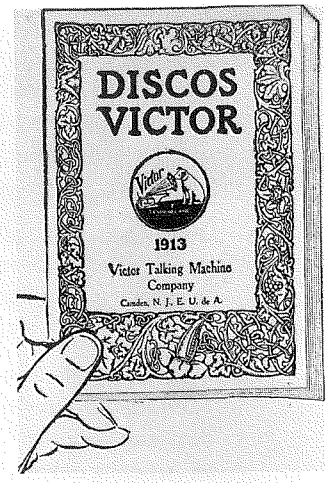
Luego, siguieron grabaciones de Los Huasos de Chincolco, Los Cuatro Huasos, La Chilenita, Las Hermanas Ubilla y las orquestas de Pablo Garrido y de Ernesto Davagnino. El sello, cuyo primer director artístico en Chile fue el músico español Luis Martínez Serrano, traído por Victor desde Buenos Aires, instalaba sus estudios en Santiago en un momento de crisis económica, social, y artística –por la depresión, la caída de Ibáñez y la llegada del cine sonoro–, manifestando la plena confianza que existía en el éxito comercial del disco. Una década más tarde de haber iniciado sus grabaciones en el país, Victor ofrecía en Chile registros de diez de sus orquestas internacionales: Orquesta Típica Victor, Orquesta Victor Argentina, Orquesta Victor Chilena, Orquesta Victor de Concierto, Orquesta Victor de Cuerdas, Orquesta Victor de Novedades, Orquesta Victor de Operetas, Orquesta Victor de Salón, Orquesta Victor Internacional y Orquesta Victor Popular. Si bien no hay una marcada diferencia de repertorio entre ellas, pues casi todas incluían valses y foxtrots, llama la atención la temprana proliferación de orquestas especializadas de estudio.

En 1940, el sello Victor, todavía ofrecía en Chile grabaciones de su Orquesta Victor de Salón, incluyéndola tanto en la sección general de su catálogo como en la sección de Sello Rojo, reservada a la música clásica. Esta orquesta de estudio, activa entre 1916 y 1935 en Nueva York, fue creada y dirigida por el compositor, director y arreglador norteamericano Nathaniel Shilkret (1889-1982) y su repertorio fue comercializado en Chile hasta bastante tiempo después de su desaparición, reflejando la persistencia del ámbito de salón en el país y la necesidad de la industria de explotar lo más posible sus producciones [335].

El sello Victor hizo circular en Chile catálogos generales de su repertorio en 1913, 1940 y 1948, el que estaba numerado y ordenado por intérprete, título y género. Además, en los años cuarenta y cincuenta, RCA Victor publicaba suple-

335 En la sección general del Catálogo Victor se ofrecían versiones de valses y foxtrots de la Orquesta Victor de Salón, pero en la sección Sello Rojo, se ofrecían sus álbumes con música de Franz Schubert (1797-1828), y de compositores de salón norteamericanos como Stephen Foster (1826-1864), Victor Herbert (1859-1924) y Ethelbert Nevin (1862-1901).

mentos mensuales para mantener su catálogo al día, junto a una revista y a cancioneros. En enero de 1914 se anunciaba en Valparaíso la publicación de un catálogo de discos Victor de 228 páginas que incluía la referencia a 3.000 piezas vocales, instrumentales, de ópera y de baile, "música para todos los gustos", como decía una publicidad que fomentaba la democratización del consumo. Los pedidos se realizaban en base al número de catálogo y eran enviados, cuidadosamente embalados, al domicilio del comprador.



Propaganda de Catálogo Victor de 1913. *Sucesos*, 22/ 1/1914, BN.

En su campaña de difusión tecnológica, Victor se encargaba de advertir a los usuarios sobre el adecuado manejo de las agujas y del gramófono. Las agujas de acero debían cambiarse constantemente, pero en el campo se usaban hasta espinas de cactus ante la dificultad de encontrar agujas nuevas. Así mismo, Victor advertía de la inconveniencia de tocar los discos a distintas velocidades y recomendaba colocar una tira de papel bajo la orilla del disco para contar las revoluciones que producía por minuto. Sólo se recomendaba ajustar la velocidad cuando se tocaba piano sobre el disco, revelando un particular uso de la grabación discográfica, donde confluyen las prácticas del salón con las innovaciones de la industria.

El desarrollo que la industria discográfica experimentaba en el país, llevó a la revista *Para Todos* a iniciar, a comienzos de 1928, una sección llamada "Las máquinas parlantes y los discos", inaugurando así los comentarios discográficos publicados sistemáticamente por la prensa chilena. En la nueva sección también se entregan recomendaciones a los ya llamados "discómanos" sobre el manejo, cuidado, compra y mantención de discos, gramófonos y agujas o accesorios y se hacen evaluaciones, tanto de las mejoras en los procesos de grabación y reproducción sonora, como del repertorio ofrecido y de sus intérpretes [336].

El Catálogo General de Discos Victor, publicado por RCA Victor Chilena en 1940, dedicado a "la más grande colección de música latente en la historia de la música", está dividido en un gran catálogo general y en dos catálogos especializados: el de Sello Rojo, dedicado a la ópera y la música clásica, y el Sello Azul, constituido principalmente por grabaciones de músicos argentinos, interpretando repertorio popular argentino, cubano y norteamericano. Con su catálogo, Victor fomentaba en el público la idea de formar su propia discoteca tal como se formaba una biblioteca, "seleccionando los libros gradualmente a medida que se necesitan." Así mismo, ofrecía álbumes con capacidad de 12 discos con lomos de libro, "de confección esmerada y sobria, que les permite armonizar con los muebles de cualquier hogar." Los álbumes discográficos podían ser temáticos –con canciones chilenas, canciones navideñas, o de algún intérprete en particular–, pero también eran completados a gusto del consumidor. En 1942 Victor ofrecía "la biblioteca de música

336 Ver *Para Todos*, 14/ 2/1928: 25.

grabada más extensa y completa que existe". De este modo, el consumo de un nuevo producto cultural era inducido de acuerdo a formas de consumo y prestigios pre-existentes, estableciendo un paralelo entre la audición y la lectura y construyendo el ambiente doméstico adecuado para la discoteca y la audición musical, como se desprende del siguiente comentario de la revista *Arquitectura y Arte Decorativo*, publicado en Santiago en 1929:

> "En una de estas veladas de invierno; al calor de una buena chimenea repleta de leños, o simplemente de una estufa; reunida la familia más algunos íntimos de la casa, pueden transcurrir las horas sin sentir ante un programa sabiamente seleccionado de buenos discos: una espléndida audición sin salir de casa." [337]

El otro sello importante para el desarrollo de la industria discográfica en Chile, fue Odeon. Fundado en Berlín en 1903, Odeon fue comprado ocho años más tarde por el poderoso conglomerado de Carl Lindström, expandiendo su influencia hacia América del Sur al abrir oficinas en Brasil (1913) y Argentina (1918), lo que también trajo consecuencias para Chile. Odeon tuvo ambiciones internacionales desde sus comienzos, pues, hacia 1906, el sello señalaba que había realizado 14.000 grabaciones diferentes en distintas partes del mundo, de acuerdo al sistema de los *recording trips*. Con oficinas en Europa, África, Asia y América Latina, e identificando cada país con un número de serie propio, Odeon no sólo ofrecía música clásica y popular occidental, sino que músicas tradicionales locales de Oriente y Occidente. De este modo, en base al repertorio grabado por Odeon en Asia, el musicólogo alemán Erich von Hornbostel compiló la primera antología sonora de Oriente, que fue publicada por Odeon en la década de 1930.

Lindström y Odeon desarrollaron en Argentina y Chile la vertiente Discos Nacional, un nombre que hacía referencia explícita a su catálogo, compuesto por abundantes tangos de la Guardia Vieja y muchas tonadas, valses y cuecas chilenas en versiones de cultoras campesinas, de incipientes folkloristas y de los primeros artistas del folklore. La interrupción del flujo de matrices y discos desde Europa durante la Segunda Guerra Mundial, potenció aún más la vertiente nacional de Odeon en América del Sur [338].

> "Las grabaciones en Odeon se hacían con un técnico alemán –señala Iván Cazabón (1922)–. Las grabaciones se hacían en cera, él solo miraba la aguja que no saltara; ni se preocupaba del sonido. Era una pieza en un cuarto piso en la calle Huérfanos, había una ventanita chica por donde miraba el director artístico, y al medio una jaula de pájaros, eso era el micrófono, y sonaban todos los instrumentos formidables, una sensibilidad extraordinaria." [339]

El inicio de la producción de Odeon en Chile en 1927, se producía un año después de su integración a la compañía Columbia, desde donde llegaría a ser EMI Odeon en 1931 –Electric and Musical Industries–. Estas alianzas le permitieron a Odeon sobrevivir la depresión de fines de los años veinte, constituyéndo-

337 *Arquitectura y Arte Decorativo*, 6-7, Santiago, 10/1929.
338 Ver Gronow, 1998 y 2002; y Shawe Taylor, 2002.
339 Iván Cazabón, 27/10/2001.

se finalmente en la rama alemana de EMI. Odeon –distribuidora también del sello Columbia en Chile– empezó en 1931 a prensar discos en el país, de matrices grabadas en Buenos Aires. El primero incluyó un tango y una rumba a cargo de Roberto Firpo y su orquesta. Al año siguiente, Odeon comenzó a grabar en sus nuevos estudios de Santiago y para contrarrestar la creciente popularidad de Los Cuatro Huasos, que grababan para Victor, contrató al trío Los Huasos de Pichidegua, liderados por Críspulo Gándara, para que grabaran más de ochenta discos; entre ellos estaba el que sería su primer *hit* discográfico, el vals "El hundimiento del Angamos", basado en el naufragio del vapor Angamos. El sello, entusiasmado por el éxito de esta grabación, recompensó con un automóvil a su autor [340].

Logos unidos de los sellos Odeon y Columbia. *El Mercurio*, 7/ 8/1944: 13, BN.

Junto a Victor y Odeon, Brunswick era el otro sello internacional que operaba en Chile en las primeras décadas del siglo XX. Brunswick, que también distribuía a Columbia en el país, fue creado en 1916 por una compañía norteamericana de autopianos, adquiriendo notoriedad a mediados de los años veinte al firmar contratos con importantes crooners y bandas de jazz de la época y operar, en forma independiente, en varios países de Europa Central. En Chile alcanzó un importante desarrollo comercial en 1927, con sucursales en las principales ciudades chilenas y con agencias desde Tocopilla a Castro, donde ofrecía sus discos y sus "máquinas parlantes" Panatrope.

Brunswick enviaba a Chile repertorio grabado en Estados Unidos por algunos cantantes líricos chilenos y por Los Acampaos, con José Moriche, Miguel De Grandy y Carlos Orozco, a los que se sumaba Pilar Arcos para formar Los Huasos de Reñaca. Ambos conjuntos, organizados por Carlos Orozco, grabaron a mediados de 1928 dos discos de tonadas y cinco de cuecas, todos con arreglos de J. Micelli. Brunswick formó además su propio conjunto dedicado al repertorio hispanoamericano: The Castilians (ca. 1924), una big-band de tamaño mediano, por la que desfilaron experimentados músicos como Xavier Cugat y Enric Madriguera en violín, Don Albert en trompeta y Louis Katzman en dirección. La tarea principal de esta agrupación era grabar, de la manera más fiel posible, corridos, danzones, pasillos, huaynos, tangos, tonadas y cuecas, para producir discos que tuvieran un consumo asegurado en los países de origen de estos géneros. La discografía Brunswick recopilada por Marino en Chile comprende cinco foxtrots, dos tangos, una tonada y una canción chilena, proporción que refleja bastante bien las tendencias del consumo discográfico nacional de fines de los años veinte. Con la llegada de la

340 Ver Marino, 1984: 83 y 257.

depresión, los sellos pequeños y medianos como Brunswick quebraron y debieron vender sus catálogos a compañías más grandes [341].

A estos sellos internacionales, operando en Chile en las primeras décadas del siglo XX, se suman ocho sellos locales: Fonografía Artística, Royal, Mundial Records, Aguila, Estrella, Radiotone, Select e Ideal. Salvo el primero, el resto operaba en base a la copia ilegal de discos importados, produciendo sus acetatos mediante la pulverización de discos existentes, que se compraban muy baratos –lo que también harán los sellos legales durante la escasez de pasta, producida por la Segunda Guerra Mundial–. Estos sellos, señala Marino, lanzaban el disco a mitad de precio, con un hit de Victor por un lado y uno de Odeon por otro, llevando en 1931 a ambos sellos a realizar una llevando en 1931 a Victor y Odeon a realizar una larga acción legal, que, a comienzos de los años cuarenta, hizo desaparecer a Ideal, el último sello pirata chileno de la época. La copia y distribución en Chile de los *hits* discográficos internacionales habría comenzado hacia 1923, con un disco Royal que contenía un tango y un foxtrot, los dos géneros que harían historia en la música popular de la primera mitad del siglo XX. De este modo, luego de Fonografía Artística, que también realizaba algunas producciones piratas, el primer sello nacional *legal* fue uno creado por la Dirección General de Informaciones y Cultura, DIC, durante el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, que producía discos para repartir entre las embajadas chilenas, a pesar de las quejas de los sellos comerciales, que tenían que autorizar a sus artistas exclusivos para que grabaran en la DIC [342].

Durante la década de 1930, la industria discográfica fue recuperándose lentamente de la depresión, buscando asociaciones al interior de la propia industria musical, creando, incluso, sus propias radioemisoras. Así mismo, la masificación en Estados Unidos, a partir de 1934, del wurlitzer o tocadiscos a monedas, amplió la llegada del disco ahora a sectores obreros que usaban la máquina en bares y lugares públicos de entretención, contribuyendo a la recuperación de la industria, que se regiría ahora por gustos aún más populares. A partir de 1940, las ventas experimentaron un fuerte y sostenido aumento, lo que será un preámbulo de la expansión de la industria musical de postguerra. Según José Goles, a fines de los años treinta, Chile era el abastecedor del mercado del disco del Pacífico y su conjunto, Los Estudiantes Rítmicos, vendía más de 250 mil discos al año en la región. La tendencia continuará y según *El Mercurio*, en 1950 se vendían en el mundo 25 veces más discos que en 1935. El auge que poco a poco comienza a experimentar la industria fonográfica post-depresión, se refleja en Chile en la promulgación del texto definitivo sobre el impuesto a las entradas a espectáculos públicos, discos y cilindros [343].

La recuperación de la industria discográfica está vinculada a la consolidación de la industria cultural propia de la sociedad de masas y del, cada vez más, importante sector de entretenimiento. Cine, radio y disco se impulsan recíprocamente, generando nuevas necesidades, nuevos modelos y nuevas promesas de bienestar y felicidad. Lo que en otras épocas podía parecer superfluo o accesorio, pasa a ser central y constitutivo de la sociedad moderna de masas, de manera tal que se pueden postergar otras materias, pero la industria de la entretención no puede ceder

341 Ver David Sanjek en Shepherd et al, 2003, 1: 694; Para Todos, 4/10/1927; Marino, 1984: 187-188; y Spottswood, 1990: 1610 y 1944.

342 Ver Marino, 1984: 83-84.Ideal mantenía unos 5000 discos piratas en su local de Av. Independencia, desde donde fueron confiscados por carabineros frente a representantes de Victor y Odeon. Marino 29/11/2004.

343 Ver Frith, 1988: 17; *La Tercera*, 3/ 6/1979 en Marino, 1984: 272; y *Diario Oficial* 13/12/1933.

terreno, pues atiende a desafíos nuevos y relevantes de la modernidad, de la vida urbana, del mundo industrializado y serializado. Esto se vincula claramente con la atención que la economía, las autoridades y en general la población, otorga a las actividades de tiempo libre, que resultan a veces, eficientes paliativos para los males de la civilización de masas planetaria.

La década de 1930 muestra una industria discográfica en expansión y orgánicamente relacionada con la industria de partituras, de la radio, del cine y de la estrella de la canción. La llegada al país de conjuntos y cantantes de música popular en gira por el continente era acompañada por ofertas discográficas de sus éxitos. Lo mismo sucedía con el estreno de producciones cinematográficas norteamericanas, mexicanas y argentinas, que al poco tiempo, contaban con la oferta discográfica de su repertorio. Las partituras contendrán la referencia al disco donde está grabada la música ofrecida en el pentagrama y ambos medios aprovecharán las fiestas patrias y religiosas, los triunfos deportivos y los sucesos políticos para realizar lanzamientos de partituras y discos alusivos. Al mes siguiente de la caída del gobierno de Carlos Ibáñez a fines de julio de 1931, por ejemplo, el sello Victor publicó grandes avisos en la prensa ofreciendo la marcha "Libertad, sueño dorado" de Felipe Barahona, grabada por la Orquesta Victor Chilena y dedicada a la juventud universitaria, que había tenido un papel protagónico en los hechos. Por su parte, Casa Amarilla publicaba la marcha "¡Libertad!" con letra y música de Luis Martínez Serrano, dedicada "a la valiente juventud universitaria".

La tecnología del sonido aumentará su presencia en Chile durante la Segunda Guerra Mundial, con la especial atención brindada por la industria musical estadounidense al mercado latinoamericano. Es así cómo en 1941, las casas comerciales de Santiago y de provincias ofrecían toda clase de modelos de fonógrafos, Victrolas, radios y sus combinaciones, destacando siempre los avances tecnológicos, como el cambiador automático de discos, de gran utilidad para la reproducción de obras extensas y que, a mediados de la década, se fabricará en Chile; los dos altoparlantes "que permiten escuchar en tercera dimensión"; "los altoparlantes de post-guerra, de gran alcance tonal"; y la banda ancha, para sintonizar con precisión y nitidez estaciones de onda corta más débiles y lejanas. Así mismo, existe en el país un mercado consolidado de compraventa de equipos usados, lo que es señal del aumento social del uso de esta tecnología. En 1944 Odeon ofrecía en Chile un tocadiscos portátil con amplificador integrado de cinco tubos, con pick-up de cristal, de alta fidelidad y conexiones en la tapa para un parlante externo y micrófono, con controles independientes de volumen. Una maravilla tecnológica, que entregaba portabilidad, fidelidad y conectividad, tres elementos centrales en el desarrollo del reproductor de sonido durante la segunda mitad del siglo XX.

La consolidación, en la década de 1940, de secciones especializadas de discos en las revistas de espectáculo, iniciadas en Chile a fines de la década del veinte, fue un paso más en la total imbricación de la industria musical. Es así como *Ecran,* en su sección Discomanía, comenzó a definir patrones de popularidad de los discos importados y producidos en Chile, realizando balances mensuales y anuales que revelaban tendencias, pero que también contribuían a crearlas, como suele suceder con el fenómeno de la popularidad en la cultura de masas. Esta sección se alimentaba del programa homónimo que realizaba Raúl Matas en Radio Minería.

Discomanía se transmitía diariamente de 10:00 a 10:30 hrs. de la mañana, celebrándose mil transmisiones en abril de 1949 con un gran espectáculo en el auditorio de la radio. Así mismo, desde 1947, se transmitía en Chile el *Hit Parade*, programa enviado desde Estados Unidos, mediante el cual se aumentaba la presencia de repertorio discográfico norteamericano en el país y se ofrecían modelos importados de promoción y consumo musical.

En los años cuarenta, el consumidor chileno contaba con lugares especializados para comprar sus discos, con vitrinas que anunciaban los nuevos lanzamientos; con amplias cabinas aisladas para la audición del repertorio a la venta, donde incluso se podía bailar; y un servicio de pedido telefónico en base a los catálogos, cancioneros y avisos de prensa que siempre entregaban el número de serie de las grabaciones ofrecidas. Así mismo, los sellos tenían habilitados lugares de venta en sus propias oficinas comerciales, donde el público podía escuchar todo lo que quisiera y comprar discos a precios rebajados.

De acuerdo a la constante tendencia renovadora de la industria musical, los discos de 78 rpm comenzaron a ser desplazados, a fines de la década de 1940, por un nuevo invento: el *long play* –LP–, disco de larga duración, de vinilo, de 12 pulgadas y 33 1/3 rpm, patentado por Columbia en 1948. RCA Victor, continuando una larga lucha entre ambos sellos por los derechos sobre las tecnologías de grabación y reproducción, se resistió a establecer un patrón común, y sacó al mercado el disco *single* de vinilo de 7 pulgadas y de 45 rpm. Este disco fue presentado por RCA Victor en Chile a comienzos de 1949 como "el disco del futuro", publicitado junto al nuevo tocadiscos-victrola, más pequeño y automático que los anteriores, el que, dos años más tarde, comenzaría a masificarse en el país. Finalmente, en 1952, ambas compañías acordaron trabajar en los dos formatos: el de larga duración se usará preferentemente para música clásica y el de 45 rpm para música popular [344].

La aparición del disco de larga duración estaba vinculada a la invención del microsurco, que aumentaba el rango armónico susceptible de ser registrado y reproducido por una aguja. Esto era posible por el nuevo material plástico utilizado para su construcción, el vinylite, que además lo transformaba en un objeto delgado, liviano y casi irrompible, disminuyendo el espacio necesario para su distribución, almacenaje en casa y en archivos de radio. Así mismo, la capacidad del disco aumentaba considerablemente, pasando de 7 a 45 minutos en total, permitiendo así la reproducción, sin interrupciones, de una buena cantidad de repertorio de música clásica. A mediados de 1949, el disco de larga duración se ofrecía en Chile como un "invento sensacional en la historia de la música grabada" y comenzaban a llegar los fonógrafos de dos velocidades para tocar los formatos corrientes de 78 rpm y los nuevos discos de larga duración. Los tres formatos: 33 1/3, 45 y 78 rpm se mantendrán vigentes en Chile durante toda la década de 1950, avanzando en la consolidación del principio que dominará la segunda mitad del siglo XX: el sonido grabado y escuchado en casa corresponde a la "auténtica" manifestación de la música, y la interpretación en público deberá parecerse lo más posible al modelo establecido por el disco. El artificio comenzaba a sustituir a la realidad.

344 Sobre los nuevos formatos discográficos ver Schuker, 1994: 48. Sobre la llegada del disco y del tocadiscos de 45 rpm a Chile ver *La voz de RCA Victor*, 23/ 4/1949.

Radio y música

> "Mis vecinos son gentes desconsideradas –escribe un lector a la revista *Ecran* en 1942–. Tienen un receptor de esos grandotes, con capacidad para hacerse oír a una cuadra de distancia. Y estos bárbaros me lo hacen tronar casi en la oreja y cuando el sueño más me tiene tomado, especialmente los domingos que los dedico a rendir culto a Morfeo. ¿No hay una disposición Municipal que regule estos excesos musicales? Si no la hay, debería haberla." [345]

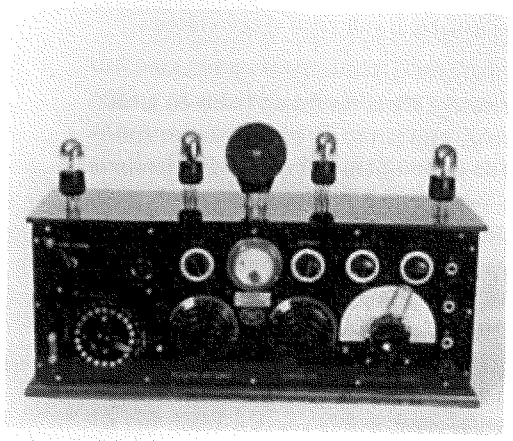
El 19 de agosto de 1922 se realizó la primera transmisión de radio en Chile. Enrique Sazié fue quien construyó el receptor, utilizando la bocina de un fonógrafo Pathé que instaló en el salón de entrada del edificio del diario *El Mercurio* de Santiago. La emisión se realizaba a unas pocas cuadras, desde el Laboratorio de Electrónica de la Universidad de Chile, gracias a unos tubos Telefunken facilitados por el Batallón de Telecomunicaciones del Ejército y con micrófonos sacados de teléfonos. Después de varios ensayos, recuerda Sazié, se logró una transmisión bastante nítida, la que se abrió con "It´s a long way to Tiperary", marcha triunfal de los soldados aliados de la Primera Guerra, grabada en disco y se cerró con el "Himno de Yungay" de José Zapiola. Así mismo, se incluyeron dúos de violín, piezas líricas y romanzas de zarzuela, en vivo, con la participación del tenor Jorge Quinteros, combinadas con trozos de humor y noticias. Es decir, una perfecta función de variedades, el género ínfimo que tanto daba que hablar en las primeras décadas del siglo. En esta primera emisión están presentes los elementos básicos de lo que será la programación radial y del oficio que operará en este medio [346].

Al parecer, la emisión pudo ser escuchada a unos cien kilómetros a la redonda, en estaciones inalámbricas situadas en las dependencias del Telégrafo del Estado, en el palacio de La Moneda, en la Escuela de Artes y Oficios y en el puerto de Valparaíso. Estos lugares resultan altamente simbólicos del curso que tomaría la radiodifusión en el país, donde la información noticiosa, la política y las artes encontrarán plena cabida. Sin embargo, si bien la entrega de noticias seguiría siendo un aspecto central de la radiodifusión chilena, su tendencia ilustrada disminuirá a través del tiempo, debido a los intereses comerciales que primarán en la industria radial nacional. De este modo, la radio en Chile, se volcó, desde los años treinta, a la cultura de masas, ayudando a difundirla, pero también a crearla. Al comenzar la década de 1930, en Santiago existían entre diez mil y quince mil receptores de radio, había más de una docena de radioemisoras y existía, al menos, una en cada ciudad importante del país. Al terminar los años treinta, se habían otorgado setenta nuevas concesiones de radio en Chile.

La radio había surgido desde el ámbito de la experimentación tecnológica universitaria y estratégica militar. Laboratorios de electrónica y batallones de telecomunicaciones contribuían al desarrollo y uso de "el medio invisible", buscando una telefonía sin hilos más que un medio de entretención. Desde 1906, cuando la

345 *Ecran*, 1/1942.
346 Ver Andrades, 1963: 15-24; y Bonnefoy, 1988: 6.

radio se hizo posible a raíz de las investigaciones de Lee De Forrest, se venía desarrollando el interés por el veloz medio de comunicación, vinculándose tempranamente con el mundo de la prensa. En sus primeros años, sin embargo, hubo excepciones a esta impronta informativa. En efecto, De Forrest transmitió un recital de Enrico Caruso desde el Metropolitan de Nueva York para determinar el alcance de las ondas radiales [347].



Radio J.H. Berrens a batería, fabricada en Francia en 1924, similar a las usadas en la Gran Guerra. Se trata de aparatos de laboratorio que todavía no adquieren su aspecto doméstico definitivo. Gutiérrez, 1999.

La década de 1910 estuvo plagada de experiencias exploratorias en el terreno de la radio –fuera de su uso militar–; desde la transmisión de reportes meteorológicos hasta la difusión de noticias, como el naufragio del Titanic o la transmisión de elecciones presidenciales en Estados Unidos. Estas experiencias hicieron evidente la importancia política que podía llegar a tener el nuevo medio y determinaron que se fundaran consorcios radiales aun antes de que entraran en funcionamiento las transmisiones regulares. Así, cuando el congreso estadounidense trató de controlar las concesiones de trasmisiones radiales en 1919, no tuvo resultados, pues ya se habían constituido varias corporaciones, comenzando por la American Telephone and Telegraph Company –AT&T–, a la que siguieron la General Electric, la Westinghouse y la RCA [348].

Desde sus primeros pasos, y aún sin haberse desarrollado estaciones radiales, algunos visionarios intuyeron, en este medio de comunicación, otras y muy relevantes posibilidades. Ya en 1916 David Sarnoff, entonces empleado de la American Marconi Company y que con los años llegaría a ser presidente de la RCA, había escrito lo siguiente en un memorándum para el presidente de la compañía:

> "Tengo en mente un plan que podría hacer de la radio un instrumento doméstico, como el gramófono o el piano. El receptor se proyectará con la forma de una caja radiofónica musical apta para recibir distintas longitudes de ondas que se podrán cambiar a voluntad apretando un botón. La caja musical tendrá un amplificador y un altoparlante telefónico incorporados en su interior. Podrá estar en el salón y se podrán escuchar música, conferencias, conciertos." [349]

Con el comienzo de las transmisiones de Radio Chilena en 1923, Chile dio el siguiente paso en su temprana incorporación al mundo de la radiodifusión, iniciada en 1920 por la radio KDKA de Pittsburg y otras, y continuada en 1922

347 Ver Faus, 1995: 20.
348 Ver Monteleone, 1999: 6.
349 En Monteleone, 1999: 3.

por la BBC de Londres. Juan Esteban Iriarte fue el primer locutor de Radio Chilena, quien improvisaba los libretos, y Fernando Mardones su primer director y productor. La emisora fue inaugurada con la participación de la orquesta del violinista Ubaldo Grazioli y con un discurso del compositor Osmán Pérez Freire, otorgándole un fuerte sello musical al inicio de sus transmisiones [350]. Las nacientes radioemisoras eran manejadas por voluntarios que consideraban un honor participar en el nuevo invento, lo que era extensible a músicos y actores, tanto aficionados como profesionales, reduciendo enormemente el costo de producción y administración de una radioemisora en relación a lo que alcanzará durante la plena profesionalización del medio, en los años cuarenta. Intérpretes y cantantes, clásicos y populares, actuaban con entusiasmo en la radio sin pedir retribución, llegando a transmitirse zarzuelas completas.

> "Los programas que se radiaban [en Radio Chilena] –recuerda Enrique Sazié– consistían en la lectura de la prensa, cierre de la Bolsa de Comercio, grabaciones musicales, hora infantil con premios para los niños, en la noche actuaban artistas que no sólo no cobraban por sus actuaciones; sino que interponían influencias para actuar en los programas." [351]

El primer músico estable en la radioemisora fue el pianista, que estaba al mando de un instrumento de largo prestigio y uso en Chile, pero que vivía sus últimos años de esplendor doméstico luego de la llegada de los aparatos mecánicos reproductores de música. El primer pianista radial fue una mujer, manifestando aún el dominio femenino ejercido sobre el instrumento en su época de salón. Se trata de la destacada compositora popular Amelia Palma de Pérez, una de las primeras mujeres chilenas que alcanzó notoriedad como compositora e intérprete de música popular urbana.

La plantilla de programación en esos años pioneros comprendía programas en vivo combinados con transmisiones de discos y rollos de autopiano, aunque se prefería la música en vivo pues resultaba de mejor calidad sonora para la transmisión. Por ese entonces, existían unos 200 receptores en el país, que respondían al concepto de aparato de uso doméstico avizorado por Sarnoff en 1916, los que paulatinamente fueron reemplazando a las improvisadas soluciones iniciales construidas por los apasionados de la electrónica.

En 1924 comenzó a funcionar la emisora Cerro Alegre en Valparaíso y en 1925 lo hizo Radio El Mercurio de Santiago. Al año siguiente, inició sus transmisiones Radio Cochrane de Valparaíso, llamada en un comienzo Radio Wallace y presentada en la década de 1940 como "la decana de la radiotelefonía porteña". En siete años, se habían establecido cerca de 500 estaciones de radio a lo largo del país, confirmándose una tendencia mundial, ya que la expansión de la radiotelefonía fue simplemente espectacular en todos los lugares donde se manifestó [352]. Las

350 Ver *Estadísticas de Chile en el siglo XX,* 1999: 287.
351 *Ercilla* 6/ 5/1958 en Bustos 1996: 7.
352 Más antecedentes históricos sobre Radio Chilena en *Ecran,* 5/ 8/1948. Frederick Allen da cuenta de la revolución comunicacional de la radio, señalando que al año siguiente de las primeras transmisiones regulares, se vendieron en Estados Unidos 60 millones de dólares en receptores, aumentando en 1923 a 136 millones, en 1924 a 358 millones y en 1929 a 842 millones dólares. Ver Allen, 1971.

primeras transmisiones radiales realizadas en Concepción en 1924, también se hicieron desde las oficinas de un diario, en este caso, desde *El Sur*, de acuerdo a la tendencia de la naciente radiotelefonía estadounidense, de ligarse a consorcios periodísticos. La compañía de variedades de Jacinto Aicardi, que se presentaba en el Teatro Rialto de la ciudad, participó entusiasta de aquellos programas, promocionando, al mismo tiempo, sus actuaciones en el Rialto. En otra transmisión realizada a fines de 1924, desde el diario *El Sur*, participó Armando Carrera, tocando sus shimmys, preludios y *potpourris* para piano. Además, durante la emisión se cantaron tangos, se leyó poesía y se realizaron imitaciones del autopiano. Estas transmisiones llegaban bastante lejos, pues fueron escuchadas por algunos vapores en alta mar, en los alrededores de Concepción y en zonas de la pampa argentina [353].

De las experiencias pioneras de la radio, desarrolladas en Estados Unidos e Inglaterra a comienzos de la década de 1920, habían surgido las líneas directrices de los modelos de gestión del nuevo medio, que comprenden la radio pública, desarrollada prioritariamente en Europa, y la radio privada y comercial e incluso, si bien notoriamente más restringida, la radio comunitaria [354]. El Estado chileno cumplió un papel más bien regulador que planificador en la definición de la función social de la radiodifusión, como ocurría en otros países latinoamericanos que seguían el modelo comercial de la radio norteamericana y donde la excepción eran algunas emisoras universitarias y gubernamentales que favorecieron la difusión cultural, como sucedía en el caso de Uruguay, por ejemplo.

Logotipo de Radio Chilena a comienzos de la década de 1930. Alvarez, 2004: 106.

A partir de 1925, se estableció un control político del ejecutivo sobre el acceso al medio y un control estatal sobre los contenidos y aspectos tecnológicos, al crearse la Dirección de Servicios Eléctricos, dictándose el primer reglamento de estaciones de radiocomunicación, en un momento en que, en Chile, no había más de 250 receptores. El papel regulador del Estado en el medio radial se entiende en una década en que se viven importantes transformaciones sociales en el país, con una clase media emergente, la incorporación de nuevos sectores a la arena política y la consolidación de la cultura de masas. De este modo, el Estado chileno comprendió y utilizó tempranamente el poder de penetración que tendría la radio, cuyas ondas cruzaban libremente fronteras nacionales y sociales, y podían influir política y culturalmente en las personas. En 1925, por ejemplo, el gobierno chileno instaló en la ciudad de Tacna –por ese entonces parte del territorio en disputa con Perú– una poderosa estación de radio contratada a la casa Carr & Haynes. Sus emisiones se podían escuchar en Guayaquil, Santiago y Buenos Aires. Así mismo, con motivo del plebiscito de 1925 para aprobar la nueva constitución de la República, Radio Chilena realizó una gran campaña radial, coronada por la intervención del presidente Arturo Alessandri Palma, a través de la radioemisora, defendiendo la nueva

353 Ver *El Sur*, 26/11/1924.
354 Ver Lewis, 1992.

constitución, probablemente la primera difusión radial de un discurso presidencial en América del Sur [355].

Durante la modernización autoritaria que vivió el país bajo el gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, a fines de los años veinte, el aparato estatal crecerá de manera sostenida. En esta fase de la vida institucional chilena, se crearon una infinidad de organismos centralizadores que fortalecieron al Estado, como la Contraloría General de la República, la Línea Aérea Nacional y varias entidades crediticias y de fomento de la actividad económica. A lo anterior, se debe añadir una importantísima reforma del sistema educacional; la puesta en marcha de la nueva legislación social aprobada en los últimos días del parlamentarismo; y una serie de leyes y normas que buscaban reglamentar el funcionamiento de elementos característicos de la modernidad, que hacían imprescindible un marco legal adecuado, acorde con un período de intensas transformaciones [356].

> "Deseando descorrer el velo de misterio y exageración que cubre hoy día la venta de receptores radiotelefónicos –publica *Sucesos* en 1925– y respondiendo a la demanda popular por aparatos completos y montados de calidad superior, la Radio Corporation of America tiene el honor de ofrecer al público sus Radiolas, sencillas, resistentes y listas para instalarse, a precios que cualquiera puede sufragar." [357]

El uso civil de la radio, luego de los avances técnicos experimentados durante la Primera Guerra Mundial, reveló su potencial comercial, logrando, a fines de la década de 1920, su entrada triunfal al salón burgués, no sin antes transformarse en mueble de diseño, como ya había sucedido con el fonógrafo. Los fríos controles y tubos se cubrieron de madera, tela y baquelita y se instaló un altavoz cubierto en el frente del aparato. Por ese entonces, el público podía adquirir los costosos receptores en los propios estudios de las radioemisoras, cuyas emisiones servían para promocionar los aparatos o en casas comerciales que empezaban a importarlos de Estados Unidos y Europa, ofreciéndolos dentro de su línea de electrodomésticos. A fines de los años veinte, existían en el país 15 emisoras privadas y Chile marchaba a la cabeza en la importación de radiorreceptores. Muy pronto, se ofrecerá "un receptor para cada gusto".

A comienzos de la década de 1930, el mercado radiofónico ofrecía una gran variedad de diseños, destacándose las radios tipo catedral, que con sus arcos ojivales "custodiaban milagrosamente el invento", como esta Radio Echophone fabricada en Estados Unidos en 1932. Gutiérrez, 1999.

En la década de 1930, la radiotelefonía se volverá parte de la vida cotidiana, empezando a influir en el gusto y logrando que

355 Ver *Sucesos*, 10/ 9/25; *Ecran*, 5/ 8/1948; y *Estadísticas de Chile en el siglo XX*, 1999: 288.
356 De modo paralelo, el gobierno de Ibáñez, inspirándose en el fascismo italiano, desarrolló el aparato policial en una medida nunca antes vista en Chile y manifestó una fuerte tendencia intervencionista en materia de censura y control de medios de comunicación.
357 *Sucesos*, 17/ 9/1925.

los periódicos de mayor circulación, que no solían ocuparse demasiado de la música popular, le dieran plena cabida en su cobertura de la programación radial, que ahora constituía noticia [358]. Paralelamente, las revistas de cine, teatro y espectáculos comenzaron a darle atención al medio radial, como sucedía con *Cine coktail* y con *Ecran* –fundada en Santiago en abril de 1930–. También en abril, pero de 1943, salía a circulación en Santiago la revista *Radiomanía*, primer medio especializado en radio publicado en Chile, que se mantendrá vigente en el país hasta comienzos de la década de 1970 como *Radiomanía TV*, teniendo finalmente que adaptarse a la nueva realidad comunicacional y de entretención de la época.

Del mismo modo que las grabaciones de cantantes líricos habían servido para legitimar el disco y el gramófono como objetos dignos de entrar al salón, la radio también se perfiló como un invento útil a la difusión de música clásica, augurándose incluso, el fin de los conciertos públicos debido a la comodidad de escucharlos en casa. Es así como, desde los inicios de la radiodifusión en Chile, se observan intentos por utilizar las líneas telefónicas para transmitir temporadas de ópera del Teatro Municipal de Santiago, y conciertos realizados en provincias. Esta tendencia fue en aumento y en 1945 existía una importante actividad de conciertos radiales en Santiago. Las radios Corporación, Minería, Chilena y Agricultura difundían conciertos de cámara, con música clásica europea y contemporánea chilena. También se transmitía la temporada completa del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con música sinfónica, y se retransmitían conciertos realizados por la BBC de Londres y la NBC de Nueva York. De la misma manera que sucedía en otras capitales latinoamericanas, la música clásica le otorgaba seriedad a la radio e incentivaba al público acomodado a adquirir un receptor [359].

Sin embargo, a la sala de conciertos, pronto se uniría un lugar menos serio y más acorde a los rumbos que estaba tomando la radiodifusión en el país: la boite y la quinta de recreo. En efecto, desde comienzos de la década de 1940, se realizarán transmisiones radiales desde distintos locales de diversión de la capital, utilizando líneas telefónicas. Las radios El Mercurio y Cooperativa transmitían desde la boite El Refugio –ubicada en los altos del Teatro Continental–; Agricultura, desde el Tap Room; Prat, desde el Club de la Medianoche; y Nuevo Mundo, desde la quinta de recreo El Rosedal. En 1948 Radio El Mercurio transmitía programas diarios desde la boite Capri, y el tercer aniversario de la boite Violín Gitano fue celebrado con un programa trasmitido por tres radios santiaguinas, la medianoche del 15 de agosto de 1950.

Con estas transmisiones, no sólo se beneficiaba la radio, sino que el local y la orquesta, incluido el crooner, que tenía un perfil artístico más bien bajo, pues aumentaba considerablemente la dimensión de la audiencia. En este proceso, la radio llevaba el ambiente público de diversión a la intimidad del hogar, haciendo que el auditor doméstico adquiriera comportamientos de público de boite. En las fiestas en casa, animadas por la radio, los bailarines corearán los estribillos, marcarán palmas y aplaudirán al final de cada canción, como si estuvieran en una pista de baile, y beberán, fumarán y conversarán como si estuvieran en un bar. Además, la transmisión radial

358 Ver *Estadísticas de Chile en el siglo XX*, 1999: 288; Gutiérrez, 1999; y Bazán, 2001: 28.
359 Ver *El Mercurio*, 22/10/1982; *Ecran*, 10/ 7/1945; y Docampo, 2000: 56.

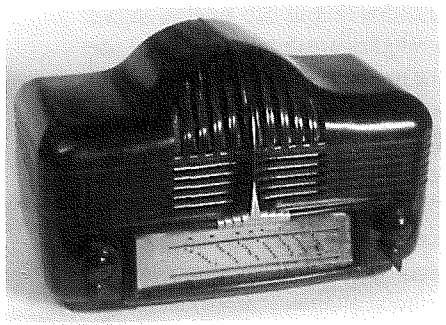
llevaba los bailes de moda y el ambiente nocturno a oídos de público que no salía a bailar, por no saber hacerlo o tener impedimentos religiosos, morales, de edad, de salud, económicos o de temperamento para asistir a un lugar de diversión. Con la radio, podían imaginar que lo hacían, estando a salvo en la privacidad de sus hogares. En la película *Días de radio* (1987) de Woody Allen, una familia neoyorquina de clase media celebra la noche de año nuevo de 1944 escuchando la transmisión radial de la fiesta de un elegante club nocturno de Manhattan. "Están los que toman champagne en un *night club* y los que escuchamos por radio como brindan", dice uno de los personajes. Con el cruce de legitimaciones que se producía entre el espacio público y privado, a través de la radio, la industria musical resultaba altamente beneficiada [360].

La radiodifusión se desarrollaría según el concepto de emisión pública y recepción privada, creándose un nuevo tipo de público, que participaba simultáneamente de un evento sin estar reunido en el mismo lugar. Este hecho elevó a dimensiones insospechadas la masificación y popularización de la música, que podía llegar a millones de auditores cómodamente instalados en la privacidad de su hogar. Luego de encontrar un espacio en el salón, la radio siguió su viaje hacia la intimidad del hogar, llegando hasta el dormitorio y la cocina, donde sería usada por los hijos y empleados de la casa respectivamente, ampliando el rango social de su influencia. Esto fue posible gracias a la invención, en 1940, de tubos de menor tamaño que permitían la reducción de los receptores, proceso que se acentuaría con la utilización del transistor de fines de los años cuarenta. Este hecho tuvo un importante efecto en nuestra manera de escuchar música, pues facilitaba enormemente el acceso a ella, la llevaba a todo lugar y por consiguiente disminuía nuestro esfuerzo y atención, transformándola en la banda sonora de la vida cotidiana [361].

> "La pequeña joya. Tamaño mínimo. Recepción máxima. La pequeña joya, con su asa retráctil, puede llevarse a cualquier parte; funciona en corriente alterna o continua; no necesita antena exterior ni conexión a tierra. El bello gabinete es completamente cerrado y acabado en reluciente plástico y metal de color oro satinado. En la Pequeña Joya se ha concentrado un máximo de belleza y elegancia, fidelidad de tono, capacidad y economía. Westinghouse." [362]

El desarrollo de una vasta audiencia radial, produjo una reducción en la diversidad musical en el espacio, pero un aumento de la diversidad musical en el tiempo. Como señalan Rothenbuhler y Mccourt, las transmisiones radiales provocarán la atención del público en unas pocas canciones durante un corto período de tiempo, lo que las hará populares y las transformará en modelos para futuros éxitos. Debido a su sobre-exposición, el repertorio y los géneros populares radiodifundidos, alcanzarán y excederán rápidamente sus posibilidades expresivas, lo que provocará que la música popular deba cambiar con rapidez bajo la influencia de la radio, intensificando finalmente su diversidad en el tiempo [363].

360 Ver Stephen Barnard et al en Shepherd et al, 2003, 1: 451-461; y Tony Russell en Shepherd et al, 2003, 2: 21-23.
361 En la película *Pa'l otro lado* (1942), de José Bohr, el nuevo invento de la radio pequeña adquiere un papel protagónico en la cocina, pautando el comportamiento de la empleada doméstica y llevando la influencia modernizante de la radiodifusión hasta sectores sociales que permanecían más alejados de ella.
362 *El Mercurio*, 15/ 5/1947.
363 En Shepherd et al, 2003, 1: 330.



Radio Sonora de baquelita con dial internacional fabricada en Francia en 1940. Gutiérrez, 1999.

La BBC también exportaba sus programas a América del Sur durante la Segunda Guerra, y una noche de abril de 1942, en pleno conflicto bélico, se bailó en Santiago con la música del afamado pianista y director Carrol Gibbons (1903-1954) y su orquesta Savoy Hotel Orpheans. *El Mercurio*, 25/ 4/1942, BN.

La diseminación de receptores por el mundo contribuyó a la circulación de repertorios locales, que ahora alcanzaban audiencias nacionales e internacionales, diversificando su cultura musical. De hecho, una de las fuentes importantes para que los músicos chilenos conocieran el jazz, fueron las transmisiones en onda corta que realizaban las estaciones norteamericanas en los años treinta. Así mismo, varias localidades argentinas cercanas a Chile, recibían, casi exclusivamente, emisiones de radios chilenas durante las décadas de 1950 y 1960, difundiéndose, tanto repertorios nacionales como extranjeros escuchados en Chile y contribuyendo a construir el gusto musical de estas comunidades trasandinas. Con la radio no sólo las audiencias, sino que los propios músicos quedaban expuestos a un mayor rango de influencias que podían variar y combinar con libertad.

La radio constituía un arma de doble filo para una región como la latinoamericana, que intentaba integrarse, pero que mantenía disputas entre vecinos. Pese a todo, y en base al Acuerdo Sudamericano de Radiocomunicaciones, revisado en Santiago en 1940, el Estado promovió las transmisiones internacionales de carácter cultural, artístico o científico, que debían incluir información de las bellezas naturales, la historia y la cultura chilena, "con el fin de divulgarlas a los demás países" [364].

La influencia cultural y política de las naciones era potenciada por el uso de la radio, como sucedió con el panamericanismo propiciado por Estados Unidos en los años cuarenta. Entre 1930 y 1940 el número de receptores fabricados en Estados Unidos subió de 4.500.000 a 13.000.000, aumentándose la demanda de los mercados de toda América por la necesidad de información durante la Segunda Guerra. Al comenzar los años cuarenta, los receptores estaban convenientemente diseminados y ahora le correspondía al país del norte apoyar la proliferación de grupos musicales, repertorio y programas radiales panamericanistas, impulsando la transmisión de programas en español, la grabación desde Hollywood de

364 Ver *Reglamento de transmisiones de radiodifusión*. 1944: Art. 19.

programación para emisoras latinoamericanas y la creación de la Cadena de las Américas, ligada a la Columbia Broadcasting System. En 1946, *El Mercurio* publicaba información sobre las emisoras de Estados Unidos que transmitían en español. La radio participaba así, activamente, de la sostenida internacionalización de la industria musical, pero también de los alineamientos políticos internacionales. Atenta a este fenómeno, la Dirección General de Servicios Eléctricos reguló la retransmisión de programas extranjeros en el país, debiendo autorizar tanto las emisiones como el idioma en que serían difundidas. Sólo las canciones y piezas literarias en otro idioma podían ser transmitidas sin previa autorización de la Dirección, dejando, sin sospecharlo, la puerta abierta para la invasión de canciones en inglés que más tarde se producirá en Chile [365].

Receptor de onda corta y larga que destaca la amplia oferta musical al alcance del auditor, fomentando el interés por la música del mundo. *El Mercurio*, 9/ 5/1947: 11, BN.

Con la Segunda Guerra Mundial en curso y la insistente presión a lo largo de 1942 por parte de los aliados para que más países se alinearan contra el eje formado por Alemania, Italia y Japón, Chile tuvo que dar un giro fundamental en su posición, cercana a las esferas de influencia cultural alemana e italiana que marcaban parte de su historia. Dentro de América Latina, ésta fue una de las naciones que más dilató la alineación junto a Estados Unidos, pero, una vez jugada la opción de ruptura con los países del eje a comienzos de 1943 y la consiguiente declaración de guerra al Japón, el compromiso con los aliados fue claro y la influencia cultural se hizo sentir con fuerza a través de la industria musical.

En el período de guerra, la radio cumplía una función destacada, informando de las alternativas del conflicto. Para estos propósitos era importante la existencia de distintas longitudes de onda, de manera que será frecuente entre los usuarios, escuchar la programación local en onda larga mientras que las emisiones lejanas, en onda corta. Tratándose de un modo corriente del uso de los receptores, se incorporarán indicaciones sobre las frecuencias en onda corta de radios del mundo, con un dial internacional en el que se situaban las más importantes y potentes radioemisoras del planeta, que, por cierto, no transmitían sólo noticias, sino que también abundante música.

El marco legal bajo el cual se desarrollaría la radiodifusión en el país, quedó establecido en 1930 con la creación del Servicio Nacional de Radiodifusión, depen-

365 Ver *Reglamento de transmisiones de radiodifusión*. 1944: Arts. 12 y 13. En la película *Adiós pampa mía* (1946), Alberto Castillo participa en un programa radial difundido desde Buenos Aires en cadena con una emisora de México, donde se leen noticias artísticas que vinculan a ambos países, en una clara manifestación de la internacionalización producida por la industria radial.

diente del Ministerio del Interior. Al mismo tiempo, las radios comenzaban a publicitar en forma sistemática sus programas y elencos artísticos en revistas de actualidad y diarios. Al establecerse el régimen regular de trasmisiones, fue preciso diseñar un sistema de programación, contratar personal y determinar los horarios de las emisiones. Se trataba de variables que tenían que ver con el mundo laboral, con el surgimiento de un nuevo tipo de profesional inicialmente vinculado a la ingeniería, que había puesto en funcionamiento los equipos técnicos que fueron perfeccionándose con rapidez. Junto a los técnicos, aparecieron los locutores y libretistas, animadores de las ondas radiales, a través de su entrega de información y entretención.

En 1931 se promulgó un nuevo reglamento para los instaladores eléctricos de teatro, operadores de biógrafo, operadores de radio, y radiotelegrafistas, de acuerdo a las necesidades que creaban los nuevos medios eléctricos. Por ese entonces, ya se perfilaba el oficio del hombre de radio, que se desarrollaba con la pasión de los pioneros. Se destacaron nombres como los de Alfredo Figueroa, decano de los locutores chilenos; Adolfo Yankelevich, Carlos de la Sotta, Luis Rojas Gallardo, uno de los fundadores de Radio Chilena; Luis Martínez Serrano, fundador del Sindicato de Empleados de Radio (1941), y Renato Deformes, director artístico de radios Cooperativa (1941) y El Mercurio (1950), entre muchos otros. La Asociación de Radiodifusores de Chile, ARCHI, fue fundada en 1936, manifestando la consolidación de la profesionalización del medio radial chileno.

Con el desarrollo de la carrera del hombre –y luego mujer– de radio, se generó una suerte de sistema de estrellas del dial, ya que, en numerosas oportunidades, un locutor le transmitía a una radioemisora su carácter, su temperamento y su propio carisma, otorgándole a la estación un sello particular. Así como sucedía en la industria discográfica y cinematográfica, se dieron casos, más o menos bullados, de traspaso de una empresa radial a otra de ciertas figuras con sus programas asociados, como fue el caso de Raúl Matas y *Discomanía*, programa iniciado en Radio Corporación en 1946, pero cambiado al año siguiente a Radio Minería. En la publicidad de las radioemisoras se destacaba al personal como carta de garantía de la empresa, quienes recibirán premios de popularidad al igual que los folkloristas, cantantes y directores de orquesta [366].

El locutor –o *radio speaker*, como se le llamó en Chile hasta los años cincuenta– era el alma de la emisora, oficiando también de radiocontrolador, técnico de sonido, libretista, actor, incipiente discjockey, telefonista y secretario. A veces, contaba con un ayudante o "pasante de discos" que era el encargado de cambiar la aguja del equipo cada vez que se tocaba un disco, sacarlo del estante, entregárselo al locutor y dejarlo en el mismo lugar. Recién hacia 1939, surgió en Chile el radiocontrolador como profesional especializado, contribuyendo a mejorar la programación radial. "De la armonía, comprensión y entendimiento entre controles y locutores dependía el éxito de los programas diarios", señala Jorge Sasmay [367].

366 En la publicidad de Emisoras Nuevo Mundo publicada en el anuario de la DIC de 1946, por ejemplo, se entrega la nómina de los directivos de la radio, donde se destacan Lenka Franulic como directora artística, y Humberto Tassara como jefe de programas. Se trata de personas conocidas en el medio y por ello mismo representan una inversión y una garantía para la emisora.

367 Ver Sasmay, 1996: 12. Uno de los locutores chilenos de los años cuarenta fue conocido como El Huaso Speaker.

Publicidad del elenco artístico de Radio Minería para 1945, con Federico Ojeda, Mario Arancibia, Los Quincheros, Los Queretanos, y Rubens de Lorena, entre otros. *El Mercurio*, 3/ 3/1945: 33, BN.

"Antes todas las radios emisoras tenían un piano donde llegaban los artistas aficionados o profesionales a ensayar acompañados por el pianista de la emisora –recuerda Humberto Lozán (1925)–. La radio tenía su piano y su pianista." [368]

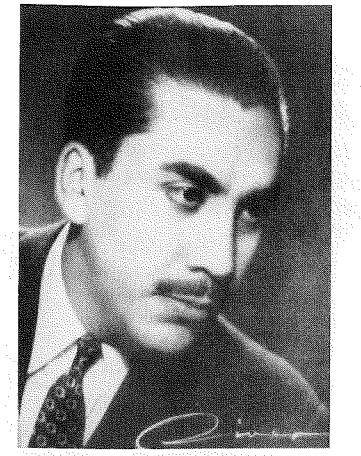
Para implementar su programación en vivo –que contemplaba música, radioteatros, lecturas, humor y noticias–, las radios contaban con elencos estables y exclusivos que incluían artistas nacionales y extranjeros, entre cantantes, pianistas, guitarristas, conjuntos, orquestas y directores-compositores, junto a actores y locutores. Estos elencos podían cambiar anualmente y las estaciones publicaban grandes avisos de prensa, similares a los de los cines y las boites, con el nuevo elenco artístico de la temporada.

De este modo, una radioemisora chilena de mediados del siglo XX debía contar con un Departamento Musical formado por un asesor musical, un programador musical, un sincronizador de discos, un orquestador y un grupo de instrumentistas. Según Hugo Andrades, el asesor musical debía ser egresado del conservatorio, poseer estudios de acústica y programación y tener una amplia cultura musical. El programador también debía tener estudios musicales y estar al día en las nuevas ediciones discográficas y en las preferencias del público. El orquestador tenía que realizar las orquestaciones necesarias para acompañar a los cantantes, solistas instrumentales y radioteatros, debiendo arreglar además para gran orquesta las canciones de moda [369].

El amplio desarrollo musical logrado por la radio, le permitía a los músicos de entonces realizar su aprendizaje, práctica y carrera profesional como artistas radiales. Un joven pianista como Valentín Trujillo (1933), por ejemplo, podía adquirir mayor capacidad de improvisación, destreza de acompañamiento, habilidad para cambiar la tonalidad de una composición, y memoria auditiva, que sus compañeros

368 Humberto Lozán, 12/2001.

369 Ver Andrades, 1963.



Vicente Bianchi (1920). *Antena de Radio Minería*, 1/ 8/1949, BN.

de conservatorio, trabajando en el dinámico mundo radial. Lo mismo sucedía con Vicente Bianchi (1920), quien, a comienzos de los años treinta, estudiaba piano en el conservatorio, pero finalmente optaría por la radio tocando desde niño en radios de Santiago y continuando como fantasista al piano, director y arreglador en radios de Buenos Aires y Lima [370].

Por su parte, Juan Azúa (1939), ingresaba a los 17 años como reemplazante a la orquesta de Radio Minería, ensayando en la mañana lo que tenía que tocar en la tarde. La experiencia de la radio era central para que el músico popular fuera también músico de atril, y desarrollara la capacidad de lectura musical. Esto aumentaba sus posibilidades de trabajo al poder acompañar a cualquier artista en cualquier tonalidad y estilo. La versatilidad pasaba a ser una de las mayores virtudes de un músico radial sometido a una constante demanda de nuevo repertorio.

> "Hoy serán invitados de honor del Colegio Musical de María Ramírez, dos figuras de prestigio del cine y la radio chilena. Nos referimos a la bella estrella Hilda Sour y el simpático cantante Arturo Gatica, quienes en fecha muy próxima se dirigirán al extranjero, donde deberán cumplir ventajosos contratos. La asistencia al salón auditórium de la Cooperativa Vitalicia es completamente gratuita y se permitirá la entrada a él, hasta la 1:15 PM." [371]

Las actuaciones radiales se realizaban en estudios y auditorios, que eran también utilizados como salas de cine y boites. Al parecer, los auditorios surgieron de las propias necesidades de músicos y comediantes, que requerían de la presencia y respuesta inmediata de un público que estimulara sus presentaciones, como sucedía en el medio musical y escénico en general. A comienzos de los años veinte, las radios norteamericanas ya empezaban a habilitar auditorios con este propósito, surgiendo la "audiencia de estudio", que podía interactuar en forma directa con el artista y "representaba" al auditor doméstico en este afán [372].

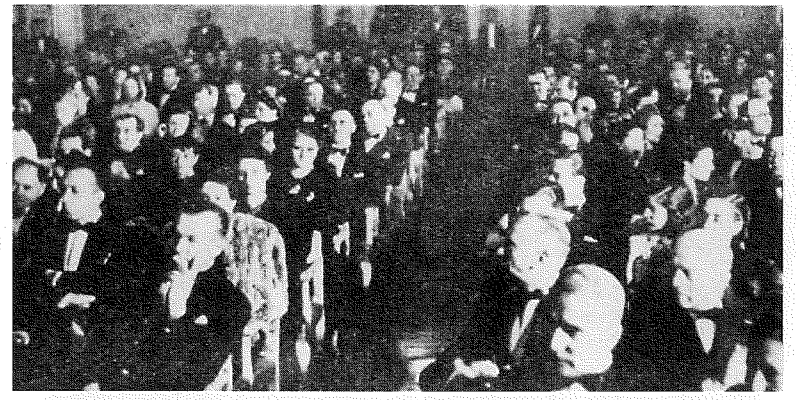
> "Lo bonito de la radiotelefonía, es que estimulaba la imaginación –recuerda Humberto Lozán–. Los shows radiales eran eso: pura magia, nada que ver con lo que sucede ahora con la televisión que lo muestra y escudriña todo. El público acudía a los auditorios de las principales radios sin saber cómo era el señor que con su voz lo llenaba de fantasías románticas." [373]

370 Ver la solidez y estilo de Vicente Bianchi acompañando a Sonia y Myriam en la película *Música en tu corazón*, 1945.

371 *El Mercurio*, 27/10/1950. Hilda Sour y Arturo Gatica, marido y mujer, junto al pianista Jorge Astudillo integraban el conjunto Los Chilenos, con el que realizaron extensas giras por América Latina (1951-1953) y Europa (1960-1964). Ver *El Mercurio*, 4/ 9/1996.

372 Ver Stephen Barnard et al en Shepherd et al, 2003, 1: 454. Ver reconstrucción de grandes auditorios y orquestas radiales de Nueva York a comienzos de los años cuarenta en el film *Días de radio*, 1987.

373 Ver Torres Cautivo, 1999.



Auditorio de Radio Carrera la noche de su inauguración en 1941; el público es serio y maduro, y los hombres visten de smoking. *Ecran*, Nº 549, 6/1941: 21, BN

Entre 1931 y 1946 se crearon los principales auditorios radiales chilenos, destacándose los de Radio Universo (1931), Del Pacífico (1932), El Mercurio (1933), Agricultura (1937), Cooperativa (1938), Nacional (1939), Carrera (1941), Hucke (1942), Minería (1943), Corporación (1945,) y Nuevo Mundo (1946). El público asistente –al que no se le cobraba entrada– contribuía al desarrollo del espectáculo, respondiendo a las indicaciones de grandes letreros que marcaban el momento de los aplausos, las risas y el silencio. La incondicionalidad y docilidad del público será un atributo central de los espectáculos transmitidos por radio y más tarde por televisión. La industria parecía controlar entonces lo que más se le escapaba de las manos: la recepción y el consumo [374].

Surgidos en la época de los concursos de aficionados de barrio, lo que les dio un apoyo popular de base, la práctica en los auditorios radiales fue profesionalizándose, hasta llegar, en la década de 1940, a estar reservada a las grandes estrellas nacionales e internacionales en gira. Para recibir a tantas estrellas, las radioemisoras debían contar con conjuntos y orquestas estables, como hemos mencionado. Una radio que se preciara de ser grande, debía tener uno o varios conjuntos permanentes de diverso tipo y categoría, destacándose las orquestas radiales. La presencia de estas orquestas, de 20 o más músicos, dirigidas por un maestro de renombre, era signo de madurez y prosperidad para la radioemisora. A fines de la década de 1920, Radio Chilena ya contaba con una orquesta estable que difundía repertorio que, al ser publicado en partitura, consignaba también su popularización por la emisora, en una particular relación entre radio y partitura que será pronto complementada por la relación entre la radio y el disco.

La orquesta radial sumaba la antigua formación de cuerdas de las orquestas de salón decimonónicas a la nueva formación de bronces, lengüetas y acompañamiento rítmico de las jazz-bands. Una orquesta ideal podía tener: ocho violines, dos violas, dos violoncelos, tres trompetas, dos trombones, cuatro saxos y clarinetes, flauta, guitarra, piano, contrabajo, batería y percusión. Esta formación era

374 Ver show de auditorio radial de Buenos Aires con Alberto Castillo, en la película *Un tropezón cualquiera da en la vida*, 1949.

Conjunto de Stephan Terz –primero a la izquierda– de Radio Minería. *Ecran,* Nº 666, 1943, BN.

suficientemente flexible como para acompañar el repertorio popular vigente entre 1930 y 1960, para grabar las bandas sonoras cinematográficas –sumándose cornos, oboe y arpa–, para tocar en las boites y quintas de recreo de la época. Los músicos clásicos también encontrarán en la radio una fuente significativa de trabajo, en especial, a partir de la desaparición de los conjuntos de cámara en los cines chilenos, a fines de los años treinta. Como Peñín señala, en el caso de las radios venezolanas, las emisoras contaban con una planilla de músicos que agrupaban de diferentes maneras y recibían distintos nombres según las necesidades de su programación, fenómeno perfectamente extensible a Chile [375].

En 1940, Vicente Bianchi condujo la orquesta chilena de radio a su máxima expresión, llevando su experiencia a Perú en 1951 donde creó la primera orquesta radial en Radio El Sol de Lima. En 1948, Bianchi conducía los programas de Radio Minería *Bellezas musicales Boston*, un "fascinante programa de canciones de todo el mundo, dedicado a la juventud" y *La melodía misteriosa*, donde el público debía identificar una canción popular transformada por su orquesta, en un particular juego de imaginación y memoria entre el músico y su audiencia. Al finalizar la década de 1940, estaban activas en Santiago las orquestas de Federico Ojeda, de Vicente Bianchi y de Izidor Handler en Radio Minería; de Luis Aguirre Pinto, de Jaime Cherniak, de Jorge Astudillo y del argentino Alberto Racco en Cooperativa; de Héctor Carvajal en Agricultura; de Bernardo Lacasia, y de Fernando Lecaros en Radio del Pacífico; y de Augusto Gautier en Radio Prat. Como no todos estos directores arreglaban, debían importar sus arreglos orquestales de Estados Unidos [376].

> "Había que tener la orquesta más o menos lista siempre –señala Vicente Bianchi– y yo tenía repertorio de todo tipo, porque había que ensayar a los artistas que traía la radio y luego tocar en los programas de las nueve de la noche." [377]

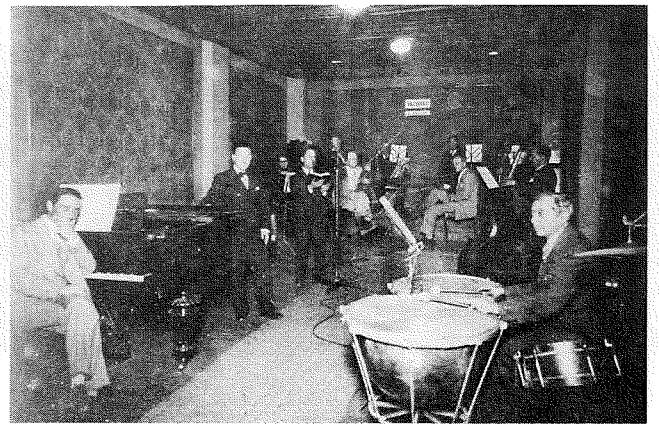
375 Sobre orquestas radiales venezolanas de las décadas de 1930 y 1940 ver Peñín, 2003: 88-89.
376 Escuchar orquesta de Federico Ojeda en CD 25 y reconstrucciones orquestales de Pedro Mesías en González, 2003. Al comienzo de la película *Días de Radio* (1987) se puede observar uno de los concursos radiales donde se adivinaban canciones.
377 Vicente Bianchi (1920), 3/10/2003.

Los violinistas Tito Lederman de Radio Minería, Jaime Cherniak de Radio Cooperativa y Carlos Salas de Radio Corporación. *Ecran,* 15/ 3/1949, BN.

Entre 1943 y 1950 surgía en Chile un movimiento orquestal de cierta magnitud, señala Juan Marino, mejorándose el *fiato* –respiración común– de las orquestas populares y aumentando su profesionalismo. La llegada a Chile, durante la Segunda Guerra Mundial, de músicos de ascendencia judía, como los violinistas Stephan Tertz e Izidor Handler y los pianistas Federico Waelder y Jan Schaff –quien no se radicó en Chile–, contribuyó a mejorar la forma de orquestar y el propio sonido orquestal en Chile, pues los músicos locales aprendían de la experiencia de sus colegas europeos. Marino destaca las versiones de valses, tonadas y sambas de la orquesta Terzt-Schaff, formada en Santiago en 1940, que recogía el legado de grandes orquestas europeas como las de Dajos Bela –músico húngaro radicado en Argentina–, y Marek Weber. Estos avances también permitieron que surgieran mejores cantantes, los que habían comenzado como estribillistas pero ahora se transformaban en solistas y estrellas de la canción [378].

Como consecuencia de este desarrollo, a comienzos de la década de 1960 había en Santiago, al menos, diez emisoras con cómodos auditorios para 250 personas. Cada una con su propia orquesta de unos veinte músicos bien afiatados, marcando la culminación, pero también el final de esta importante actividad musical radial. La orquesta que dirigía Pedro Mesías (1926) en Radio Corporación entre1954 y 1961, fue una de las últimas en existir. Estaba formada por cuatro violines, tres saxos, dos trompetas, trombón, guitarra, piano, contrabajo, batería y percusión. Mesías debía dirigir su orquesta desde el piano, pues las radios disminuían el número de músicos contratados para abaratar el costo de las leyes sociales, haciendo que los directores-instrumentistas desempeñaran ambos papeles. La orquesta de Mesías trabajaba cuatro horas al día, incluidos los ensayos, presentándose de Lunes a Sábado a las 21:15 horas en su programa *Ritmo en quince minutos*, para después dedicarse a acompañar a los artistas visitantes. Por su parte, la orquesta de Bernardo Lacasia actuaba diariamente en Radio El Mercurio en 1949 en el programa *Noches del gran mundo*. En la década de 1960 estas orquestas se integrarán a la televisión, que fue la gran receptora del desarrollo de la gente de radio, tanto músicos como locutores [379].

378 Ver Marino, 1984: 260, 323 y 508.
379 "La radio ha sido escuela para todos los conductores de TV" señala Julio Martínez en *La Epoca*, 22/ 8/1997: 13. Ver también *Ecran,* 22/ 3/1955.



Orquesta de Radio Universo en 1932. *Sucesos*, 21/ 1/1932, BN.

La fama que la orquesta y su director podían adquirir fuera de la radio, debido a sus presentaciones en boites y fiestas privadas y a su catálogo discográfico, era importante para la radioemisora, pues potenciaba su firmamento artístico. Este fue el caso de Federico Ojeda (1911-1993), considerado por la prensa como el mejor director chileno de jazz melódico de la década de 1940, quien llegó a dirigir la orquesta más grande –una sinfonieta de treinta músicos–. Tuvo un nutrido catálogo de grabaciones y en 1950 obtuvo el primer Caupolicán otorgado a un director. Así mismo, la vinculación de Ojeda con el Tap Room, el Hotel Carrera y radios Cooperativa y Minería, llevaba el prestigio y visibilidad de un espacio al otro, con beneficio recíproco y claras ventajas para el propio músico. El extenso repertorio grabado para RCA Victor por Federico Ojeda y su orquesta hasta fines de los años cuarenta, incluía principalmente boleros, reflejando el auge del género en la época, pero también otro tipo de repertorio latinoamericano, como el joropo "Alma llanera", el corrido "Corazón mexicano", el son "Mercé la mulatica", y la guaracha "Quizás, quizás". Su vocalista era Humberto Lozán.

Como activas promotoras de la dinámica actividad artística de los años treinta y cuarenta, las radios realizaban concursos para descubrir nuevos valores, de los que podía salir el elenco completo de una emisora. El concurso convocado por Radio El Mercurio en 1936, por ejemplo, atrajo a más de 500 cantantes, actores, actrices, recitadores y conjuntos instrumentales, tanto aficionados como profesionales. El propio Raúl Matas (1921), decano de los locutores chilenos, inició su carrera al ganar un concurso para nuevos talentos en 1939 en Radio Bolívar de Concepción. Lo mismo sucedió con Los Hermanos Silva, que saltaron a la fama en 1945 al ganar un concurso de aficionados de Radio Prat, cuyo jurado estaba integrado por Carlos Cariola, Sir Malcom Sargent y Margot Loyola. En su permanente cruzada por la difusión de música nacional, Pablo Garrido se quejaba, en 1940, de que en los concursos de aficionados radiales de Arica a Punta Arenas, todos aspiraran a cantar tangos, rumbas y valses y no música chilena, reflejando el alcance nacional de esta práctica.

> "Nos presentamos en Radio del Pacífico –recuerda Margot Loyola–, en un programa en vivo donde el auditorio elegía su preferencia. Toda la gente votó por nosotras. Ganamos el concurso, la radio nos contrató y ahí empezó nuestra carrera." [380]

Los concursos de talentos existían desde antes del auge de la radio, formando parte de los espectáculos de variedades en boga en las primeras décadas del siglo XX. De este modo, lo que la radio hizo fue llevar a su terreno una práctica preexistente, aunque despojándola del glamour del teatro al instalarla en los sobrios estudios y auditorios radiales. Eran muchos los aficionados que estaban dispuestos a actuar reiteradamente en estos concursos, con la esperanza de hacerse conocidos y obtener contratos, lo que le resultaba beneficioso a la radio económicamente, pero no artísticamente, por lo que el procedimiento se fue refinando para seleccionar mejor lo que se ponía en el aire [381].

El elenco radial chileno de la década de 1930 estaba formado, en una buena medida, por músicos aficionados. Incluso en la década siguiente, cuando se logre una mayor profesionalización del medio radial, se mantendrán los concursos de barrio, de Miss Radio y de artistas infantiles. Radio Otto Becker, por ejemplo, mantenía el programa infantil *El abuelito Luis*, iniciado a comienzos de los años treinta por el actor Luis López Rey, que fue cuna de destacados músicos chilenos, como Pedro Mesías, Vicente Bianchi y Juan Mateucci y los cantantes Humberto Lozán y Carmen Ruiz (1930), que cantaba tangos a los siete años [382]. Al mismo tiempo, el concurso Miss Radio representaba una buena manera de impulsar la carrera artística de una cantante radial en ciernes, quien viajaba a Radio Belgrano de Buenos Aires como premio. En este concurso, creado por dos periodistas de revista *Ercilla*, las concursantes debían interpretar una tonada, una canción y una cueca. En 1939 el cetro lo obtuvo Ester Soré con la canción "Chiquilla" y la tonada "Noche buena", ambas de Donato Román, y con la cueca del folklore "Déjame pasar que voy"; en 1940 se le otorgó a Meche Videla con el vals canción "Mentía" de Manolo Aranda; en 1942 ganó Carmen del Río con la tonada-canción "Mi banderita chilena" de Donato Román; en 1945 triunfó Sonia –apodada más tarde La Única– de Radio Agricultura; y en 1946 fue Angélica Montes quien obtuvo el cetro de Miss Radio en Chile [383].

Las trasmisiones de las radios de Santiago podían ser escuchadas a lo largo del país mediante extensas cadenas radiales. En 1934 existían 54 emisoras en Chile, lo que permitió que, tres años más tarde, se formara la primera red nacional de broadcastings, encabezada por Radio Agricultura de Santiago y seguida por emisoras de Antofagasta, Concepción, Temuco, Valdivia y Puerto Montt. Mediante estas cadenas, que aumentaban la influencia del medio musical capitalino en el resto del país, podían ser escuchados en provincias artistas de rango internacional

380 En Ruiz, 1995: 13.

381 Grandes astros de la canción como Frank Sinatra y Jorge Negrete también surgieron de concursos de radios de los años treinta. Ver Donna Halper en Shepherd et al, 2003, 1: 468-471. En el film *Madreselva* (1938) se realiza un concurso de aficionados en una radio de Buenos Aires para participar en una película, vinculando, en este caso, las industrias radial y cinematográfica.

382 Este programa se constituirá en la Compañía de Revistas Infantiles del abuelito Luis, activa a comienzos de los años cuarenta.

383 Ester Soré, 8/ 3/1994. En Concepción se otorgaba el cetro de "Miss radio penquista". Elba Altamirano lo obtuvo en los años cuarenta, quien grabó algunos discos para el sello Victor.

Programación de Radio Agricultura para 1943 en los rubros noticias, radio-teatro, cantantes, orquestas, solistas, conjuntos y programas del exterior. Transmite en cadena con radios de Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno y Punta Arenas y recibe programas de la CBS, "La cadena de Las Américas." *El Mercurio,* 16/ 1/1943: 12, BN.

que requerían de altos auspicios comerciales y que las radios locales no podían solventar en forma independiente.

A mediados de la década de 1940, las radios capitalinas dirigían sus propias cadenas regulares de emisoras. Radio Cooperativa contaba en 1945 con una cadena radial que agrupaba estaciones de Valparaíso, Concepción, Temuco, Valdivia, Puerto Montt y Punta Arenas. Por su parte, Radio Minería formó una cadena, a fines de 1947, para transmitir las actuaciones de Carlos Ramírez, (1914-1986), "El barítono de oro" –cantante colombiano que triunfaba en Hollywood–, integrada por Radio Metro de Viña del Mar, La Serena de La Serena, Tucapel de Rancagua, Lautaro de Talca, La Frontera de Temuco y Austral de Punta Arenas. En 1950, Radio Corporación, presentada como la emisora más poderosa de América Latina, anuncia que será la primera en cubrir todo Chile en onda larga.

En 1943, *Radiomanía* publicó una lista de las radios chilenas agrupadas en cuatro códigos geográficos: CA, Norte; CB, Centro; CC, Sur; CD, Austral. Todo el territorio estaba cubierto por radios comerciales chilenas. Las radios del sur organizaron su propia cadena a fines de 1945, integrada por Radio Rancagua de Rancagua, Condell de Curicó, Lautaro de Talca, Simón Bolívar de Concepción, La Frontera de Temuco, y Sago de Osorno. Con las cadenas regionales, las radios locales potenciaban su accionar, logrando mayor autonomía de las radios de Santiago para contratar e intercambiar artistas de categoría. La década de 1950 comenzará con la consolidación de un grupo de radios regionales que cubre el centro y sur del país. Se destacan, radios Cochrane de Valparaíso –ex Wallace–, Sargento Aldea de San Antonio, La Frontera de Temuco, Baquedano de Valdivia, Simón Bolívar de Concepción, Almirante Latorre de Talcahuano, Llanquihue de Puerto Montt y Austral de Punta Arenas. De este modo, la radiotelefonía contribuirá a la regionalización cultural del país [384].

Desde fines de la década de 1930, los elencos radiales realizaban giras nacionales, especialmente hacia el sur, cómodamente instalados en vagones de ferrocarril, desde donde ofrecían sus actuaciones en estaciones ferroviarias abarrotadas de público, a las que se podían integrar artistas locales. En las ciudades más importantes, las funciones se realizaban en los teatros del lugar. De este modo, la

384 Ver *Radiomanía,* 12/1945.

red establecida por las cadenas radiales alimentaba también un circuito de actuaciones para los elencos radiales capitalinos, ya que el público de provincia concurría entusiasta a ver a los artistas que tanto había escuchado.

> "En el curso de la semana próxima quedará organizado el Círculo de Cronistas Radiales, entidad que tendrá por objeto cimentar campañas en pro del mejoramiento del ambiente y de estímulo colectivo para los elementos artísticos que, por sus méritos, merezcan sobresalir del grueso de mediocridades que actualmente intervienen en los programas, atropellando la cultura y el buen gusto." [385]

El desarrollo de la industria radial en el país en manos de privados, contrastaba con un medio donde el Estado había asumido el apoyo de las actividades artísticas a través de la universidad y de sus propios organismos culturales. Si bien el Estado desarrolló una estrategia de regulación de la radio, ésta no siempre logró los resultados propuestos, desencadenándose un fuerte debate que, en la década de 1940, estuvo articulado en torno a cuatro problemas centrales: el equilibrio entre las transmisiones de discos y las actuaciones en vivo, los porcentajes de programación de música chilena, la cantidad y calidad del avisaje transmitido, y la potencia de las radioemisoras.

Cadena radial formada por Radio Prat en 1946 para transmitir las actuaciones de Jorge Negrete con el Trío Calaveras. *El Mercurio,* 5/ 7/1946: 25, BN.

La crisis que vivía la industria radial chilena, a comienzos de la década de 1940, se manifestaba en los continuos cierres y reaperturas de las estaciones, con cambios de propietarios, de señales y de nombres. Héctor Malvassi, hombre de radio uruguayo que visitó Chile en 1935 y 1938, se lamentaba de la situación de las radios chilenas a fines de los años treinta, pues no hay músicos valiosos actuando en ellas, señala. Los programas musicales en vivo se redujeron a una hora al día, a los músicos no se les paga lo suficiente y se valoran más los programas en base a discos, por ser ahora más cómodos y baratos de producir [386]. De la misma manera que los músicos chilenos carecían de una protección frente al cine sonoro, tampoco la tenían frente a los vaivenes de la industria radial. En 1949 *Ecran* destaca los excelentes conciertos clásicos y la discoteca de Radio Chilena, "una de las mejores de la radiotelefonía", pero se queja que no es nada más que eso; "no hay esfuerzo, dedicación, ni trabajo en los programas", definiendo a esta radio como "una victrola bien equipada".

385 *Ecran,* 23/ 2/1942.
386 Ver *Ercilla,* 16/ 9/1938.

La Dirección de Servicios Eléctricos, creada bajo el gobierno de Pedro Aguirre Cerda, era asesorada en materias radiales por una comisión de radiodifusión –creada el 19 de noviembre de 1942–, la cual resultará emblemática en los intentos del Estado por regular la radiodifusión, enfatizando su carácter nacional, cultural y artístico. La comisión era presidida por el director de la Dirección de Información y Cultura, y contaba entre sus miembros al Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, al Director Artístico del Instituto de Extensión Musical y a dos representantes de la Asociación de Broadcasters de Chile y del Sindicato de Actores Radiales de Chile. De esta Dirección emanarán periódicamente normas generales relativas al desarrollo de programas radiales, así como instrucciones sobre la clase de transmisiones, a las que se deberá dar preferencia o aquellas que no podrán ser incluidas. El Artículo 3º del reglamento de transmisiones radiales decretado por la Dirección define bien estos cometidos:

> "Corresponderá a la Dirección ejercer la supervigilancia respecto del contenido y realización de las transmisiones que efectúen las radiodifusoras del país, dar normas sobre la composición de los programas, impartir instrucciones relativas a la clase y calidad de los números a los cuales debe darse preferencia, los que no puedan ser incluidos o que deban ser suprimidos en algunos de los programas mencionados y, en general, dar todas las directivas necesarias para el mejoramiento de la calidad artístico-cultural de las transmisiones." [387]

De esta normativa deriva la disposición relativa a que un 30% de los programas trasmitidos debía ser "de números en vivo y de música chilena", con un 80% de artistas chilenos, generándose uno de los debates más animados de toda la década [388]. Paralelamente, el año 1942, mediante un decreto con fuerza de ley, se crea la Dirección General de Informaciones y Cultura, dependiente del Ministerio del Interior. Su función sería la de centralizar los organismos gubernamentales relacionados con las actividades informativas o culturales y por ello comenzará a ejercer tareas de control y a elaborar pautas de programación para las radios según las orientaciones que al Gobierno le interesaba promover en materia de cultura.

Uno de los más famosos lemas de la campaña de Pedro Aguirre Cerda, "Gobernar es educar", manifestaba el compromiso con la educación de las masas y, debido a que las experiencias de todo el mundo señalaban a la radio y al cine como formidables persuasores y educadores de la población, parecía del todo congruente que el Estado, a través del Gobierno, quisiese proponer orientaciones programáticas a las radioemisoras. Así pues, las demandas sindicales de los músicos chilenos, encontraron un apoyo significativo en esa política normadora, dándose un paso importante en la incorporación de música popular chilena de raíz folklórica en la dinámica y cosmopolita industria cultural de mediados del siglo XX.

Sin embargo, la definitiva comercialización de la radiotelefonía nacional en desmedro del papel cultural promovido desde el Estado, se hacía evidente a fines de los años treinta, con el aumento de avisaje comercial y la injerencia de los propietarios de la emisora en la dirección artística, velando por el éxito comercial de toda la

387 *Reglamento de transmisiones de radiodifusión,* 1944: Art. 3. A comienzos de 1945, el presidente Gabriel González Videla firmó el reglamento de transmisiones de radiodifusión con carácter de decreto.
388 Ver *Reglamento de transmisiones de radiodifusión,* 1944: Art. 15.

programación. El aumento de avisaje intentaba ser frenado por la Dirección General de Servicios Eléctricos, restringiendo la lectura de comerciales a diez minutos por cada hora de transmisión y la duración de cada uno de ellos a un minuto. Tampoco se permitía intercalar avisos entre las partes o movimientos de una obra teatral o composición musical [389].

"Por fin dejaremos de bostezar con esas tiradas inacabables de programa radial, en que conocíamos todas las marcas de vino y el precio de todas las camisas de Santiago" se reconforta un cronista de la época. Sin embargo, a fines de la década de 1940 continúan los intentos de regulación de un avisaje que aumenta su presión en los medios, según se desprende del siguiente artículo que narra los acuerdos tomados por los propios broadcasters en un congreso general de radiotelefonía celebrado en Santiago:

> "Ahora, después de una grabación agradable, el auditor no estará condenado a escuchar una 'tanda' interminable de avisos. Lo más que podrán leerle por el micrófono serán doscientas palabras entre disco y disco, que ocupan dos minutos y medio a tres de lectura: o sea, más o menos diez avisos de veinte palabras cada uno. No es muy poco, pero resulta tolerable sobre todo para nosotros que ya estamos habituados a escuchar hasta cincuenta minutos de propaganda." [390]

Formados por una breve estrofa que promocionaba el producto, cuya marca coincidía con una frase musical repetitiva que se grababa en la memoria del auditor, los avisos cantados o *jingles* radiales, venían transmitiéndose en Estados Unidos desde fines de los años veinte, alcanzando grandes niveles de difusión a comienzos de la década de 1940. Estaban asociados a programas para mujeres en el hogar, un importante sector consumidor cautivo, lo que se aprecia en la predominante oferta de productos de uso doméstico y de belleza [391]. A mediados de los años cuarenta, se escuchaban en Chile interminables *jingles* compuestos en base a ritmos de moda y grabados por las orquestas radiales en discos no comercializables. De este modo, se promocionaba el vermouth Martini en base al mambo o el jabón Rococó en base a la rumba –usando el ritmo de dos negras y una blanca de la propia palabra Rococó–. También se utilizaban otros bailes, como el corrido de Jabón Gringo, grabado a tres voces por Los Provincianos con una frase que dice: Jabón Gringo, Gringo, Gringo / Jabón Gringo, yes, yes, mucho bueno; y el one-step de Aceite Dos Banderas grabado por Armando Bonansco y su orquesta característica, en cuyo estribillo se canta: Dicen las cocineras / que para cocinar / Aceite Dos Banderas / y no hay nada que hablar [392].

En 1947 la Asociación de Radioemisoras de Chile, ARCHI, manifestaba su rechazo a los *jingles* y proponía una duración máxima de 20 segundos por aviso grabado. Sin embargo, el impulso que tenía el *jingle* en la radiotelefonía comercial norteamericana, modelo de la chilena, impidió que el rechazo manifestado por la

389 Ver *Reglamento de transmisiones de radiodifusión* 1944: Art. 21.
390 *Ecran,* 8/ 2/1949.
391 Desde fines del siglo XIX aparecen *jingles* impresos en tarjetas, partituras publicitarias, y en publicaciones periódicas. Ver Stilwell 2002; y Stephen Barnard et al en Shepherd et al, 2003, 1: 452. Ver escena de *Días de radio* (1987) en la que se graba un *jingle* radial con orquesta en presencia del publicista, el empresario y su mujer.
392 Escuchar *jingle* de Aceite Dos Banderas en CD 5, y de jabón Rococó en González, 2003: 10.

ARCHI surtiera efecto, como casi todos los intentos por encauzar la programación radial chilena según normas que no fueran comerciales. De este modo, se propagó la costumbre en Chile de transmitir *jingles* grabados y en vivo, desde los propios auditorios radiales, lo que constituía una fuente laboral para cantantes y grupos vocales, uno de los cuales daría origen a Los Cuatro Cuartos a comienzos de la década de 1960.

Con motivo del inicio de las transmisiones de Radio Carrera en julio de 1941, revista *Ecran* publicó un artículo con consejos para que la nueva emisora se transformara en una *verdadera* radioemisora y no cayera en los errores de otras radios chilenas de la época. Los consejos se relacionan con la importancia de contar con un buen director artístico que señale los rumbos de la estación; con la preocupación por invertir constantemente en nuevas grabaciones y números en vivo; cuidar los avisos, presentándolos con "tino y picardía", adaptándolos al micrófono y aprovechando los nuevos recursos técnicos; y velar más por la calidad de los artistas que por su cantidad.

Los porcentajes de transmisiones en vivo y de música chilena del orden del 30%, que se solicitan desde los organismos del Estado, serán resistidos o burlados por las radioemisoras en un constante aumento de música extranjera y de programas con discos. En 1947, la Dirección General de Informaciones y Cultura, DIC, hizo pública su preocupación por la disminución de los números en vivo en los programas radiales, el creciente abandono de la música chilena por parte de los programadores y el aumento de los avisos, que si bien eran más breves, se llegaban a transmitir en series de hasta veinte consecutivos, ocupando siete minutos de duración. Así mismo, *Radiomanía* augura en 1947 un negro panorama para la radiotelefonía nacional debido a la eliminación de artistas en los programas más importantes de las emisoras de la capital. Este hecho estaba ligado a la disminución en los gastos de publicidad de varias firmas comerciales que habían hecho posible la carrera de algunas estrellas radiales [393].

En 1950 se formó otra comisión para crear un nuevo reglamento para los servicios de radiodifusión, destinado a lograr un mejoramiento en la calidad de sus programas. Domingo Santa Cruz, como Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Chile, continúa presente en dicha comisión. Desde su perspectiva, el panorama que presenta la actividad radial chilena era desolador, con un exceso de radioemisoras pequeñas de mala calidad, con una baja en los números en vivo y con un excesivo enfoque comercial en desmedro de la labor cultural. Santa Cruz propone la acción directa del Estado para entregar a la radiotelefonía una función exclusivamente educativa, pública, y cultural, pues lo contrario significa vender el alma de las futuras generaciones, señala [394]. Las proposiciones de Santa Cruz no se llevaron a cabo, y el Estado mantuvo su papel más regulador que planificador de la radiotelefonía nacional, manteniendo, eso sí, una constante presión sobre las estaciones pequeñas con la intención de hacerlas crecer o desaparecer. No habrá en el país un apoyo a la radio comunal o de barrio, que tantos beneficios puede traer a la comunidad donde está inserta y que permite el desarrollo y difusión de la cultura local.

393 Ver *El Mercurio*, 19/ 3/1947; y *Radiomanía*, 12/1946.
394 Ver *El Mercurio*, 1/ 4/1950.

> "Desaparezcan en mayo, o reduzcan el número de horas de transmisión, las emisoras que en este mes no hayan cumplido con las disposiciones de Servicios Eléctricos de aumentar la potencia. Y son varias." [395]

La permanente presión del Estado por el aumento de potencia de las radioemisoras se vio reforzada al finalizar la Segunda Guerra, como parte de los acuerdos de la Conferencia Interamericana de Radiodifusión, realizada en octubre de 1945 en Río de Janeiro. Los adelantos técnicos alcanzados por la radiotelefonía en el curso de la guerra comenzaron a provocar una serie de exigencias a la radiodifusión mundial, entre ellas, el aumento de su potencia. De este modo, *Ecran* señala que a mediados de 1946, sólo podrán funcionar en Santiago estaciones que sean capaces de transmitir con una potencia no inferior a 50 kilos, en onda corta y larga. Las estaciones de menor potencia debían ausentarse de la Capital, pasando a formar parte de cadenas transmisoras encabezadas por las 4 ó 5 estaciones mayores que existían en Santiago. La potencia de las radios pequeñas no debía bajar de los 15 kilos cuando transmitían independientemente. Según *Ecran*, estas medidas harían aumentar la calidad artística y técnica a todas las estaciones. Sin embargo, la desaparición de radios comunales o de barrio en favor de grandes emisoras y cadenas radiales, corresponde también a una monopolización de la emisión radial en manos de grandes capitales y empresas, atentando contra la democratización del medio radial chileno [396].

La situación política y social de Chile había cambiado mucho en los cerca de veinticinco años de funcionamiento de la radiotelefonía como servicio público regular. Por de pronto y no obstante las crisis institucionales de los años veinte y los enfrentamientos y tensiones políticas de los treinta, el país tenía un sistema republicano bastante representativo, con participación de amplios sectores del espectro político nacional. Una vez superados los principales escollos, el régimen republicano había retomado una cierta regularidad, manifiesta en el cambio de gobierno de fines de la década de 1930 con la llegada a La Moneda de Pedro Aguirre Cerda a la cabeza de una alianza de centro izquierda, representativa de amplios sectores de la población.

El funcionamiento de las instituciones se hará regular en los años cuarenta, con una participación cada vez más masiva en los procesos políticos –desde 1934 las mujeres se habían incorporado parcialmente al sistema electoral, proceso que culminará a fines de los años cuarenta–, y con el desarrollo de una serie de proyectos de envergadura, como el de la Corporación de Fomento de la Producción, un verdadero proyecto nacional que apuntó a un desarrollo programado a partir del mejor uso de los propios recursos nacionales. En esta etapa se acentúa la tendencia centralizadora que fortalece y potencia la participación estatal en variadas esferas de la vida del país. Hay, por este motivo, un crecimiento del aparato del Estado como sólo había acontecido en tiempos de Ibáñez, pero con la diferencia de que, ahora, las garantías individuales eran respetadas, la Constitución regía sin contrapesos y existía una amplia libertad de prensa. Este cuadro general permitió un cierto crecimiento del país y un sustancial aceleramiento en el proceso de

395 *Ecran*, 20/ 3/1941.
396 Ver *Ecran*, 30/10/1945.

urbanización de la población, que a su vez, confirma el camino de Chile hacia la modernidad [397].

En el plano de la cultura popular, es destacable la implementación de una industria cultural y el establecimiento de condiciones que hicieron posible el desarrollo de una cultura de masas significativa y creciente. Esta cultura moderna se alimentó de variadas vertientes, que van desde las modas llegadas del extranjero –y que incluían fragmentos de sueños de otros lugares–, hasta las migraciones del campo a la ciudad, un fenómeno de evidentes implicancias político-sociales y, por cierto, culturales, en los años venideros, evocado por Alejandro Sieveking en su obra de teatro *La remolienda* de 1965.

La radio, dotada de una enorme vivacidad y de un estrecho vínculo con los fenómenos locales a través de las noticias, el consumo cultural y musical y la publicidad, constituía, desde la década de 1930, la punta de lanza para el desenvolvimiento de una cultura popular moderna, masiva y mediatizada. Esta cultura abarca espacios de gran magnitud, pero, conservando su radicación doméstica, aspecto que luego conseguirá también la televisión. Estas características hicieron que la importancia económica del medio radial fuese cada vez mayor y que los intereses en juego fueran más significativos, dando origen a disputas por el control del medio invisible, que se hicieron sentir con particular fuerza en los años cuarenta, con la política de fortalecimiento del papel del Estado en el plano de la cultura, como hemos visto. La música popular pasará a desempeñar un papel destacado en la batalla por la cultura de masas que se desarrolla a lo largo de varias décadas. La defensa de un cierto tipo de música, el establecimiento de garantías para la música nacional y para la música en castellano y otras formas de reglamentación así como de promoción, son expresiones visibles del proceso de consolidación de una identidad nacional administrada desde los núcleos de poder.

Desde la perspectiva de su uso, la radio cumplía múltiples funciones musicales: servía para aprender a cantar, entregando modelos de interpretación reproducibles por el auditor; aumentaba el rango musical al cual estaba expuesta la audiencia, favoreciendo el contacto del chileno con el mundo; incentivaba la incorporación de nuevos géneros musicales; acompañaba las veladas familiares, sirviendo de envoltura amable a la vida cotidiana de mediados de siglo; era refugio de enamorados y convocaba a los adolescentes, quienes se agolpaban maravillados en torno al nuevo invento comunicacional. Pero, por sobre todo esto, la radio hará bailar en casa a un público amplio y diverso. Un cronista de 1931 señala que en el Santiago moderno, se baila mucho en casa, con las terribles victrolas y la radio.

Los programas bailables, transmitidos por las radios chilenas desde comienzos de la década de 1930, no sólo han contribuido a convocar, incitar y definir pautas de baile entre los chilenos, sino que han ampliado el impacto de las orquestas, que ahora podían ser escuchadas en la casa de cualquier vecino con un receptor. Los bailables de año nuevo han sido especialmente relevantes en Chile: la familia y los invitados esperan la transmisión de la hora oficial que marca las 12 de la noche, se

397 Mayores niveles de educación, serios intentos por mejorar la participación pública, preocupación por el desarrollo económico nacional de acuerdo a las condiciones de mercado, y libertades básicas garantizadas por una creciente importancia otorgada a los medios de comunicación, confirmaban a la República de Chile en el camino de la modernización a fines de los años treinta.

transmite el himno nacional, otorgándole un carácter cívico a la fiesta y se desencadenan los abrazos. A continuación, comienzan las largas cadenas de éxitos bailables hasta el amanecer. Los bailables de amanecida –transmitidos también para fiestas patrias y Navidad– podían durar desde las ocho de la noche hasta las ocho de la mañana y ser transmitidos desde la radioemisora o desde estadios y boites [398]. El bailable de amanecida canalizaba adecuadamente el deseo del chileno de "celebrar en grande", le proporcionaba un cierto orden escénico a la noche y traía a la esfera de la fiesta privada, el ambiente y el repertorio de los lugares de baile, como hemos visto.

> "A veces, la musa de los compositores de música ligera se cansa de urdir tunanterías y se echa a dormir. Pero las casas productoras de discos y las emisoras siempre necesitan novedades, y entonces revuelven el arcón de las partituras y matchichas viejas, y encuentran unas melodías cubiertas de polvo, pero que todavía saben guiñar los ojos bonitos; unos cuplés solterones, pero que aún pueden trasnochar; unas tonadillas canosas, pero que conservan el banco de piedra y la noche de luna de un amor". [399]

La radio también impulsará los primeros fenómenos de rescate de la cultura de masas en Chile, pues desde que, en 1939, Armando Díaz Jaña ideara un programa de *música vieja* –con discos de no más de veinte años de antigüedad– para publicitar su peluquería, como señala Eva Martinic, se sucederán en el país una serie de programas musicales del recuerdo. Radio Sud Americana de Santiago transmitía en 1944, tres veces a la semana, a las diez de la noche, *Nostalgias musicales,* a cargo del pianista y compositor Armando Carrera. Continuaron esta tendencia Radio Nuevo Mundo –ex Otto Becker– con *Recuerdos de la vieja vitrola*, y Radio Agricultura, que hizo reaparecer en 1948 el canto colonial del sereno, dando las horas, en la voz de Nicanor Molinare, que cantaba: Ave María Purísima / las once han dado y sereno [...], de su canción-habanera "Viejo pregón". Finalmente, serán dos mujeres, Mabel Fernández y Alodia Corral, quienes consoliden el programa musical del recuerdo en la radiotelefonía nacional de la segunda mitad del siglo XX.

Nicanor Molinare (1896-1957) en Radio Agricultura. *Ecran,* 19/10/1948, BN.

El aporte de la radio al desarrollo de la música popular en Chile, no sólo estará relacionado con la difusión de géneros y repertorios locales, nacionales e internacionales, presentes y pasados y con las oportunidades laborales y artísticas brindadas a los músicos populares, sino que con la articulación de un marco para el consumo

398 Ver Sasmay, 1996: 23.
399 De la Vega, 1964: 79.

de música en el hogar. En efecto, la programación radial será realizada para el hogar, llevando hasta el espacio íntimo del auditor, ya sea el living, el comedor, el dormitorio o la cocina, los sonidos y las voces de su época. La radio se integrará a una compleja y amplia cadena de significados, que incluye la industria discográfica y también el cine, a la espera de la aparición de la televisión, que absorberá su primera programación de ella y terminará transformando profundamente los medios vigentes a mediados del siglo XX.

Cine y música

> "El Teatro del Almendral ha estado muy concurrido porque funciona ahí el biógrafo Lumière –anuncia *Sucesos* en 1903–. El dueño, Sr. Massonier, en su empeño por corresponder las simpatías del público exhibirá mañana unas vistas del país, entre ellas la Zamacueca bailada por Don José Antonio Rodríguez." [400]

Definido como "representación gráfica de la vida", el biógrafo estuvo ligado a la música desde sus mudos comienzos, por la sencilla razón que era concebido como parte de los espectáculos escénicos y de variedades, que según la tradición, eran acompañados por música. De hecho, Jean-Claude Carriére habla de este invento de la civilización burguesa, como el producto "de un histórico encuentro entre el teatro, el Music-Hall, la pintura, la fotografía y toda una serie de descubrimientos técnicos" [401]. El cine tuvo que ganar un lugar en el ámbito del consumo cultural del período y lo hizo con relativa rapidez, compartiendo espacios con los espectáculos teatrales, el disco y la radio, medios que no serán rivales, sino más bien aliados en la afirmación de un nuevo tipo de consumo.

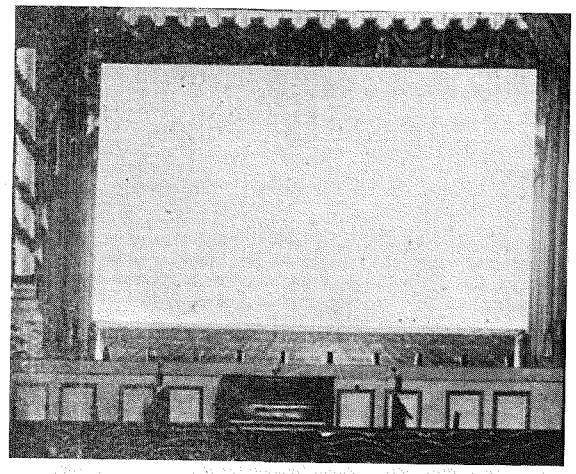
Esta nueva forma de consumo cultural para personas de ambos sexos y de toda condición social, se manifestó también en la aparición, desde temprano, de publicaciones interesadas en el fenómeno cinematográfico. En Chile, inicialmente, se trataba de artículos de revistas tipo *Sucesos*, *Pacífico Magazine* o *Zig-Zag*, para luego dar paso a publicaciones específicamente consagradas a la nueva expresión creativa, como sucede con el semanario *El cinematógrafo*, que comenzó a circular en 1909 en Punta Arenas; *Cinema*, magazín semanal ilustrado de 1913; o *Cine*, gaceta de 1915, ambas de Santiago, por mencionar los ejemplos más tempranos [402]. La cobertura de prensa para el cine sonoro aumentará considerablemente en la década de 1930, y ya no serán sólo las revistas para iniciados o fanáticos del nuevo medio las que informen sobre las novedades de este tipo de espectáculo, sino la prensa periódica en general. Los periódicos destinaban sus últimas páginas a la publicación de grandes y llamativos avisos de las películas en exhibición, destacando además los títulos de las canciones que se incluían en el film o de la música que sería interpretada durante los intermedios.

400 *Sucesos*, 16/ 1/1903.
401 Ver Carriére, 1997: 12.
402 En mayo de 1918 se suma a estas publicaciones *La semana cinematográfica*, en marzo de 1919 la página de cine de *Las Ultimas Noticias*, mientras que en ciudades como Caldera y Copiapó circulan semanarios dedicados al cine en los años 1922 y 1923, agregándose en 1926 el semanario *Cine Social* de Punta Arenas. Ver Rinke, 2002: 59; y Mouesca y Orellana, 1998.

Era tal el interés por el nuevo cine sonoro, que en marzo de 1932, *El Mercurio* publicó en su primera página cuatro grandes anuncios de películas exhibidas en Santiago, relegando los titulares y noticias a las páginas interiores. *El Mercurio*, 21/ 3/1932: 1, BN.

La breve duración de las primeras "vistas biográficas" impedía que el cine fuera un espectáculo autónomo, requiriendo ser complementado con música y números teatrales. De este modo, para presentar el nuevo segmento del espectáculo, bastaba colgar un lienzo en el escenario y proyectar cine, de acuerdo a la lógica de las variedades, pues todavía no se hablaba de Séptimo Arte. Las exhibiciones cinematográficas, entonces, podían compartir su espacio con bailarines, cupletistas y actores. Esta costumbre se mantendrá vigente en pleno reinado del cine sonoro hasta avanzada la década de 1950, pues las estrellas de la música popular realizarán siempre sus presentaciones en combinación con el cine en funciones de vermouth y/o noche, siendo contratadas por la propia sala y anunciándose en la prensa, tanto la película como el cantante. Un punto culminante en este aspecto, lo constituía la aparición sobre el escenario de los músicos que habían participado en la película, interpretando en vivo el repertorio que acababa de ser exhibido en el film.

En varios casos, se presentará un completo espectáculo en combinación con el cine y la propia película pasará a un segundo plano, como cuando se exhibía *King Kong* en el cine Miami de Santiago, a mediados de 1946, precedida de un show digno de boite, con bailarinas argentinas, cancionistas españolas, la orquesta de



Interior del Teatro Excelsior, del Cerro Los Placeres de Valparaíso, habilitado con pantalla y piano vertical para las funciones de cine mudo. Hernández, 1928: 256.

jazz de Lorenzo D'Acosta y otros conjuntos. El espectáculo que precedía la exhibición cinematográfica podía ser transmitido por radio desde el propio cine, en una clara manifestación del mutuo fortalecimiento de las industrias musicales. Lo importante era la diversidad de la oferta, y los músicos permanecieron durante bastante tiempo en el teatro luego de la llegada del biógrafo, como lo demuestra el siguiente anuncio de 1946:

> "Desde hoy Sábado la sala de Radio City presentará en función rotativa de la noche al gran saxofonista, ídolo de todos los públicos, Aquilino, acompañado por el pianista español Pepe Moya. Esté atento a la presentación de otros grandes artistas. El único rotativo de Santiago que presentará variété". [403]

Para el público de comienzos del XX, era normal la presencia de pianistas y orquestas en el teatro, contribuyendo a ello no sólo la ópera, la opereta y la zarzuela, sino que la revista y las variedades y las propias obras de teatro que incluían música incidental durante la función o los entreactos. En la primera época del cine, la presencia de los músicos también contribuía a cubrir por medio de la música el molesto ruido de la máquina proyectora, necesidad que ya había surgido con el ruido de las maquinarias escenográficas de la ópera barroca. Sin embargo, por sobre todo, la práctica musical en vivo era la mejor forma de "humanizar" la imagen bidimensional, monocroma y silenciosa del cine en sus comienzos [404].

El cine obligaba al público a adquirir un nuevo tipo de lenguaje, a ordenar las partes de un relato según una lógica diferente a lo acostumbrado en la narrativa de todo tipo, incluidas las expresiones populares como el folletín. Sólo se asemejaba la experiencia del teatro barroco, muy diferente al naturalismo y al realismo del siglo XIX. Los cambios de plano, los acercamientos y la fuerte expresión fisonómica que caracterizaron al primer cine argumental, requirieron de un cierto tiempo para imponerse como nuevos códigos, de manera que con su sola presencia, el cine constituirá un desafío al mundo del espectáculo, dadas sus particulares características y demandas. En la primera fase de la aventura cinematográfica, la presencia de la música fue un factor importante de apoyo y continuidad, que facilitó la transición a un escenario expresivo nuevo [405].

403 *El Mercurio*, 19/ 1/1946: 28.
404 Ver Cooke, 2002.

El acompañamiento musical de las películas mudas completaba el sentido de lo que se proyectaba en la pantalla, otorgándole continuidad a una sucesión de imágenes que podían resultarle incoherentes a un público que no estaba acostumbrado al nuevo lenguaje del montaje cinematográfico. La música preparaba el clima expresivo de cada escena, contribuía a la transición entre climas diversos y aportaba una dimensión sonora de significado con temas conductores, de acuerdo a la tradición del melodrama del siglo XIX. Desde 1909 la compañía Edison Pictures distribuía apuntes musicales con sus películas para favorecer la selección de piezas adecuadas a los requerimientos de la cinta, señala Cooke, y las editoriales imprimían antologías y piezas para piano, órgano u orquesta de música para cine, organizadas por climas expresivos o situaciones dramáticas, a las que los apuntes de las distribuidoras de películas hacían referencia. Este es el caso de la colección *Motion Pictures Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations* (Nueva York, 1924) publicada por el pianista y director húngaro, radicado en Estados Unidos, Erno Rapee (1891-1945).

Muchos de los temas y recursos popularizados por esas antologías, se transformaron en clichés mantenidos en el tiempo, como los acordes de séptima disminuida tremolados en el registro grave del piano que anuncian la llegada del villano, o la marcha nupcial de *Lohengrin* de Richard Wagner para las escenas de boda. Estaba naciendo así un lenguaje musical para el cine, donde pronto se consolidarían convenciones que tendrán larga duración en el medio cinematográfico mundial y que conquistarán a destacados músicos de la tradición clásica, que durante largo tiempo trabajaron componiendo música para filmes, aceptando los formalismos y convenciones del Séptimo Arte [406].

Las primeras películas mudas con música propia fueron *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916) de David Griffith con música de Joseph Carl Breil (1870-1926), comenzando a fraguarse una tradición en la cual los estrenos serían acompañados por grandes orquestas y las partituras de la película serían publicadas y distribuidas junto a los filmes. Como señala Mark Langer, los creadores y directores de este repertorio eran considerados estrellas y sus orquestas atraían al público tanto como la película. De este modo, los esfuerzos por desarrollar el cine sonoro, en gran medida, pretendían reemplazar las grandes orquestas del cine mudo, masificando aún más la experiencia sonora del espectador, al llevar el sonido orquestal a teatros que no contaban con una orquesta [407].

405 Carriére señala que "el lenguaje verdaderamente renovador empezó con el *découpage* en planos sucesivos y con el montaje. Con esta relación invisible entre un plano y otro [...] que hizo nacer –a medida que se desarrollaba– un vocabulario y una gramática de increíble diversidad, el cine empezó a inventar por fin un nuevo lenguaje. No hay ninguna otra forma de expresión que utilice procedimientos parecidos" afirma. Ver Carriére, 1997: 14.
406 Este ha sido el caso de Dimitri Shostakovich, Sergei Prokofiev, y William Walton, y de compositores chilenos como Próspero Bisquert, Javier Rengifo, Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra y Luis Advis. Ver Cooke, 2002.
407 Ver Mark Langer en Shepherd et al, 2003, 2: 65.

Teatro Odeón (1867-1905) de Playa Ancha, Valparaíso, donde se estrenó la primera producción cinematográfica chilena en 1902. Hernández, 1928: 236.

Si bien en 1900 se presentaron unas vistas en el Teatro Apolo llamadas "Carreras en Viña", exhibidas en medio de una tanda de cortos extranjeros, se considera el 26 de mayo de 1902 como la fecha de estreno de la primera producción cinematográfica nacional: "Un ejercicio general de bomberos", presentado en el Teatro Odeón (1867-1905) de Valparaíso. Así mismo, entre el 9 y el 21 de octubre de 1902, se presentó en el Teatro Variedades el registro de la visita de la delegación argentina que venía a ratificar los Pactos de Mayo, generándose varios cortos entre los que destacan el de las "Cuecas en el Parque Cousiño". Estas aventuras de carácter exploratorio dieron paso a una actividad más sistemática en el país, iniciada en 1910, produciéndose 78 películas hasta 1931, más una apreciable cantidad de documentales y vistas de actualidad, con un cierto carácter costumbrista propio del primer cine. Esta labor le brindó a Chile un papel pionero en el desarrollo del cine mudo en América Latina.

Para el éxito del biógrafo nacional, tendrá importancia el atractivo de ver representados en la pantalla ambientes y situaciones propias, más familiares y próximas al público. Documentales como *Magallanes ayer y hoy*, realizados en forma pionera por José Bohr en Punta Arenas en la década de 1910, transformaban al cine en espejo y memoria para la comunidad. Sólo en 1925, año del estreno del *Húsar de la muerte* de Pedro Sienna, se realizaron quince producciones en el país, y en 1926, once, privilegiando los géneros de carácter histórico, folletinesco y de comedia. Mouesca destaca la diversificación de la producción cinematográfica nacional, realizada en Santiago y en las principales ciudades del país, destacándose el caso de Antofagasta, donde se formaron cuatro compañías cinematográficas en 1927 y se realizaron seis de las nueve películas chilenas estrenadas ese año. La abundancia de producciones cinematográficas nacionales produjo la promulgación de dos leyes, la que establece el Consejo de Censura Cinematográfica y la que autoriza una suma de dinero para conceder premio a las películas realizadas en el país [408].

> "Los teatros que no han instalado todavía cine sonoro –escribe Juan Arias en 1930–, suprimen la orquesta, por economía y en su lugar colocan una vitrola por la que pasan los discos gastados y mal elegidos. Con la orquesta, la música se adaptaba aproximadamente a la escena que se desarrollaba en la película: música lenta para una acción lenta, rápida para acción rápida; y, sobre todo, una melodía triste para una escena del mismo carácter. Entre tanto, con las vitrolas que reemplazan a la orquesta se ven los contrasentidos más estupendos: un hombre en peligro al son de una cueca, o al revés, uno alegre con una llorona y cursi melodía de tango." [409]

408 Estas leyes fueron publicadas en el *Diario Oficial* de 1/10/1925 y 8/10/1926 respectivamente. Ver Vega, 1979: 27; Fuenzalida, 1980: 8; Mouesca, 1997: 42-43; Jara, 1993: 136; y fuentes de época en Hernández, 1928: 461-464.

409 *Sucesos*, 2/10/1930.

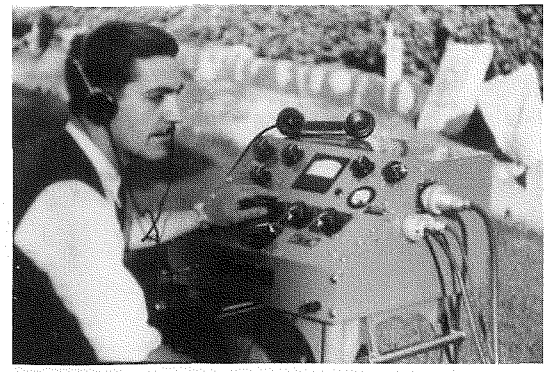
En las precarias barracas en que se exhibían las primeras vistas de actualidad y como una forma de bajar los costos, se utilizaban también fonógrafos y gramófonos, con grandes discos de 16 pulgadas, más o menos sincronizados con las vistas o en franca oposición a lo que se exhibía. En 1905, el Teatro Nacional de Santiago combinaba el biógrafo París y el gramófono Columbia para la exhibición de pequeñas muestras argumentales, y en el recién inaugurado Biógrafo Goumont, se podía ver y oír a Enrico Caruso, cantando arias de *Tosca*, gracias al sistema sincronizado con el disco. En Valparaíso –donde se comenzaron a exhibir vistas en 1896– se presentaba el Fono-Vitascopio Edison, cinematógrafo combinado con fonógrafo, que ofrecía gran variedad de cuadros y piezas de música con canto en varios idiomas. Aunque en su primera etapa, la sincronización del disco con las imágenes dejaba mucho que desear, la alianza cine/sonido anunciaba ya su capacidad transculturadora de música [410].

La búsqueda del equipo técnico adecuado será fundamental para los esfuerzos por establecer formas de sincronización entre imágenes en movimiento y sonidos a lo largo de todo el período de cine mudo. Por un tiempo, más que sincronización es música de acompañamiento la que se promueve a través del disco, pero, hacia fines de la década del veinte, el problema de la sincronización pasará a ser muy importante ante la expectación que genera el cine sonoro. Los intentos de dotar al cine de música sincronizada, repercutirán en el modo en que la industria musical articule su red de influencias en el mercado, aumentando los lazos posibles ahora, entre la partitura, el disco, la radio, el cine y el *star system*. Un buen ejemplo de este fenómeno lo constituye la edición de Casa Amarilla de la tonada "La manta" de Julio Contreras y Enrique "Chilote" Campos en 1929, anunciada como éxito de La Criollita y de la Orquesta de Radio Chilena, pero también como música sincronizada de la película *Bajo el cielo austral*, dirigida y producida por el propio Chilote Campos en Osorno. Al año siguiente, se estrenó una nueva película chilena con sonido sincronizado de disco. Se trata de *Canción de amor*, de Juan Pérez Berrocal, cuyo título proviene de una canción de Ernesto Lecuona del mismo nombre, incluida en la película y ofrecida en partitura por El Palacio de la Música. El resto de las canciones pertenecen a Luis Aguirre Pinto. Al igual que *Melodía de Broadway* y *El cantor de jazz*, *Canción de amor* señalaba la presencia de la música en su propio título, una tendencia que será preponderante en la cinematografía latinoamericana de los años treinta y cuarenta. Con casos como estos, la industria musical nacional comienza a manifestar todo su potencial de integración y de mutuo fortalecimiento [411].

La introducción del cine sonoro en Chile, en marzo de 1930, cuando comenzaban a manifestarse los efectos de la gran crisis internacional que había comenzado cinco meses antes, revolucionó el ambiente cinematográfico, dando origen a un interesante debate entre los defensores del cine mudo y los partidarios de la última innovación. Muchos empresarios decidieron correr el riesgo de invertir en esas ho-

410 Los primeros años del siglo XX marcan el inicio de la competencia entre los diversos sistemas de maquinarias de proyección, compitiendo las creaciones francesas de Lumiere y de Pathé con algunas norteamericanas vinculadas a Edison y otras alemanas como la Kaurt. Ver Andreu, 1994: 127; De la Vega, 1964: 229-230; Vial, 2001: 75; y Mouesca y Orellana, 1998: 32-42.

411 Una escena de la película transcurre en un cabaret, donde Alicia Valenzuela canta y Luis Aguirre Pinto toca el violín. Ver Godoy en Mouesca, 1997: 40.



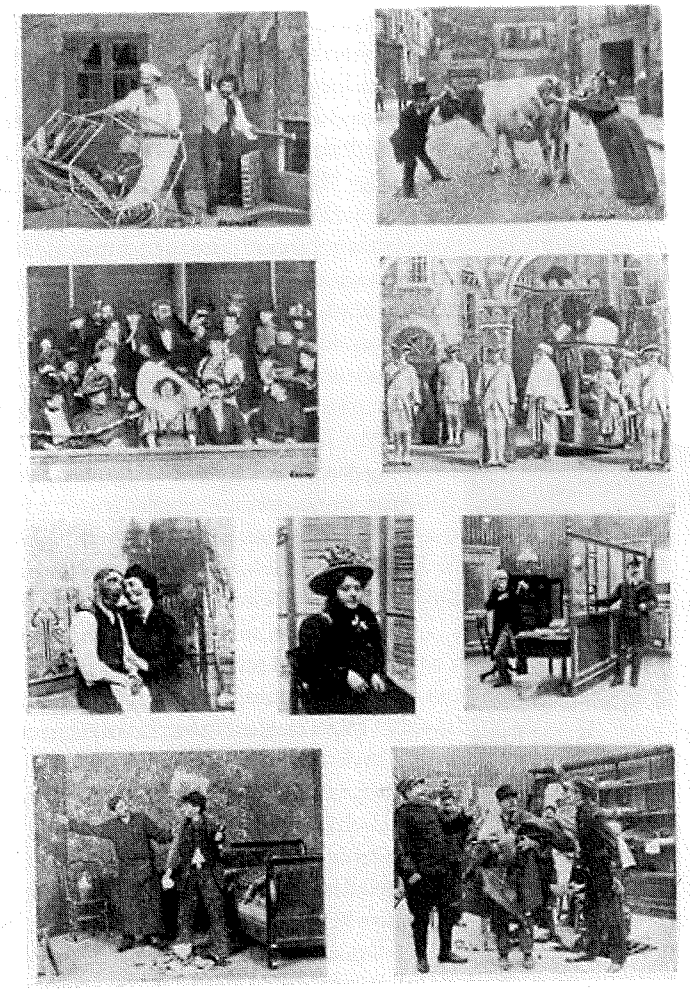
Sonidista del film chileno *Dos corazones y una tonada* (1939), de Carlos García Huidobro, durante la filmación, FCIM.

ras inciertas en los equipos para proyecciones sonoras, de modo que a fines de 1930, había en Santiago 25 salas con el nuevo equipamiento [412].

El cine sonoro potenció el desarrollo de la música popular tal como existía en el escenario y el disco, puesto que utilizó, como hemos visto, ambos medios de apoyo. Pero al mismo tiempo, la combinación del altavoz con el celuloide permitió el desarrollo de toda una corte de cantantes-actores, que se constituyeron en las estrellas máximas del nuevo género. De este modo, con el cine sonoro surgieron nuevas especialidades en la música popular, iniciadas con Al Jolson en la película *The Jazz Singer* (1927), quien fue elegido para protagonizarla, no sólo por ser una figura preponderante en las comedias musicales de Broadway de los años veinte, sino por su conocida tendencia a innovar, descubriendo el potencial artístico y comercial de llevar a todos los rincones de Estados Unidos y del extranjero, grandes espectáculos en celuloide que, de otra manera, no podrían ser vistos fuera de Nueva York. Con el camino abierto por Jolson y luego por Bing Crosby como cantantes solistas, siguieron el *singing cowboy*, con Gene Autry y Roy Rogers; el charro cantor, con Tito Guizar, Jorge Negrete y Pedro Infante; el compadrito cantor, con Carlos Gardel, Hugo del Carril y Alberto Castillo; y la cantante rumbera, con Rita Montaner y Carmen Miranda. De este modo, el cine se transformó en el medio de mayor impacto en la difusión transcultural de géneros, repertorios, bailes y estrellas de la música popular, entre las décadas de 1930 y 1950. Este medio recogía la tendencia de los espectáculos escénico-musicales a ser difusores de nuevo repertorio y nuevos bailes, como ocurría con la zarzuela, la revista y el *music hall*, por ejemplo, llevándola a mayores grados de masificación.

El cine constituía, hasta comienzos de la década de 1930, una importante fuente de trabajo para músicos populares y de conservatorio, quienes podían recolectar hasta el 50% de los ingresos por la venta de entradas. En las funciones de cine mudo participaban pianistas, grupos de cámara, orquestas, conjuntos con piano, violín y batería –llamados *baterías*–, músicos de variedades, conjuntos criollos y hasta agrupaciones corales. Estos músicos interpretaban repertorio clásico y popular en los entreactos, tranquilizando a los espectadores que quedaban conmocionados luego de contemplar escenas de la vida en movimiento, y acompañaban la función con música compuesta para la película, tomada de otra fuente o improvisada. Los pianistas que acompañaban cine mudo –llamados *pianeros*– tocaban además en salones, salas de baile e incipientes estudios radiales. Pocos nombres nos han llegado de los grandes *pianeros* del cine mudo latinoamericano, pero podemos nombrar a René Cóspito en Buenos Aires, a Ernesto Nazareth y Ary Barroso en Río

412 Ver Mouesca, 1997: 26, 28-39.



La pianista Sarah Robledo retratada junto a escenas de las película que acompañaba en el Teatro Edén de Valparaíso en 1908. Claro et al, 1989: 148.

de Janeiro, a Eliseo Grenet y Bola de Nieve en La Habana y a Agustín Lara en México. En Chile, se recuerda a Sarah Robledo en Valparaíso en 1908; a José Bohr en Punta Arenas a fines de la década de 1910; a Armando Carrera en Antofagasta hacia 1918 y en Madrid a fines de la década de 1920; a Oro Ventura en Iquique en la década de 1920; a Roberto Retes, quien musicalizó el film de Nicanor de la Sotta *Pueblo chico, infierno grande* (1925) acompañando sus exhibiciones en Santiago; y a Jorge Délano –Coke–, quien tocaba la música de sus propias películas [413].

Los cines repartían programas en sus salas donde se indicaban las sinopsis, cortometrajes, noticiaros y películas, junto a los grupos musicales y el repertorio a interpretar. Una función de cine, en la década de 1920, comenzaba con la exhibi-

413 "En el cine mudo se ocupaban muchos músicos –afirma Pedro Mesías–, porque hasta el más pobre cine de barrio al menos tenía un pianista tocando allí, o un piano, violín y cello." Pedro Mesías, 29/ 3/1994.

ción de un noticiario chileno, luego se presentaba uno norteamericano o alemán, para continuar con un corto de dibujos animados. A continuación, venía el intermedio donde tocaban los músicos, para luego exhibirse la película de fondo. Una década más tarde continúa vigente este esquema, como se puede apreciar en la programación del Teatro Real en 1936: Primera parte a las 6.30 I.– "Música señoritas", acto de orquesta por señoritas; II.– "Bailando en la luna", dibujos animados; III.– Sinopsis de *Barcarola*; IV.– Noticiario Paramount, sonoro; V.– Sinopsis de *Brindemos por el amor*; VI.– "Porcelanas y biscuit", imagen musical. Intermedio. Segunda parte a las 10:00 VII.– Presentación de la película de fondo *Peter Ibbetson*. Así mismo en 1947, el cine Rex, presentado como "El mejor teatro de América", iniciaba sus funciones con la transmisión de grabaciones de obras clásicas completas, que podían tener hasta treinta minutos de duración [414].

La violoncelista Dobrila Franulic, integrante del Cuarteto del Teatro Splendid. Claro et al, 1989: 120.

Las agrupaciones de cámara que participaban de estos programas eran conjuntos de cuerda con o sin piano y algunos podían incluir arpa, contrabajo o batería. Interpretaban música ligera de compositores románticos, piezas de músicos populares latinoamericanos y arreglos de cámara de música popular. Habitualmente se anunciaba su repertorio en el propio aviso de la película publicado en el diario, como es el caso del Sexteto del Teatro Central, que en abril de 1934 anunciaba la interpretación de "Goyescas" de Granados, preludio de *La Traviata* de Verdi, selección de *La viuda alegre* de Lehár, un mosaico con música de Chopin, un minueto de Bocherini, un nocturno de Liszt, "En alas del canto" de Mendelssohn, un mosaico hebreo, "Malagueña" de Lecuona, aires chilenos, y canciones de moda arregladas para el sexteto [415].

Durante la década de 1930, se destacó en Santiago el Cuarteto del Teatro Real –que ascendía al escenario sobre una plataforma movible– con Clara Pasini en arpa y Jaime Cherniack en violín; el Cuarteto del Teatro Splendid, con Dobrila Franulic en violoncelo y Tulio Meneses en piano; el Sexteto del Teatro Central, con Víctor Tevah en violín y Angel Ceruti en violoncelo; el Quinteto del Teatro Carrera, con Alfonso Sanfeliú en violín y Eugenio Riquelme en piano; y el Quinteto Sanfeliú, que se presentaba en distintas salas de la capital, con Alfonso Sanfeliú en violín y Julio Rossell en piano. La mayor parte de estos músicos eran de conservatorio y muchos de ellos tendrían una destacada figuración en el ámbito de la música clásica practicada en Chile.

414 Ver Fuenzalida, 1980: 11; *Programa oficial Teatro Real* 1936; y *Revista Social Teatro Rex*, 1947.
415 Ver *El Mercurio*, 1/ 4/1934.

En 1926 el Teatro Splendid ofrecía funciones acompañadas por "espléndida música moderna" a cargo de la orquesta de Armando Carvajal y en marzo de 1927, se exhibía en el Teatro Septiembre de la capital una versión muda de *Sigfrido* de Richard Wagner, acompañada por una orquesta sinfónica que interpretaba extractos de la obra. Así mismo, el estreno en el Teatro Principal de Santiago a fines de 1926 de la versión cinematográfica de la opereta de Jacques Offenbach *Los cuentos de Hoffman*, fue acompañada por la Orquesta Baronti, que interpretó la opereta completa. Algo similar sucedió con la exhibición del film *La danza roja*, donde «la excelente orquesta que acompaña los espectáculos del Victoria, prepara, desde ya, un programa musical que ha de llamar la atención por su belleza y su singular adaptación a la obra que ilustra" [416]. Estos han sido, probablemente, los mayores grupos orquestales que han participado en exhibiciones de cine mudo en Chile, agrupaciones que, en teatros europeos o estadounidenses, podían llegar al orden de los ochenta músicos.

En la década de 1940, los músicos y grupos que tocaban en los entreactos de las funciones de cine, fueron definitivamente sustituidos por música grabada, que era transmitida como introducción e intermedio en cada función. Esto permitió la creación de las "matinée con dancing", donde el público podía bailar en el intermedio, como sucedía en el Teatro O'Higgins de Chillán, anticipando la práctica de la discotheque en el país.

El segundo paso para el desarrollo del cine en Chile, luego del inicio de las producciones propias, lo constituía la implementación de lugares adecuados para la proyección de las innumerables vistas que empezaban a llegar y a producirse en el país con el comienzo del nuevo siglo. Para ello, se construyeron barracones o se adaptaron, transitoriamente, los teatros existentes, los que combinarán siempre las funciones cinematográficas con espectáculos en vivo. Es así como a mediados de la Década del Centenario, brotaban como hongos, en distintos barrios de Santiago, frágiles barracones pintarrajeados de colores llamativos que servían para albergar las exhibiciones de cine, "repitiendo, como eco, las diversas películas de las salas centrales", se queja un comentarista de *Sucesos*. Por ese entonces, el cine se concibe como una entretención liviana, que no hace pensar y que sólo permite pasar un rato agradable antes o después de una buena comida. Es por eso que se observa con preocupación la disminución de la oferta teatral producida por del auge del biógrafo. Dentro de este panorama de sobreabundancia de precarias salas, se destaca el American Cinema, ubicado en Arturo Prat con Alonso Ovalle, considerado el local más espacioso y seguro de Santiago, donde también se ofrecían espectáculos de revista y bataclán. Por ese entonces la capital contaba con 63 salas de espectáculos, 51 de las cuales estaban dedicadas exclusivamente a la exhibición de películas [417].

La masificación del biógrafo en Valparaíso en 1914 es narrada como "una verdadera invasión, un asalto desordenado de este género de espectáculo, que ha venido desalojando en este último tiempo a las distintas clases de representaciones teatrales". En la siguiente década la prensa continúa advirtiendo que la actividad cinematográfica amenaza con aniquilar al teatro. "Los estrenos se suceden y las

416 *Para todos*, 30/ 4/1929: 29.
417 Ver *Sucesos*, 22/ 1/1914; y Mouesca, 1998: 68.

Teatro Municipal de Iquique (1889). Claro et al, 1989: 553.

empresas norteamericanas gastan sumas fantásticas defendiendo sus películas" [418]. Se trata de una lucha desigual, pues se enfrenta una poderosa y creciente industria con una antigua práctica como el teatro, pero debilitada frente a la lógica dominante de los colosos del celuloide y sus recursos publicitarios. El teatro no entra cabalmente dentro de la industria cultural de masas, mientras que el cine es una de sus más claras plataformas de expresión.

Hacia 1917 comienza la proliferación de biógrafos en Iquique y en las oficinas salitreras de la pampa, debido a que las propias compañías productoras de salitre importaban las películas para brindar entretención a su personal. En diciembre de 1917 y durante 17 noches seguidas, se proyectó en el Biógrafo Aurora de Iquique, la película *Alma chilena*, anunciada como la primera obra nacional que mejor ha llevado al lienzo cinematográfico las costumbres y fiestas del pueblo chileno. Es interesante observar el uso de los términos "obra nacional" y "lienzo cinematográfico", en una clara asociación del nuevo arte con artes ya conocidos, como el teatro y la pintura. El inmigrante de la pampa, que añoraba el paraíso dejado en el sur, alimentaba su nostalgia observando las fiestas campestres, las topeaduras a la chilena y la cueca cantada y acompañada con arpa y guitarra, que se escuchaba mediante un disco sincronizado. Ni el noble Teatro Municipal de Iquique, inaugurado en diciembre de 1889 con *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi, pudo sustraerse al ingreso del lienzo cinematográfico a su escenario, transformándose en "Cinema concert" a partir de la decadencia del ciclo salitrero, cuando ya no quedaban fortunas para solventar la ópera.

A fines de la década de 1920, cada barrio de Santiago tenía una o varias salas de cine. De este modo, el cine sonoro logró penetrar con rapidez en los distintos sectores sociales de la época. Las entradas no eran caras, la platea costaba $ 2,20 y el balcón, $ 1,10, poco menos que dos litros de leche. Con estas facilidades, el nuevo

418 Ver *Sucesos*, 22/ 1/1914 y 19/ 5/1927.

medio modificará rápidamente la forma de diversión del chileno urbano, que ahora se agolpará frente a las salas sonoras para ver y escuchar cine francés, alemán, español, norteamericano, mexicano, argentino y chileno; incrementará la presencia de géneros, intérpretes y repertorio internacional en el país; producirá la entrada triunfal de música mexicana y cubana a los campos y ciudades chilenas; pero al mismo tiempo, le restará una importante fuente de trabajo a los músicos que acompañaban las funciones de cine mudo [419].

Un cronista de la revista *Zig-Zag* se lamenta, en 1931, que en Valparaíso sólo uno de los diez teatros existentes se dedique a las compañías de espectáculos; el resto está dedicado al cine, absorbiendo público que prefiere una buena película a un espectáculo mediocre del teatro de compañías [420]. En Santiago, de las 37 salas anunciadas regularmente en el diario *El Mercurio* en 1931, 34 ofrecen exhibiciones de cine. A mediados de la década de 1930, 43 de 48 salas exhiben cine, con un promedio de dos películas distintas cada una. A fines de la década de 1930, 55 de 59 salas ofrecen cine, con un promedio de tres películas distintas cada una. De este modo, en una misma temporada, se presentaban 165 películas diferentes en la capital. Hacia 1938 existían 200 salas de cine en todo el país. "¡Capitalistas! Todo el mundo sabe que no hay mejor negocio en Chile que el biógrafo –publicaba *El Mercurio* en 1945–. Si Ud. no se asegura ahora un buen teatro, para después de la guerra no habrá ninguno y el negocio será fabuloso!" [421].

Benito del Villar, presidente de la Paramount de Chile, que cubría Bolivia, Perú y Ecuador y de la Compañía Chilena de Espectáculos, defendía la explotación del cine sonoro en desmedro de las producciones en vivo, señalando que resultaba más barato traer cine que espectáculos teatrales y musicales, y que, con el cine sonoro, se podía hacer llegar hasta el último rincón de Chile la voz del mejor cantante y el sonido de las mejores orquestas. De hecho, Pablo Garrido reconoce que la llegada del cine sonoro a Chile, junto con el lamentable efecto en las fuentes de trabajo para los músicos nacionales, nos mostró "la bella realidad de los grandes espectáculos americanos, con sus escenarios magníficos, sus cantantes exquisitos y, sobre todo, el preponderante papel de la música y las orquestas de jazz en todo ese arte de la pantalla plateada." El cine se estaba transformando claramente en un extraordinario masificador de prácticas musicales tanto clásicas como populares [422].

> "Whiteman es célebre en el mundo entero –señala la revista *Ecran* en 1930–. Su orquesta ha sido la que mejor ha llegado a expresar el sentido modernista, estridentista, si se quiere, de los deschavetados bailes actuales. Ahora, naturalmente, Whiteman y sus músicos actúan en películas sonoras, bailadas y ortofónicas." [423]

El cine mudo había generado una práctica musical en vivo tan intensa, que una vez que los músicos comenzaron a participar del espectáculo cinematográfico desde la pantalla y no desde el escenario, comenzó un problema laboral con avances

419 Ver *Estadísticas de Chile en el siglo XX*, 1999: 244.
420 Ver *Zig-Zag*, 11/ 4/1931.
421 *El Mercurio*, 7/ 6/1945: 30.
422 Ver *Hoy*, 21/ 9/1939; y Garrido, 1935.
423 *Ecran*, 2/12/1930.

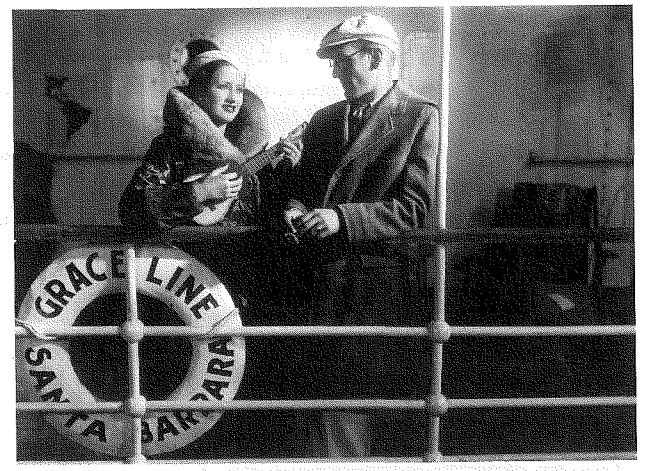
y retrocesos a lo largo de toda la década de 1930. Daniel de la Vega, consciente de la amenaza laboral a los músicos, escribía, a comienzos de los años treinta, sobre el "crimen del cine sonoro", advirtiendo del derrumbe de la profesión del músico de cine y la cesantía de un centenar de buenos músicos, incrementada por la proliferación de aparatos de reproducción mecánica de la música [424]. Sin embargo, la revista *Varietés* de mayo de 1930 publicaba un artículo donde se considera que, volver a decir que el cine sonoro y las vitrolas constituyen un peligro para músicos y artistas teatrales, es una perogrullada que, hace un par de años, repiten los periódicos del mundo, como sucede cada vez que una invención mecánica sustituye el trabajo del hombre. Se da el ejemplo de Buenos Aires, donde se ha conseguido aplicar un impuesto importante al cine sonoro para compensar el problema de la cesantía de los músicos.

Los músicos y actores teatrales chilenos propusieron tres medidas para proteger su oficio frente a la llegada del cine sonoro: que se incluyeran orquestas en las sesiones de cine para amenizar los entreactos, que el cine sonoro se combinara con espectáculos en vivo y que las películas sonoras pagaran más impuestos. Todas estas medidas se aplicaron en Chile; los conjuntos de cine se mantuvieron vigentes hasta fines de la década de 1930, cuando los empresarios resolvieron suprimirlos para bajar sus costos de operación. Esto llevó al gobierno de Pedro Aguirre Cerda a crear un proyecto de ley que recargó con gruesos impuestos los espectáculos cinematográficos y permitió fundar la Orquesta Sinfónica de Chile. Finalmente, hasta la década de 1950 se combinaron las funciones de cine con espectáculos en vivo. Además, como una forma de evitar una competencia que perjudicaba a los músicos cesantes, que a comienzos de 1932 llegaban a 400 profesionales, las bandas de la guarnición de Santiago dejaron de participar en festividades públicas, ya que sus miembros contaban con trabajos estables. Finalmente, el Sindicato Profesional Orquestal, que agrupaba a músicos del conservatorio, de las instituciones armadas y de las salas de espectáculos, inició una campaña para promocionar a sus miembros sin trabajo [425].

Junto con la amenaza de cesantía para los músicos que habían establecido sus carreras en las orquestas de cine, el cine sonoro de largometraje –iniciado en 1927 con *The Jazz Singer* de la Warner Brothers– le restó importancia a la música incidental y creó la necesidad de justificar dramáticamente la música, que ahora provenía de la propia pantalla. En términos de lenguaje cinematográfico, afirma Alicia Vega, la incorporación del sonido a la película producía cierto descontrol y para usarlo era necesario replantear la expresión cinematográfica básica. De este modo, muchas producciones hollywoodenses tempranas sólo incluían música durante la presentación de los créditos, y si aparecía durante la película, siempre había un músico en escena que la justificaba. Estos músicos debían estar situados en un lugar habitual para hacer música, como un teatro, un cabaret o una fiesta y su aparición debía ser consecuente con el argumento dramático del film. El músico se representaba a sí mismo y los cantantes, a menudo, aparecían con sus nombres artísticos verdaderos, cantando como si se tratara de una presentación real. Esto detenía la

424 *El Mercurio*, 3/ 4/1930. A esto se sumaban la depresión y la agitación social en Chile a comienzos de los años treinta, que también frenaban el normal desenvolvimiento de la actividad musical.

425 Ver Mouesca, 1998: 132; *El Mercurio*, 9/ 1/1932; *Hoy*, 21/ 9/1939; y *Zig-Zag*, 6/ 9/1930. Muchos de estos músicos comenzaron a ofrecer sus servicios en las plazas y frente a las casas de música. Ver Marino, 1994.



Escena de Hilda Sour cantándole a su pretendiente –Guillermo Yanques– acompañada de ukelele mientras viajan en barco desde Estados Unidos a Chile, en el film *Norte y sur* (1934), de Jorge Délano, FCIM.

acción dramática, como si la cámara olvidara su función, señala Aurelio de los Reyes, y la exhibición se transformaba en función de variedades, con canciones cuyas letras nada tenían que ver con la acción. De hecho, hay películas en las que aparecen cuatro o cinco números de revista o boite seguidos y la acción debe desarrollarse entre medio de las canciones y del baile, o en las que se aprovechan los interludios orquestales para realizar primeros planos que develen miradas, gestos y actitudes de los protagonistas de la acción. Sin embargo, la presencia de los cantantes en la pantalla era seguida con fervor por el público, que adquiría un comportamiento activo cantando, aplaudiendo y haciendo repetir las escenas musicales, y por el contrario, abucheando y tirando objetos a la pantalla cuando el cantante no gustaba, de acuerdo a una práctica común en los géneros escénico musicales [426].

Recurrir a estrellas de la canción constituía un atractivo adicional del film y gran parte de la cinematografía argentina y mexicana se desarrolló de esta manera, proyectando su modelo de desarrollo a la industria chilena. El director Eugenio de Liguoro, por ejemplo, explota al máximo este cruce entre el mundo del cine y de la música del disco y la radio en su película de 1946 *Sueña, mi amor,* con música de Leo Koke, con orquestaciones de Federico Ojeda y Vicente Bianchi, y con la participación de Leo Marini. José Bohr seguirá estos pasos al año siguiente con *El amor que pasa*, que tiene música de Donato Román Heitmann y participan Los Provincianos, Los Hermanos Barrientos y Ester Soré como músicos-actores.

Los músicos chilenos continuaban alertas a los problemas que les podía traer el cine sonoro. El estreno en 1945 de la película nacional *La amarga verdad* de Carlos Borcosque, provocó un movimiento de protesta encabezado por los

426 Ver Vega, 1979: 29; Cooke, 2002; Robert Strachan en Shepherd et al, 2003, 1: 318-319; y De los Reyes, 1987: 146. Ver abundancia de escenas de boite en *Piel Canela*, 1953, y de revista en *Luces de Buenos Aires*, 1931; y primeros planos de los protagonistas durante los interludios orquestales en *La devoradora*, ca. 1945, que posee música de Agustín Lara.

musicólogos Pablo Garrido y Carlos Lavín, debido a que la música del film había sido tomada de obras de Tchaikowsky, Mozart y Schubert, grabadas en disco, y no escrita especialmente por algún compositor nacional. "La música ha sido la parte más sincera dentro de las producciones nacionales", publica *Ecran*, y el ahorro de los productores "perjudica directamente a todo un gremio y a la calidad autóctona de la música de nuestras películas". El Sindicato de Músicos y Compositores de Chile expuso a las empresas cinematográficas los problemas que producía esta medida, pero el desarrollo y las necesidades de la producción cinematográfica finalmente se impusieron, dejando todas las posibilidades abiertas a la hora de musicalizar un film [427].

Como contrapartida, a la pérdida de oportunidades de trabajo para el músico que produjo el cine sonoro y la utilización de música pre-existente, se fortaleció una industria discográfica que no dejaba pasar la oportunidad de promover sus grabaciones, subrayando el vínculo de su repertorio con los éxitos de la pantalla. La radio también se verá beneficiada, puesto que el público espectador de cine puede ser también un público auditor que evoca, escuchando música, las vivencias suscitadas por los filmes. De hecho, los estudios de Hollywood preparaban programas radiales con la música y las canciones de sus películas, que eran enviados a las radioemisoras latinoamericanas como un eficaz medio de promocionar sus producciones cinematográficas.

> "Industrias Eléctricas y musicales Odeón S.A. inicia en Chile la fabricación y distribución de sus discos, respaldado por el enorme prestigio de la marca M.G.M. La marca M.G.M. ofrece como primicias, grabaciones de la película *Cuando pasan las nubes*, con las inmortales melodías de Jerome Kern." [428]

La relación entre cine, disco, partitura, cancionero y radio, se verá confirmada desde los mecanismos de publicidad de cada uno de estos medios. De este modo, la industria cinematográfica pone en movimiento otras piezas de la industria cultural de masas, a las que se debe agregar la importante actividad de respaldo que suponen las revistas que se interesan por el mundo del espectáculo.

La dificultad para leer de vastos sectores de la población chilena en la década de 1930, cuando existía cerca de un 45% de analfabetismo, aumentaba las preferencias por el cine hablado en español, abriendo una considerable veta al cine mexicano, argentino y chileno en todo el país. Sin embargo, este hecho no impidió que el cine norteamericano –hablado y cantado en inglés desde el debut del cine sonoro en Chile con *The Broadway Melody* (1929) en 1930– alcanzara al 66% del cine exhibido en Santiago en los años treinta. Sólo Artistas Unidos anunciaba el estreno de 46 películas en Chile en 1933 [429]. Así mismo, las dificultades presentadas por la Segunda Guerra Mundial al normal desarrollo de la industria cinematográfica europea, hacían que la presencia de cine europeo en Chile fuese más débil en la década de 1940, llegándose, de allí a poco, a la desaparición de los filmes alemanes cuando, a inicios de 1943, Chile rompió relaciones con el Eje. Esta línea de producción

427 Ver *Ecran*, 13/ 3/ 1945.
428 *El Mercurio*, 7/ 7/1949: 18.
429 Ver González, 1982: 390, y *El Mercurio*, 5/ 1/1933.

había sido muy importante a fines de los años treinta, representando una fuerte competencia para la industria de los Estados Unidos y de allí que su salida del medio latinoamericano fuese una victoria en otro frente [430].

Desde el inicio de la industria del cine mudo, América Latina constituía un atractivo mercado para las compañías cinematográficas norteamericanas. Las películas de Rodolfo Valentino constituyen la máxima expresión de este cine de exportación y de consumo interno, donde los estereotipos hispanos se mezclaban sin ningún pudor con escenas de tango argentino bailado por gauchos en tabernas andaluzas, por ejemplo. Este problema llegó tan lejos, que el modo en que el cine norteamericano trataba a los países extranjeros fue incluido en la agenda de la Sexta Conferencia Panamericana, celebrada en La Habana en 1928, señala Pedro Ochoa, aunque sin mucho éxito, como se ha podido apreciar [431].

Las compañías norteamericanas continuaron repartiéndose el mercado latinoamericano y en Chile operaban: Fox, con representantes en el país desde 1917 y propietaria junto a Paramount del Teatro Santiago (1935); Metro Goldwyn Mayer, presente desde 1918 y co-propietaria del Teatro Central (1933) y del Cine Metro (1936), el más moderno de la época; y Paramount, con oficinas en Chile desde 1925 y propietaria del Teatro Real (1930). Además, operaban en el país Columbia Pictures y Artistas Unidos. Estas compañías contribuyeron a difundir en Chile y América Latina música de jazz y canciones en inglés, junto con géneros, repertorio y bailes latinoamericanos, especialmente el tango, la rumba y el samba, contribuyendo a su aceptación, popularización y absorción internacional, aunque fuera plagada de estereotipos.

Por otro lado, el *western*, género que se desarrollaba desde los albores del cine mudo, produjo una inesperada consecuencia en las propias tradiciones folklóricas chilenas, influyendo en la indumentaria de bailes religiosos del norte de Chile. En efecto, los atuendos de indios pieles rojas, sioux, apache y cherokee representados en los *western* norteamericanos, comenzaron a ser adaptados y utilizados por los bailes de chunchos en la década de 1930. Estos bailes tomaban su nombre e indumentaria de grupos indígenas amazónicos transplantados por los Incas según la práctica de los *mitimaes*. De este modo, el habitante del norte de Chile recibía a nuevos grupos indígenas, transplantados ahora por el cine y en base a ellos canalizaba las nuevas influencias ejercidas por la modernidad en una práctica cultural tradicional de similar sentido. Así mismo, el nortino solidarizaba con grupos étnicos que eran segregados y combatidos por el hombre blanco en la pantalla.

El cine estadounidense será un eficaz instrumento de difusión de los intereses de la nación del norte, no sólo mostrando a un país pujante, triunfador, y con un modo de vida moderno y sin conflictos aparentes, sino que fomentando el alineamiento de sus vecinos del sur tras sus intereses económicos y políticos, especialmente en épocas de conflicto internacional. En esta estrategia se enmarca el viaje reali-

430 Es ilustrativo el hecho que el representante en Chile de la UFA, la compañía cinematográfica alemana, haya sido detenido en 1943 a raíz de sus contactos comerciales con el Tercer Reich, consecuencia de la política de "listas negras" promovidas por las embajadas de los países aliados y aceptada por el gobierno de Juan Antonio Ríos.
431 Ver Ochoa, 2003: 34. Ver escena de Rodolfo Valentino bailando tango con una compañera vestida de andaluza en *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, 1920.

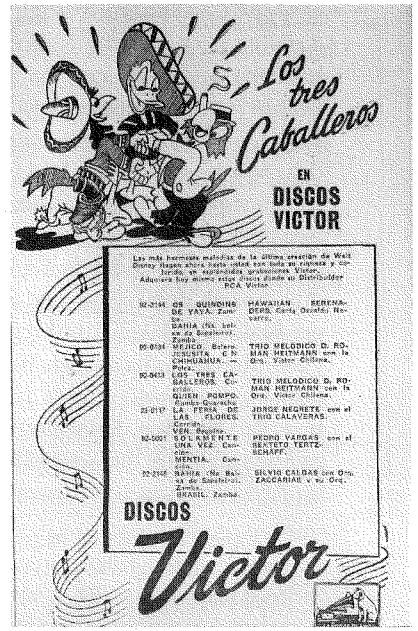
Walt Disney con Los Cuatro Huasos a su paso por Chile. *El Mercurio*, 3/10/1941: 11, BN.

Walt Disney bailando cueca a su paso por Chile. *El Mercurio*, 3/10/1941: 11, BN.

zado por Walt Disney con un equipo de productores y dibujantes por América del Sur, preparando material para un largometraje de dibujos animados que pretendía acercar a los norteamericanos con sus vecinos latinos. El resultado de esta experiencia en terreno fueron las películas *Saludos amigos* (1942) y *Los tres caballeros* (1944), en las que Disney mezcla dibujos con personas. En ambos filmes se presentan estereotipos de los habitantes de América Latina –como Pepe Carioca y Pancho Pistolas–, que se visitan y admiran recíprocamente, en una estrategia de propaganda a favor de un bloque continental, tanto durante la Segunda Guerra Mundial como al comenzar la Guerra Fría. Las tradiciones populares desempeñarán un papel central en la construcción de los estereotipos latinoamericanos que Disney le ofrecía a su público panamericano, pues, junto con escuchar ritmos, melodías y letras regionales, se veían bailes de salón folklorizados, instrumentos típicos, y atuendos, artesanías y costumbres locales.

A pesar de visitar Chile en su gira continental y conocer de cerca las tradiciones criollas, Disney no incluyó la música ni las costumbres huasas en *Saludos amigos*, prefiriendo los mundos andino y gaucho. Chile es representado por un pequeño avión-correo llamado Pedrito –en honor al presidente Pedro Aguirre Cerda–, que cruza dificultosamente la cordillera desde Mendoza para entregarle una postal

al cineasta chileno Jorge Délano –Coke–. Algo parecido ocurre en *Los tres caballeros*, película en la que Chile sólo aparece en un mapa, y como las costas rocosas que recorre un pingüino friolento que se dirige a las Islas Galápagos. En el viaje, aparece Viña del Mar de noche, destacándose la silueta del Palacio Castillo con la cordillera de los Andes de fondo. Como señala Jorge Montealegre, Disney no investigó en el bestiario chileno, pasando por alto, por ejemplo, el cóndor, que ya había aparecido en una película chilena de dibujos animados de 1937 dirigida por Carlos Trupp con dibujos de Jaime Escudero. Fue René Ríos Boettinger –Pepo– (1911-2000) quien llevará el cóndor al estrellato al usarlo para su personaje de historietas, Condorito (1948), surgido justamente de la secuela dejada por los animales antropomorfos de las películas de Disney, pero viviendo en un mundo humano, más real y cercano al del latinoamericano [432].



Anuncio de canciones de la película *Los tres caballeros* de Walt Disney grabadas para el sello Victor por músicos mexicanos, brasileños, argentinos y chilenos. *El Mercurio*, 24/ 7/1945: 13, BN.

Seguramente el fuerte acento criollo de la música folklórica chilena y su pequeño mercado asociado, le impedía entrar al circuito cinematográfico internacional, dominado por bailes urbanos de raíces negras. La excepción lo constituían la canción y el baile argentino y mexicano, que adquirían rasgos pintorescos en manos de distintos grupos regionales y que poseían el poderoso respaldo de sus propias industrias cinematográfica y musical. Como solía ocurrir en la época, se ofrecían grabaciones de las películas de éxito y el sello Victor puso en circulación en 1945, seis discos con las canciones de *Los tres Caballeros*. En el repertorio figuran *los* sambas "Brasil" y "Na baixa do Sapateiro", por Silvio Caldas y Zaccarias; el bolero "Solamente una vez", por Pedro Vargas acompañado del sexteto chileno Tertz-Schaff; y los corridos "La feria de las flores" y "Los tres caballeros", por Jorge Negrete y el Trío Calaveras, y por el Trío Melódico de Donato Román Heitmann. Al menos, algunos músicos chilenos participaron en estas producciones, aunque haciendo música mexicana, que también era su especialidad.

El interés que despertaba en las compañías estadounidenses el mercado latinoamericano se remontaba a los años veinte, como hemos visto, con algunos intentos de producción de cine sonoro en español para la región. De allí la estrategia, tanto propagandística como publicitaria, que no sólo traería a Disney a Chile, sino que a Tyron Power, Orson Wells y Douglas Fairbanks, entre otros. Se fortaleció así, a través del cine y de la industria cultural en general, una importante función mediadora de Estados Unidos en la promoción de una cultura popular de masas en Latinoamérica. No obstante los propósitos políticos o comerciales subyacentes, los habitantes de toda América se descubrieron unos a otros, con rasgos estereotipados, es cierto, pero con atisbos de la riqueza que este universo cultural contiene.

432 Ver Montealegre en Montecino, 2003: 142-143.

El cine sonoro en inglés era resistido en Chile por poner en peligro aspectos de la lengua y, por consiguiente, de la identidad nacional. En 1930, la revista *Ecran* señalaba que la película hablada "entraña, además, el peligro de matar el idioma propio o acaso influenciarlo de voces y giros no siempre ajustados al correcto decir". Una forma de contrarrestar este peligro que se veía venir de los Estados Unidos, señala *Ecran*, era la de fortalecer la industria cinematográfica nacional. "La franca superioridad del cine estadounidense, comercialmente hablando, ha hecho que en todos los mercados del mundo se introduzcan sus filmes, con grave peligro de las idealidades de las demás naciones –continúa *Ecran*–, y con la seguridad de que, poco a poco, y merced a la influencia de sus películas, fueran transformándose gradualmente las costumbres y esfumándose poco a poco los caracteres que definen y dan fuerza a una nacionalidad" [433]. Sin embargo, en una primera instancia, dicha influencia no llegó por vía del cine estadounidense, lo que sucederá más bien desde fines de los años cincuenta, sino que desde México y Argentina. Es así como el público chileno fue aprendiendo giros y expresiones mexicanas y se inició en el lunfardo argentino con aquellas canciones llenas de pebetas, otarios, minas y bacanes.

> "El buen éxito de algunas películas mejicanas y argentinas –señala *El Mercurio* en 1945–, en las que se presentan alegres canciones de inspiración popular, y el cordial como espontáneo aplauso de nuestros públicos ante la actuación de artistas españoles que nos reviven el arte tradicional de la tonadilla y el dramático acento del cantante andaluz, nos han hecho reflexionar en torno de una idea: la fuerza o poder educacional de la música [...] Si no nos engañamos éste existe, pues desde las localidades altas de los teatros surgen aplausos entusiastas para premiar canciones pasionales y humanas, en las que ven reflejarse sus ideas y sentimientos frente al amor, la traición, el olvido y la muerte, que suelen ser los temas constantes del cancionero vulgar." [434]

La comprensión de la lengua y la posibilidad de aprender las canciones, contribuyeron a hacer de las películas argentinas y mexicanas exitosos vehículos trasmisores de cultura. El poder de las imágenes, combinado con el de los sonidos, siguió encantando a un público cada vez más amplio, que estaba protagonizando importantes fenómenos de migración interna, haciendo crecer las ciudades y con ello, adquiriendo nuevos códigos culturales que se nutrieron con frecuencia de elementos del cine, la radio, la canción popular urbana y la publicidad. No debe olvidarse que estamos frente a la era de los persuasores ocultos y del uso de la música y la imagen con propósitos propagandísticos o publicitarios, lo que le otorga una señal de identidad característica al siglo XX con su acentuada propensión al consumo. Este consumo puede ser potenciado, condicionado, inducido o creado por diferentes medios, y será frecuente ver cómo diversas partes del engranaje de la industria cultural se ponen en movimiento para fortalecer distintas expresiones de consumo cultural y material [435].

El cine argentino exhibido en Chile, en la década de 1930, fue el que más música incluía en sus producciones, con repertorio tanto rural o nativista como

433 En Mouesca 1997: 35-36.
434 *El Mercurio*, 19/12/1945.
435 La industria cinematográfica inducirá modas y propondrá modelos no sólo a través de las notas sobre la vida y costumbres de las estrellas, sino que promocionando productos de consumo personal. Estos productos serán los mismos que consuman las estrellas, y desde la década de 1920 estarán al alcance del público en general.

urbano. A las producciones de Carlos Gardel, rodadas en París y Nueva York, se sumaba un pujante cine nacional, que desde *Tango* (1933), la primera producción sonora argentina, situaría al tango y sus intérpretes como eje central del cine trasandino de la época. El tango y la milonga le proporcionaban un tema, un título o un motivo conductor a la película, y sus intérpretes se convertían en estrellas cinematográficas que llenaban las salas de los cines argentinos y latinoamericanos.

De este modo, el público chileno se agolpaba a ver y escuchar a Carlos Gardel en *Luces de Buenos Aires* (1931), donde canta "Tomo y obligo" sentado en un bar de Buenos Aires recreado en París; a Mercedes Simone en *Tango* (1933), donde canta "Milonga sentimental" en una boite de París recreada en Buenos Aires; a Hugo del Carril en *Pobre mi madre querida* (1948), donde canta "Desde el alma" mientras baila; y a Alberto Castillo en *Un tropezón cualquiera da en la vida* (1949), donde canta "Un tropezón" en un auditorio radial de Buenos Aires. Muchas de estas producciones serán nuevamente exhibidas en Chile durante la década de 1940 en copias nuevas, reflejando su gran aceptación en este medio. Así mismo, la prensa chilena seguía los detalles de las producciones cinematográficas argentinas y también mexicanas, entrevistando a productores, directores y cantantes-actores, y anunciando las películas en rodaje, como si se tratara de cine nacional.

Las abundantes escenas de cabaret, revistas musicales, fiestas públicas y privadas y auditorios radiales incluidas en el cine argentino de los años treinta y cuarenta, donde se presentaban las más destacadas orquestas típicas y cantores de tango, constituían todo un modelo para los músicos chilenos, que ahora podían ver y escuchar las orquestas, sus modos de dirección, las formas de ejecución de la guitarra y el bandoneón, y los modos de canto y actitudes de los cantantes. Así mismo, las escenas de baile en el arrabal o en el cabaret incluían detalles de los pasos, de las formas de tomar la pareja, de los desplazamientos y requiebres, y abarcaban distintos estilos de baile, lo que transformaba estas películas en una verdadera escuela para el público interesado en aprender a bailar tango.

En forma paralela al desarrollo del cine sonoro argentino, el cine sonoro mexicano lograba consolidarse desde mediados de la década de 1930, definiendo formas de producción, adoptando géneros y formando elencos, iniciando así su fuerte penetración en el mercado latinoamericano, lo que permitió la expansión de la llamada música ranchera en la región, como veremos en el séptimo capítulo. El teatro de revistas mexicano, fuertemente costumbrista, le entregó la forma, contenido y elenco a este cine sonoro, iniciándose una nutrida producción cinematográfica con abundantes canciones y escenas típicas, pero perdiendo el carácter satírico, crítico y picaresco que este teatro también tenía. Elencos revisteriles completos se trasladaron al cine, proporcionando no sólo canciones, sino que la estructura y los procedimientos de un espectáculo cargado de cuadros regionales. Entre los compositores de revista que se destacaron en el cine mexicano de la década de 1930 está Manuel Castro Padilla, del que se pudo ver en Chile *Amapola del camino* con Tito Guizar [436].

La expansión del cine mexicano en Chile comenzó en 1937 con el estreno de *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes, "película admirable que muestra las costumbres campesinas mexicanas parecidas a las chilenas", señala

436 Ver Moreno, 1989: 80-81; y De los Reyes, 1987: 142.

Escena de *Allá en el Rancho Grande* con Tito Guizar y Lorenzo Barcelata en un diálogo cantado característico del teatro de revistas. De los Reyes, 1987: 144.

El Mercurio. Esta fue la película más vista en el país en 1937, según una encuesta de la revista *Ercilla*, mientras que la revista *Hoy* mantiene que *Allá en el Rancho Grande* "ha enloquecido de entusiasmo a los chilenos, ha sido un gran éxito popular de masas; el público acude a verla varias veces". El mismo año de su estreno en Santiago llegó hasta Punta Arenas, marcando la máxima expansión de la influencia mexicana en América del Sur. El microbús que transportaba la película desde Puerto Natales, quedó atrapado en la nieve por más de un mes y dos esquiadores debieron partir a rescatarla para que llegara a los cines de la ciudad más austral del mundo [437].

La canción central de la película, un corrido que le entregaba su nombre al film, fue editada ese mismo año por Casa Wagner en una transcripción de Porfirio Díaz, manteniéndose en la memoria del chileno hasta fines del siglo XX. La película, que idealizaba la vida en la hacienda en tono festivo, proponía la utopía de un microcosmos regido por su propio sentido de justicia y gobierno, señala Aurelio de los Reyes, con el hacendado como padre, médico, juez y hasta enterrador de los peones, bajo una rígida sociedad de castas. Esto sucedía en pleno gobierno de Lázaro Cárdenas y su reforma agraria, a la que películas como *Allá en el Rancho Grande* se oponían directamente. Paradojalmente, el gobierno de Cárdenas no obstaculizó el desarrollo de esta película ni de toda su secuela anti-reformista, pues la exitosa penetración de la comedia ranchera en el mercado latinoamericano le proporcionaba importantes divisas al país [438].

La difusión de la música mexicana promovida por el cine fue tan rápida, que en la campaña presidencial de 1938, el candidato del Frente Popular utilizó una adaptación de la canción mexicana "¿Qué será?", de Tito y Pepe Guizar, conocida

437 En la España franquista, *Allá en el Rancho Grande*, también batió récords, siendo la película más vista en 1939. Ver *El Mercurio*, 25/ 5/1937; Mouesca, 1998: 158; De los Reyes, 1987: 154; y Díaz Bustamante, 1999: 51-52.

438 Ver De los Reyes, 1987: 145 y 153.

por la versión de Jorge Negrete en la película *La rancherita del Carmen*. En este film, Negrete también cantaba "Guadalajara", canción típica de Jalisco, y "El mariachi", canción tapatía, que consolidaban estereotipos sobre el mundo mexicano. La temática campesina y pueblerina del cine mexicano contribuyó a su enraizamiento entre los sectores campesinos y provincianos chilenos, los que contaban con un cine en castellano que podían entender y los identificaba socialmente. Junto al impacto de ver y escuchar grandes producciones con grupos de mariachis, verdaderas orquestas del mundo ranchero como veremos en el séptimo capítulo, el público rural chileno debe haberse impactado bastante con los charros cantores, popularizados por el cine mexicano, pues en el mundo campesino nacional, la mujer es casi exclusivamente quien canta –con arpa y guitarra–, quizás una costumbre derivada también del salón. La presencia del cine ranchero se consolidó tan rápidamente, que en 1938 el empresario mexicano José Calero visitó Chile como parte de una gira latinoamericana para crear una cadena de distribución de cine mexicano en América del Sur, con la meta de distribuir hasta 36 producciones al año. Según Enrique Bello, las salas de cine de barrio y de provincia que no contaban con distribución de cine mexicano en la década de 1950, debieron traspasarse a empresarios que tenían esta distribución para poder seguir funcionando [439].

La ayuda tecnológica y económica que le brindó Estados Unidos a México durante la Segunda Guerra Mundial y el período de posguerra, en retribución por la cooperación prestada durante el conflicto, potenció aún más el desarrollo de la industria cinematográfica mexicana y su penetración en América Latina, como mantiene Francisco Crespo. Incluso las propias compañías estadounidenses distribuyeron cine mexicano durante la guerra, permitiendo que la música mexicana y también cubana, que era incluida en la vertiente urbana de estas producciones, como veremos en el último capítulo, llegara a casi todos los rincones del mundo [440].

El auge experimentado por el cine chileno en la década de 1940, sumado a la pasión que existía en el país por el cine mexicano, llevó a la creación de la compañía cinematográfica Chimex, que intentó una particular hibridación de lo chileno con lo mexicano. De este modo, la nueva compañía estrenó en 1947 la película *Yo vendo unos ojos negros*, dirigida por el director mexicano Joselito Rodríguez, con música de Donato Román Heitmann, que basaba su argumento en la popular tonada del mismo nombre, como sucedía con el cine mexicano y el corrido o el bolero, y el cine argentino con el tango. La estrella de la producción, también traída de México, era Chachita –Eva Muñoz–, cantante infantil mexicana trasplantada a escenas de ramadas y de huasos. El impacto de una película destinada a obtener buenas recaudaciones en los numerosos cines de barrio, como señala Julio López, se aprecia en la publicación en Valparaíso de un *Cancionero mexicano*, con Chachita ilustrando la portada y con la letra de "Yo vendo unos ojos negros" en la contratapa [441].

El cine sonoro chileno se mantuvo, desde la década de 1930, hasta comienzos de los años sesenta, bajo lo que Julio López llama "el síndrome de la tarjeta postal", en la que el propósito era mostrar bellos paisajes, romances en el campo, y algunas

439 Ver Bello, 1959.

440 Ver Crespo, 2003: 229.

441 Ver López, 1994: 99; y Varela, ca. 1947. Ver a Chachita en el film *"¡Ay Jalisco no te rajes!"*, 1942.

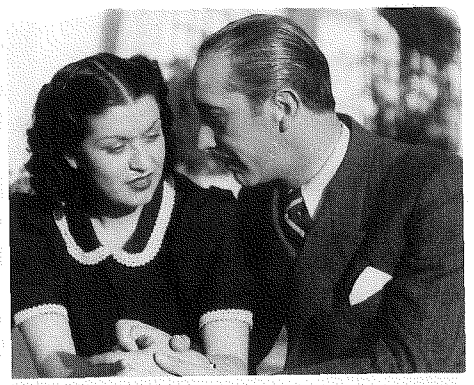
Escena típica de Esther Martínez y los Hermanos Vergara en el film *Tú eres mi marido* (1943), de Eugenio de Liguoro, con música de Fernando Lecaros, AMPUC.

canciones. Sobre los realizadores pesaban los éxitos de taquilla del cine mexicano, argentino y estadounidense, lo que los indujo a intentar versiones nacionales de comedias, melodramas y musicales en los que se cambiaban corridos por tonadas, y tangos por cuecas. Los géneros rural y urbano se entrelazaban en tramas donde inocentes muchachas del campo eran seducidas por jóvenes de la ciudad o se narraban las peripecias de un campesinó en su viaje a Santiago. Como señala López, la crítica cinematográfica era prácticamente inexistente en la época y los comentarios en la prensa se preocupaban más de lo que hacían las estrellas locales o de quienes habían asistido al tradicional estreno de gala la noche del lunes [442]. Estamos frente a un cine que no pretende más que entretener y entregar un poco de la ilusión de los espectáculos de las grandes ciudades. Ester Soré recuerda haber tenido que interpretar las canciones de una nueva producción cinematográfica a la salida de su estreno en el Teatro Real, subida en el techo de un automóvil para que la multitud que la aclamaba e interrumpía el tránsito en calle Compañía, pudiera verla de cerca.

La producción sonora chilena comenzó a desarrollarse con cierta fuerza hacia fines de la década de 1930, estrenándose 20 largometrajes entre 1934 y 1944 que privilegiaban los géneros rural y metropolitano, donde "falsos huasos compiten con falsos rotitos en diálogos y canciones registradas en idénticas grabaciones monofónicas", mantiene Alicia Vega [443]. De estas producciones, se destacan tres películas del género rural estrenadas en 1939: *El hechizo del trigal*, *Hombres del sur* y *Dos corazones y una tonada*. *El hechizo del trigal*, de Eugenio de Liguoro, tiene música incidental de Próspero Bisquert y una abundante cantidad de tonadas y cuecas. Se incluyen faenas de cosecha, trillas a yeguas, rodeos y grandes asados que sirven de pretexto para la presentación de cantoras campesinas, conjuntos criollos y

442 Ver López, 1994.
443 Vega, 1979: 30.

bailarines de cueca en largas escenas musicales, de acuerdo a la tendencia de hacer de la película un programa de variedades, en este caso, de raigambre folklórica. *Hombres del sur*, de Juan Pérez Berrocal, incluye "Canción de ausencia" y "Rayo de luna", de Luis Aguirre Pinto interpretadas por Helia Grandón; y *Dos corazones y una tonada*, de Carlos García Huidobro, tiene música de Donato Román Heitmann interpretada por Ester Soré, Nicanor Molinare y Los Cuatro Huasos. De esta producción se destaca la tonada "Ramito de toronjil" y la canción "Como el agüita fresca", grabada en discos Victor por los intérpretes de la película, y editada en partitura por Casa Wagner [444].



Ester Soré y Rafael Frontaura en el film *Dos corazones y una tonada* (1939), de Carlos García Huidobro, FCIM.

Es así como el floreciente cine chileno de fines de los años treinta, convoca a los más destacados compositores e intérpretes populares de la época, pues la figura de la estrella de la canción constituye un atractivo adicional para el film. Siguiendo las convenciones que se habían establecido para justificar la música dentro de una película, los intérpretes deberán actuar y cantar, figurando en el elenco dramático de la producción. En la segunda mitad de la década de 1940, se destacará Arturo Gatica, quien tuvo su estreno cinematográfico en *Mis espuelas de plata* (1948) de José Bohr, cantando tonadas y boleros de Fernando Lecaros y continuó con *La cadena infinita* (1949) y *Uno que ha sido marino* (1950), también de Bohr, que incluye ocho canciones de su autoría, cantadas por Arturo Gatica e Hilda Sour. Gatica actuaba siempre como galán enamorado, suspirando y cantando *a capella*; acompañándose con guitarra; con guitarras *en off*; y con piano u orquesta a lo largo de la película. También se destaca Francisco Flores del Campo, quien había participado en Estados Unidos de las producciones *El día que me quieras* con Carlos Gardel; *Sombrero de Copa*, con Ginger Rogers y Fred Astaire, y *Ramona*, con Loreta Young [445].

Escena de *Dos corazones y una tonada* (1939), de izquierda a derecha: Elena Puelma, Teresa León, Rafael Frontaura, Ester Soré, Nicanor Molinare y Romilio Romo, FCIM.

En 1941 debuta Miguel Frank –que tenía veinte años de edad– con su película *Amanecer de esperanzas*, considerada por la prensa como el primer musical chile-

444 Escuchar versión cinematográfica original de "Como el agüita fresca" grabada por Ester Soré y orquesta para el sello Victor en 1939 en CD 6.
445 A pesar de tener un papel importante en el film *El día que me quieras*, encarnando a un joven galán que enamora a la hija de Carlos Gardel, Francisco Flores del Campo solo es mencionado en los créditos como Del Campo.

Francisco Flores del Campo (1907-1993). *Ecran*, 1/1941: 19, BN.

Arturo Gatica (1921-1996). *Ecran*, 13/2/1945, BN.

no, con música a cargo de Vicente Bianchi, destacándose su canción "Amanecer", interpretada por María Eugenia Guzmán –la Deanna Durbin chilena–, y grabada por Pedro Vargas, donde la canción alcanza toda su ternura y dramatismo. En 1945 Frank realizó una nueva película musical en Chile, ahora se trataba de *Música en tu corazón*, filmada en el Hotel Carrera y en el Teatro Municipal de Santiago y que contaba con la participación de la cantante y compositora cubana Margarita Lecuona, de paso por Chile, y de las cantantes chilenas Kika –Blanca de Valdivia–, y Sonia y Myriam. Frank quiso darle un éxito fácil a su musical, incluyendo un acento cubano a la música de la película con el bolero "Eclipse", el motivo afrocubano "Babalú", y la conga "Mercé la mulatica", compuestas e interpretadas por Margarita Lecuona. En "Babalú", grabado en el Teatro Municipal haciendo gala de los claro-oscuros, se luce una fila completa de músicos tocando instrumentos rítmicos cubanos. El film, que nuevamente se anunció como el primer musical chileno, fue mal recibido tanto por el público como por la crítica de la época [446].

En 1941 también se estrenó *Barrio azul*, una película de temática social urbana dirigida por René Olivares Becerra, con música de Luis Aguirre Pinto, un conocedor del medio, y la actuación de Ester Soré. En el mismo año, Jorge Délano presentaba *La chica del Crillón*, uno de sus proyectos más ambiciosos, encargando la música a dos figuras consagradas en ese ámbito como eran Luis Martínez Serrano, que ya había trabajado con él en *Escándalo* de 1940, y al popular compositor nacional Nicanor Molinare. El último film chileno de 1941 fue muy exitoso, en términos de aceptación del público, marcando un hito dentro del consumo cinematográfico chileno. Se trata de *Verdejo gasta un millón* que dirigió Eugenio de Liguoro con música de Luis Martínez Serrano. Verdejo representa al roto chileno ingenioso y agudo en sus observaciones, lo que pareció atractivo a Liguoro para llevarlo al cine, toda vez que el personaje no sólo comentaba la política semanalmente en la revista *Topaze* (1931), sino también entraba en las casas gracias a la audición radial creada y dirigida por Gustavo Campaña, *La familia Verdejo*.

446 Ver *El Mercurio*, 5/12/1945: 34; y López, 1994: 83-84. Escuchar reconstrucción de "Amanecer" en González, 2003: 6.

Fotografía promocional del film *Música en tu corazón* (1945), de Miguel Frank, con Kika cantando en el Hotel Carrera de Santiago, FCIM.

El año 1942 continuó siendo fructífero en producciones nacionales. Se estrenó *Bar Antofagasta*, de Carlos García Huidobro, que repetía en parte la fórmula musical de *Dos corazones y una tonada*, ya que Donato Román Heitmann tuvo a su cargo la música y contaba con la participación de Ester Soré, que volvería a aparecer ese año en *Un hombre de la calle* dirigida por Liguoro, con música de Fernando Lecaros. También se estrenaron las películas *Pa'l otro lado* dirigida por José Bohr, con música de Oscar Savino y la aparición de la soprano peruana Ima Sumak y la Orquesta Incaica; y *El último día del invierno* de René Olivares, con música de Luis Aguirre Pinto y la participación de Sonia y Myriam como intérpretes de la "Canción del carretero". El ultimo largometraje de ese año fue *Nada más que amor* de Patricio Kaulen, que contó con música de Vicente Bianchi.

Portada de "La canción de la noche", slow-fox de Luis Martínez Serrano de la película *Verdejo gasta un millón*, con foto de Malú Gatica. Santiago: Southern Music, 1941. Claro et al, 1989: 445.

En los años sucesivos, y antes de que Chile Films comenzara a producir sus primeras obras, se estrenaron diversos filmes nacionales con producciones de Isidoro Navarro, que adaptó una obra de Antonio Acevedo Hernández, en su película *Arbol viejo*, con música de Javier Rengifo y la participación de Las Mapuchitas. Así mismo, dos figuras relevantes en el ámbito del cine comercial como Eugenio de Liguoro y José Bohr volvieron a la pantalla. Liguoro filmó en 1943 *Tú eres mi marido* y al año siguiente *Hoy comienza la vida*, contando,

Portada de la revista *Ecran* con Carlos Mondaca y Kika –Blanca de Valdivia– en el film *Flor del Carmen* (1944), de José Bohr, FCIM.

Donato Román Heitmann y Carmen Rivas en el Dúo El y Ella. Claro et al, 1989: 445.

en ambos casos, con la colaboración de Fernando Lecaros en la música, en un momento en que la figura de este compositor tenía gran relevancia nacional [447]. Bohr estrenó en 1943 *El relegado de Pichintún* y en 1944 la película *Flor del Carmen*, con música de Donato Román Heitmann. En este film, cuyo guión se debía a Amanda Labarca, participaba como protagonista Carlos Mondaca que había formado parte de Los Cuatro Huasos, conjunto que también se contaba entre los intérpretes de la película. A la lista de los cineastas independientes que produjeron películas durante los años iniciales de Chile Films se debe agregar a Jorge Délano, que en 1944 presentó su *Hollywood es así*, con música de Pablo Garrido, una figura mayor en la vida artística chilena de la época por su polivalente actividad que también incluyó la aventura en la industria del cine.

Como hemos visto, tres casos destacados en la cinematografía y música nacional lo constituyen José Bohr, Fernando Lecaros y Donato Román Heitmann. José Bohr (1901-1994) fue un compositor, cineasta, y crooner que desarrolló su carrera en Chile, Argentina y México, radicándose en Punta Arenas en la década de 1910, Buenos Aires en la de 1920, México en la de 1930 y Santiago en la de 1940. En Chile realizó 16 películas –con abundantes canciones de su autoría–, como *Si mis campos hablaran* (1947), romántica epopeya de la colonización alemana del sur de Chile; *Uno que ha sido marino* (1950), aventura amorosa y empresarial de dos rotitos con suerte; y *El Gran Circo Chamorro* (1955), que narra las peripecias de un dueño de circo pobre que viaja a Santiago con la esperanza de tener un hijo médico. Por su parte, Fernando Lecaros (1911-1976) mantuvo una colaboración constante con el cine chileno de la década de 1940, componiendo las canciones y la música incidental de películas dirigidas, en su mayoría, por Eugenio de Liguoro en los estudios VDB. La música de estas películas era interpretada por el propio Lecaros con la Orquesta Sinfónica de Chile en pequeñas rapsodias para piano y orquesta, y fue cantada por los principales cantantes populares chilenos de la época. Donato Román Heitmann (1915), con estudios en el conservatorio y con la pianista chilena Rosita Renard, participó activamente en el desarrollo del cine nacional

447 Fernando Lecaros encabezaba la nómina de derechos cobrados por los autores de música durante los tres primeros trimestres de 1945, recibiendo 15.036 pesos.

de las décadas de 1930 y 1940 musicalizando 16 películas. Sus tonadas para cine poseen una riqueza armónica y una elaboración instrumental inusuales en el género, con mayores contrastes rítmicos y movimientos cromáticos, y mayor variedad en el tejido armónico. De este modo surgió una tonada cinematográfica chilena, que alcanzó sus mayores logros con las composiciones de Román Heitmann y las interpretaciones de Ester Soré.

La tendencia al género cine-tonada continuó en Chile, culminando en la película *La hechizada* de Alejo Alvarez, estrenada el 20 de noviembre de 1950 en el Cine Santa Lucía. La música fue compuesta por Luis Bahamonde (1920-1978) y participaban Las Hermanas Loyola y Víctor Acosta. En la publicidad de *La hechizada* se anuncia que se "presenta por primera vez el baile de la Patria Vieja, que ha causado sensación y que es interpretado por el dúo integrado por Margot Loyola, creadora de esta danza, y Alfonso Unanue, bailarín solista de ballet del Instituto de Extensión Musical" [448].

Aviso del estreno de *La Hechizada*, de Alejo Alvarez. *El Mercurio*, 20/11/1950: 45, BN.

Para entender mejor el desarrollo experimentado por la industria cinematográfica nacional, es necesario detenerse en el papel que desde fines de la década de 1920 se le otorgó en Chile al aparato estatal en materia de cultura, educación y comunicaciones. Este papel se puede sintetizar diciendo que se promueve una suerte de centralización de la información y de control en todos los planos y, aprovechando el carácter autoritario del régimen de Carlos Ibáñez, se trata de promover iniciativas que, en algunos casos, fomentan el deporte y en otros, las artes. Este legado de cierto intervencionismo y proteccionismo en materias de creación artística e intelectual, así como de resguardo de lo que parecen los valores nacionales, será asumido con mucha decisión por el gobierno del Frente Popular que asume en diciembre de 1938 guiado por Pedro Aguirre Cerda [449].

El nuevo gobierno realizará una importante labor de fomento a la creación artística y la preservación patrimonial a través de la implementación de un nuevo marco legal para las artes escénicas. La puesta en marcha en 1941 de una nueva

448 *El Mercurio*, 15/11/1950: 39.

449 Como Gabriel Salazar señala, entre 1938 y 1973 se desarrolló el único período en la historia de Chile en que el Estado, siendo liberal, intentó ser desarrollista y populista; que los mecanismos de representatividad social funcionaron; que los sectores populares pudieron negociar corporativamente; y que se intentó producir un incremento real en los índices culturales. Ver Salazar en Montecino, 2003: 586.

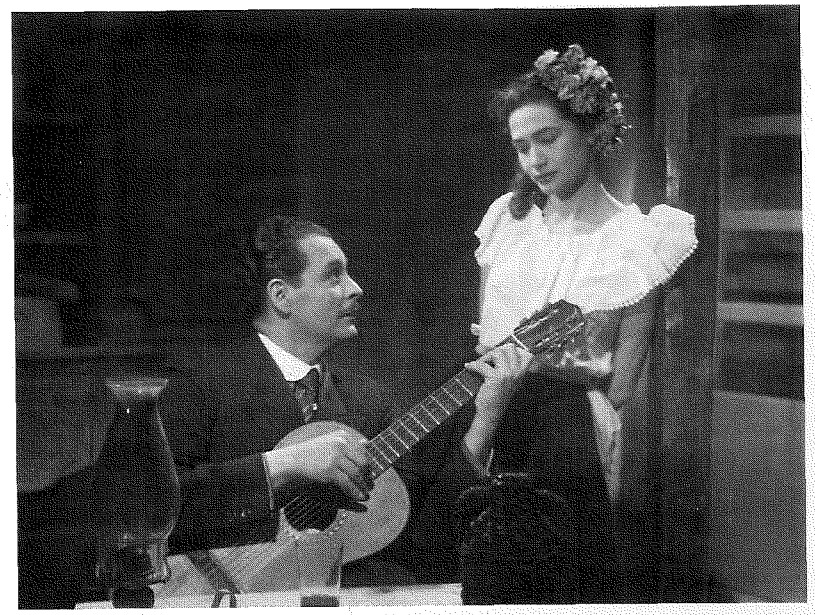
institucionalidad cultural, que restituye a la Universidad de Chile un papel que en los años de Ibáñez había perdido parcialmente, es un hito en las tareas de investigación, preservación, creación y divulgación musical en Chile. Se trata de un gran proyecto nacional pensado con criterios de larga duración y orientado a mejorar la educación del país. Ya se ha hecho referencia a la función que cumplen diversos organismos contralores del mundo de la radio que, en los años cuarenta y en consonancia con el programa del Frente Popular, se reagrupan en la Dirección General de Información y Cultura.

Junto a estas normas legales y a las medidas administrativas que estimularán el desarrollo de la música, el ballet y el teatro, se creó también la Corporación de Fomento de la Producción, CORFO, a la que se integrará uno de los elementos centrales de la moderna cultura de masas: la industria cinematográfica a través de la creación de Chile Films en 1942. Si bien, éste es sentido como un acontecimiento muy relevante en la historia del cine nacional, se trataba de un esfuerzo, a la larga vano, por hacer que el cine nacional pudiese desarrollar un nivel de competitividad que le permitiera enfrentar las exitosas producciones argentinas y mexicanas que circulaban por América Latina desde mediados de los años treinta. Además, era un sueño inalcanzable producir largometrajes argumentales para su distribución comercial y competir con Hollywood, siguiendo el modelo del cine argentino que, sólo en 1942, produjo 57 largometrajes que circularon por América Latina.

El esfuerzo de CORFO fue de los primeros realizados en América Latina para la implementación de grandes estudios cinematográficos, iniciando en 1943 la construcción de los estudios Chile Films, pocos años antes del inicio de los célebres estudios Río Churubusco en Ciudad de México. Se importaron equipos de Europa y Estados Unidos, se envió personal a capacitarse al extranjero y se contrataron directores y técnicos argentinos para tratar de remontar la distancia que se había producido entre ambas naciones en materia de cine. Ya en 1939 en la memoria de la CORFO, se escribía: "La industria cinematográfica puede significar para el país un rubro económico de serias proporciones, debido a que existen los medios adecuados para su desarrollo y se cuenta, además, con un mercado susceptible de acoger la producción dentro y fuera de Chile" señalaba el texto, añadiendo enseguida que "esta industria adquiere especial relieve si se tiene en cuenta que permite, a su vez, el incremento de otra serie de actividades anexas a la producción cinematográfica", con lo que se respondía cabalmente a los propósitos de la CORFO [450]. Existía pues una visión global y optimista sobre las posibilidades del cine desde la dimensión industrial; sin embargo, no se estaba abordando la dimensión artísticas, de este medio y este error de evaluación tendrá un alto costo.

Según Alicia Vega, la creación de Chile Films sorprendió a los modestos estudios privados que habían sobrevivido en la década del treinta, destacando que "la motivación del Gobierno para este programa, que implica un alto costo al país, es la exitosa producción nacional argentina [...] que compite con el cine norteamericano en todos los circuitos de Latinoamérica" [451]. El informe de la CORFO en 1940 había establecido que "la Corporación ha estudiado en forma detenida los antecedentes de

450 Citado por Carlos Ossa, 1971: 42.
451 Vega, 1979: 31-32.



Escena del film *Río abajo* (1949), de Miguel Frank, en la que Carlos Mondaca le canta a Alma Montiel su versión de "La pequeña tonkinesa", antigua polka de Vincent Scotto revivida a fines de los años cuarenta, FCIM.

esta industria en el país y la experiencia alcanzada en otras naciones, especialmente en Argentina, y ha colegido al respecto que, para su desarrollo, es indispensable la inversión de fuertes capitales y el aporte de una técnica ya especializada" [452].

El estilo de producción de Chile Films estaba fuertemente influenciado por la industria argentina, con un cierto tono de monumentalidad y ciertamente con rasgos de profesionalismo que contrastaban con la dimensión más bien artesanal del cine chileno. Estas diferencias se notarán en varios niveles, entre los cuales se debe tener presente el uso de la música, ya que la producción argentina contaba con el fuerte desarrollo experimentado por el tango, que vivía su época de oro y que circulaba ampliamente por el mundo desde la década de 1910. Las primeras producciones de Chile Films en 1944 fueron *Romance de medio siglo*, del director argentino Luis Moglia Barth, con música de Próspero Bisquert, y *La amarga verdad*, del director chileno radicado en Buenos Aires Carlos Borcosque, fundador de la revista *Ecran* en 1930. Nuevamente, la música era de Próspero Bisquert (1881-1959), compositor que se destacaba en el poema sinfónico y la ópera, siendo interpretada por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Armando Carvajal.

A pesar de las incursiones en temáticas urbanas e incluso históricas propiciadas por Chile Films, la temática rural parece reforzarse en el cine chileno de los años cuarenta, respondiendo a la arremetida del cine mexicano y a los propios conceptos de identidad nacional, de modo que los músicos de folklore encuen-

452 Citado por Ossa, 1971: 44.

tran en la producción fílmica una buena fuente de trabajo. Dentro de esta tendencia se filmaron obras como *Arbol viejo* (1943), *Flor del Carmen* (1944), *Un hombre cayó al río* (1945), *Cita con el destino* (1945), *El amor que pasa* (1947), *Si mis campos hablaran* (1947) *Bajo la Cruz del Sur* (1947), *Yo vendo unos ojos negros* (1947), *Tonto pillo* (1948), *Mis espuelas de plata* (1948), *Río abajo* (1949) y *La hechizada* (1950), todas ellas con variantes del género que presentaba al mundo campesino con ciertos tonos pintorescos y localistas. Ninguna de estas películas fue de Chile Films, que apuntaba más a la internacionalización de la cinematografía nacional y que cesó sus producciones en 1949. A pesar de todos los esfuerzos, el cine chileno no logró crear su propio espacio dentro de la floreciente cinematografía latinoamericana de mediados de siglo y el repertorio musical que lo acompañaba no alcanzó la difusión continental que merecía.

La presencia de argumentos camperos o rurales algo estereotipados, y de atisbos de cine de denuncia social, se relaciona en parte con la llegada de películas de características similares de otros países, como hemos visto, pero también con la necesidad de representar una sociedad que en el curso de pocos años había comenzado a cambiar decididamente. El mundo del espectáculo aparecía menos segmentado si se articulaba en torno a expresiones como la música popular moderna y el cine, que se dirigían a un auditorio masivo sin distinciones, de modo tal que una película podía ser vista simultáneamente por los sectores de elite y los grupos de barrio con cierta comodidad. Si bien existían categorías y lenguajes invisibles en las salas de exhibición –algunas elegantes por sus decorados o por su ubicación, como sucederá con el Teatro Oriente, construido en el distinguido barrio de Providencia en 1935–, en rigor, nadie podía impedir a un espectador concurrir a determinada sala. De esta manera, el espacio del biógrafo se presentaba más democrático e integrador que otros lugares de diversión, en los que la participación de los asistentes hacía evidentes las diferencias de educación, usos y recursos, como podía suceder en las salas de bailes o las boites.

El cine logró, con rapidez, avanzar en la democratización de la vida social y del consumo cultural al trazar una línea de información sobre el mundo y sus habitantes que se dirigía por igual a las elites que a las masas. De esta forma, el biógrafo se convirtió en un lugar de encuentro y confluencia principal hacia el "conocimiento general" del siglo XX. En torno al cine surgieron estrellas de la canción, géneros bailables, y un repertorio de canciones que se proyectaron en las pantallas de todo el mundo, propiciando cruces y encuentros de culturas y costumbres.

Con el cine se desarrolló un lenguaje simbólico nuevo, que, con el paso de los años, permitió la fragmentación del discurso característico de la modernidad tardía y propició nuevas formas de comunicación, memoria y construcciones de sentido, en especial al asociarse la música con imágenes y situaciones concretas. Las asociaciones despertadas por la música de cine –desde el *tenebroso* acorde de séptima disminuida hasta el sofisticado acorde menor *policial* con séptima y novena mayores–, inundarán de sentidos la audición del público masivo del siglo XX, que escuchará toda música bajo la influencia de la relación sonido-imagen impuesta por el cine y explotada por la televisión.

La estrella de la canción

Yo quiero ser estrella, ser bella, para él.
Yo quiero ser muy bella, muy bella para él.
Tener la elegancia de Joan Crawford,
tener el desplante de la Garbo
de Mae West sus curvas y más curvas,
y de la Dorothy su glamour.
Yo quiero ser muy bella, muy bella para él.

Este es el estribillo del foxtrot que canta la actriz Ana González "La Desideria" en la película *El relegado de Pichintún* (1943) de José Bohr, en el que parodia el estilo *scat* del jazz o de vocalización improvisada. Ser estrella será un sueño promovido por la industria cinematográfica, que contagiará a los cantantes desde los años veinte, los que por extensión, comenzarán a ser llamados estrellas de la canción [453].

Fotografía promocional de Hilda Sour –estrella cinematográfica y de la canción– para el film *Norte y sur* (1934), de Jorge Délano, primera producción sonora chilena y de distribución internacional, FCIM.

El desarrollo de un incipiente estrellato popular se remonta a mediados del siglo XIX, con la aparición en Europa y América de lugares públicos para la música popular; con empresarios a cargo de esos lugares y de las giras de los cantantes; y del uso de publicidad para promover toda esta actividad artística [454]. De este modo, el cantante será el centro desde donde se articule la acción de una industria musical que crecerá y sabrá reponerse de todas sus crisis a lo largo del siglo XX. El cantante resultará un eficiente promotor de la industria cultural en todas sus expresiones, comenzando por la creación de necesidades, conceptos y realidades nuevas dirigidas a un público masivo que requiere de referentes culturales modernos. En este entorno surgirán figuras destacadas, rápidamente elevadas con diversos medios de promoción hasta llegar a convertirse en guías del gusto y los valores, en modelos a imitar; en estrellas.

Las estrellas, son en consecuencia, un reflejo de las necesidades, aspiraciones y sueños de la sociedad, y de allí su ambigua proximidad con el público. El propio desarrollo de la mediatización de la música situaba al artista a mayor distancia de la audiencia, generando un espacio mitificador donde era más fácil construir la personalidad de la estrella. Al mismo tiempo, la tecnología acercaba la voz y la imagen del artista al espacio doméstico e íntimo del auditor. Como consecuencia, aumentaba la capacidad de la industria para crear estrellas y, a través de ellas, formar y administrar audiencias con tendencias específicas de consumo. Para comprender este fenómeno de manera más completa es necesario trabajar con dos dimensiones: una ge-

453 Escuchar "Yo quiero ser estrella" grabado por Ana González para el sello Victor en 1943, en CD 7. En *El Gran Circo Chamorro* (1955), Bohr usará una versión orquestal de "Yo quiero ser estrella" en la escena de la llegada a Santiago del dueño del circo pobre, en una referencia al mundo del glamour expresado por la canción.
454 Ver Dave Laing en Shepherd et al, 2003, 1: 434.

neral, que nos habla del sistema del estrellato y otra más particular, de primeros planos, que se centra en figuras humanas concretas que dan vida a este sistema [455].

El antecedente más claro de la encarnación de la estrella de música popular en la órbita hispana lo constituye la cupletista, como hemos visto en el segundo capítulo. Estas divas populares de 1900 abrieron el camino en España y América Latina a lo que vendría después con el pleno desarrollo del estrellato popular. Las cupletistas monopolizarán el firmamento artístico de la música popular hasta la década de 1920, cuando adquieren figuración internacional las estrellas del tango, de la rumba, y los crooners, mientras que en Chile surgen las estrellas del folklore. Los compositores-intérpretes, especialmente pianistas, también adquieren una notoria presencia medial en los años veinte, como fue el caso de Osmán Pérez Freire y Armando Carrera. Los directores, en cambio, sólo son mencionados por el apellido, hablándose de los maestros Baronti, Carrasco, Ghio, Llobet, Moreno o Rojas, por ejemplo. Será en los años treinta, con la eclosión de las jazz-bands y las grandes orquestas de radio y de boite, cuando los directores de orquesta popular alcancen el renombre que merecen, como veremos más adelante.

Algo similar sucedía con la industria del cine, pues en los primeros días de la cinematografía, los nombres de los actores principales ni siquiera se daban a la publicidad, y los espectadores solían escribir a los estudios solicitando informes sobre sus favoritos, nos informa Hortense Powdermaker. Los estudios no alentaban esta correspondencia que llegaba de los admiradores en forma tan espontánea, porque temían que los actores exigieran mayores sueldos cuando supieran de su popularidad, aunque pronto quedó en evidencia que los estudios también podían explotarla [456].

Es así como, a partir de los años veinte, surge en el mundo del cine el fenómeno del estrellato, que será compartido por el cantante, la cara visible de la música popular. El interés por el intérprete más que por el compositor, tiene que ver con la visibilidad y proximidad que éste tiene para el público, especialmente debido al desarrollo tecnológico, como hemos visto, que paulatinamente acerca la voz y la figura del cantante al oído y al imaginario de su público. Desde el punto de vista estético, el cantante aportaba la parte culminante en la consolidación de la canción como objeto artístico de masas, al agregarle la dimensión performativa a la música, lo que lo transformaba, a los ojos de la audiencia, en un creador que encarnaba y le daba existencia pública a la canción. En la película *El día que me quieras* (1935) se expresa el éxito internacional que experimenta, desde mediados de los años veinte, una estrella de la canción encarnada por Carlos Gardel, en una febril secuencia con recortes de periódicos e imágenes de barcos, trenes y aviones, culminando con el éxito en Hollywood. Algo similar sucede en *Uno que ha sido marino* (1950), mediante una secuencia de imágenes de diarios, radios y boites intercalada con la actuación de Hilda Sour en el Waldorf, mientras canta "Anoche soñé", de José Bohr.

La industria del disco percibió con prontitud, lo importante que era generar expectativas sobre la personalidad que estaba detrás de una voz, desarrollando estereotipos que respondían a lo que un público medio deseaba obtener. De este modo, desde temprano en el siglo XX, se nos muestra la forma de vida y la visión de mundo

455 Ver David Buckley y John Shepherd en Shepherd et al, 2003, 1: 160; y Walker, 1974: 9-42.
456 Ver Powdermaker, 1955: 243.

de las estrellas del cine, la escena y la canción como una forma de construir su figura y de sumar recursos. Se dará así una nueva relación entre mundo privado y mundo público a través de las vicisitudes de la existencia ordinaria de quienes dan vida al espectáculo y que, de improviso, se convierten en figuras modélicas. La industria cultural alimentará esta imbricación de espacios, proponiendo a sus artistas no sólo como los mejores intérpretes, sino también como modelos de comportamiento o mejor aún, de estilo de vida y de consumo. La audiencia llegará a idolatrar al artista que mediante una canción le haga aflorar sentimientos íntimos que reconoce como propios y anhelará tocar a la estrella, o bien conseguir reliquias a través de objetos usados o tan sólo tocados por el ídolo.

Hacia fines de la década de 1920 el cantante popular alcanzará plena visibilidad como personalidad artística, utilizándose estrategias de marketing para darlos a conocer y promocionarlos. Ya no se trata de músicos que logran fama gracias a toda una trayectoria, como sucede en la música clásica, sino de cantantes que adquieren una rápida popularidad producto de la publicidad. En rigor, estamos frente a mecanismos de promoción que se hacen cada vez más complejos y se retro-alimentan con cuidadosa sincronización, estableciendo relaciones entre presentaciones en vivo, estrenos de cine, lanzamientos de discos y partituras, o giras artísticas. Como una forma de reafirmar la fama de un intérprete, se les crean nombres artísticos que constituyen verdaderos *slogans* de popularidad, como "El tenor de las Américas" para Pedro Vargas o "El cantor de los cien barrios porteños" para Alberto Castillo, generando un tipo de identidad sustituta, la identidad de la figura que brilla y proyecta luz: la estrella.

El factor que más reafirmará la popularidad del intérprete será la dimensión internacional que ha alcanzado su figura, de modo que Jorge Negrete será presentado como "El ídolo de América", Mario Clavell como "El chansonnier de América", Eduardo Farrell como "El trovador de América", y Libertad Lamarque como "La novia de América". Cuando se quiera resaltar el carácter exótico, local o étnico del cantante de acuerdo a las tendencias exotistas de la escena revisteril, por ejemplo, también se construirán apodos, apareciendo sopranos incas, tenores araucanos, o ruiseñores de Chile, como era presentada Rosita Serrano en los cabarets de Berlín.

Pero por sobre todo, la estrella debe tener cualidades propias que la hagan brillar. Para la prensa chilena de los años cuarenta, éstos pueden ser atributos vocales, como "La voz de terciopelo" de Juan Arvizu; atributos corporales, como la condición de "Ciclón del Caribe" de la bailarina mexicana La Tongolele –Yolanda Montes–; atributos de personalidad, como la gracia y picardía de Ester Soré o la sofisticación de Margarita Lecuona; o atributos sociales, como la condición de doctor y filántropo del bolerista Alfonso Ortiz Tirado o de "blancos, jóvenes y distinguidísimos" de Los Lecuona Cuban Boys.

El logro de estos artistas consistía en crear un estilo interpretativo propio, tomando un determinado repertorio de géneros y canciones, que desde el punto de vista del público les pertenecían. A partir de entonces, la audiencia seguirá a su cantante favorito vinculándolo indisolublemente a las canciones de su agrado, que adquirirán la imagen proporcionada por el rostro y la figura del cantante. Al mismo tiempo que el intérprete debe construir y mantener una imagen distintiva hecha pública por los medios, debe renovarla para mantenerse vigente en el cambiante mundo de la industria musical y de la moda. Desde una visión ética del fenómeno, Argeliers León

Oferta de discos Odeon de Rosita Serrano grabados en Londres. *El Mercurio*, 6/ 8/ 1948: 19, BN.

advierte en esto el juego de la industria con las cualidades humanas como si se tratara de valores mercantiles, imponiendo o hundiendo nombres y controlando la divulgación de una obra [457].

La nueva figura artística será promocionada activamente por los sellos, transformándola en exclusiva y publicitando su catálogo de grabaciones. Así mismo, la estrella se destacará mediante listados de popularidad en los que el público tendrá voz y voto, comentando e influyendo en los altos y bajos de su carrera y se fomentará el desarrollo de una imagen pública a través de entrevistas, donde las estrellas confidencian, opinan e invitan. Con estas estrategias, la estrella adquirirá una proximidad y familiaridad para el público como sólo antes habían tenido las grandes figuras políticas, militares o religiosas; sus rostros, vidas y opiniones serán ampliamente conocidos a través de las ilustraciones, entrevistas y crónicas generadas por la prensa de espectáculos y la actividad promocional.

La propia industria comenzará a historizar la figura de la estrella, antes que lo hagan historiadores y musicólogos, pues al público le interesa conocer el comienzo de las figuras consagradas, sus primeros contratos y canciones, su vida familiar, todo lo que forma parte del "libro de recuerdos" del artista. Desde los años veinte, la prensa escrita y más tarde radial, es pródiga en los relatos biográficos del artista popular. A mediados de la década de 1940 aparecerán cancioneros dedicados a un compositor y/o intérprete en particular, como Nicanor Molinare, Víctor Acosta o Ester Soré, que incluyen la biografía del artista, continuando una veta periodística que culminará con las biografías autorizadas y no autorizadas de las últimas décadas del siglo XX.

El caso más notable en este sentido fue el de Rosita Serrano –María Ester Aldunate del Campo– (1914-1997), cantante chilena que partió a Europa en 1930, actuando en París, Lisboa y Berlín, donde obtuvo un contrato en el más distinguido teatro de variedades de la ciudad, el Wintergarten (1887). Radicada en la capital alemana, Rosita Serrano continuó su carrera en pleno auge del nazismo, viajando con su compañía al París ocupado de la Segunda Guerra, donde el embajador chileno Gabriel González Videla la recibió con una gran fiesta en la embajada. Su visita a Chile en 1948 para actuar en el Teatro Municipal, Radio Agricultura, el Hotel Carrera, y la boite Casanova, fue acompañada de extensas notas de prensa que contribuyeron a construir un verdadero mito sobre la cantante. Dos años más tarde, se seguían

457 Ver León, 1984: 300.

publicando en Chile noticias sobre sus éxitos internacionales; *El Mercurio* reproduce en primera página la repercusión generada en la prensa norteamericana por sus actuaciones en Nueva York y San Francisco, donde se le compara con la artista brasileña Carmen Miranda y se alaba la calidad y dulzura de su voz, su elegancia, y su completo control sobre el escenario [458].

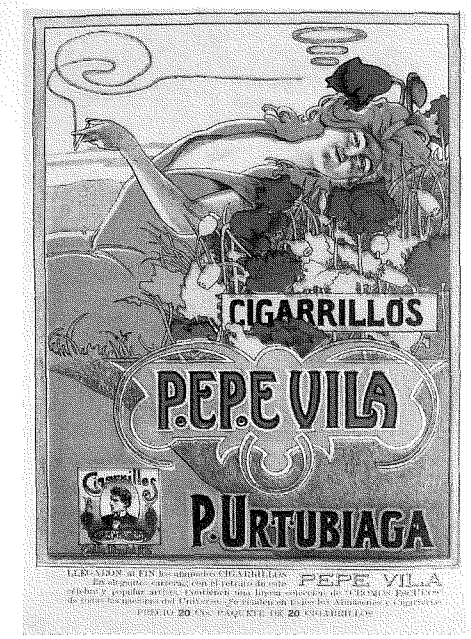
La promoción de la estrella del espectáculo comenzará a ser asociada a productos de consumo, que se beneficiarían del brillo de la estrella y de su condición modélica para la sociedad. Una de las primeras manifestaciones de este fenómeno en Chile, se produjo en 1904, con la aparición de los cigarrillos Pepe Vila, y sus elegantes cajetillas con retratos del célebre y popular artista de zarzuela. Además, las cajetillas incluían una colección de lujosos cromos con los escudos de las naciones del mundo, aprovechando la tendencia al coleccionismo y a las ediciones por entrega tan propias de la cultura burguesa decimonónica. De este modo, las empresas comerciales, en especial de los rubros vestuario y perfumería, auspiciarán las carreras de algunos cantantes, vinculando sus productos a sus nombres y actuaciones. La asociación entre estrella y producto comercial llevará a las tiendas de departamentos Gath & Chaves y A la Ville de Nice de Santiago a promover presentaciones de artistas en sus locales, quienes además atendían a los clientes y estaban dispuestos a fotografiarse con los compradores o a regalar sus fotografías autografiadas. Un importante antecedente en este sentido lo constituyó la pareja estadounidense de baile Vernon e Irene Castle, quienes, luego de triunfar en París con el one-step, regresaron a Estados Unidos popularizando el tango y el foxtrot, introdujeron su propio baile –castle-walk–, editaron un manual de baile –*Modern Dancing*–, impusieron modelos de zapatos, sombreros y cortes de pelo, y asociaron sus nombres a varios productos comerciales [459].

Caricatura de Nicanor Molinare realizada por Pepo –René Ríos Boettinger– promocionando una tienda, un sello, un repertorio y un artista. *El Mercurio*, 14/ 9/1941: 35, BN.

El aumento de la atención otorgada al cantante marchaba a la par del aumento de la importancia que adquiría el estribillo o refrán en la canción popular del

458 Ver *El Mercurio*, 16/ 6/1950: 1. Rosita Serrano había iniciado su carrera en Europa interpretando canciones chilenas con guitarra traducidas al francés, inglés y alemán. Pero fue su amplio registro vocal, que coronaba con un perfecto silbido, su ductilidad como intérprete –que le permitía cantar desde jazz hasta canciones líricas–, su belleza y soltura sobre el escenario, las que le otorgaron su fama internacional. Más sobre Rosita Serrano en Lafourcade, 1994. Escuchar grabaciones remasterizadas de Rosita Serrano en Serrano, 1993 y en CD 15; y reconstrucciones de su repertorio por Isabel Aldunate, Marisol González y Claudia Yáñez, en González, 2003: 7, 8 y 9.

459 Ver *El Mercurio* 10/ 7/1950. La comercialización de los productos Castle queda bien demostrada en la película *La historia de Vernon e Irene Castle* (1939), con Fred Astaire y Ginger Rogers.



Aviso promocional para los cigarrillos Pepe Vila ofrecidos en Chile en 1904. Alvarez, 2004: 77.

siglo XX, rasgo que la diferenciaba de su antecesora decimonónica, que era predominantemente estrófica. El estribillo, al igual que la estrella, será la "cara" de la canción, en este caso la parte más recordable y reproducible por el público. Su retorno periódico contribuirá a darle seguridad al auditor, quien experimenta agrado y satisfacción al reconocer aquello que regresa una y otra vez. Al mismo tiempo, el estribillo llevará la canción a su punto climático o de mayor intensidad expresiva, y finalmente a su culminación. El carácter circulatorio y expedito del estribillo atenúa, a la larga, la tensión dramática de la canción y facilita la memorización de una porción de ella, lo que contribuye a aumentar su llegada al público, hacerla más asimilable y reconocible, e incrementar el sentimiento de apropiación y el consumo de la audiencia; es decir, el estribillo ayuda en gran medida a la popularización de la canción.

Las canciones con estribillo imperantes en la música escénica eran más fácilmente coreadas y palmeadas por la audiencia, que vivía así la ilusión de ser también intérprete de la canción. La propia música bailable, que era predominantemente instrumental en el siglo XIX, comenzará a incluir un estribillo cantable en la década de 1920, que deberá ser interpretado por un crooner o una lady crooner, naciendo así el cantante de música popular bailable. Bailes y canciones de todo tipo –vals, tango, rumba, corrido, pasodoble y foxtrot–, serán ofrecidos en las décadas de 1930 y 1940 "con estribillo" por los sellos y las editoriales chilenas, lo que será considerado como un *plus* en la oferta musical.

Dos de los aspectos fundamentales de la industria cultural: la participación y el consumo, serán de este modo, estimulados mediante una paradójica doble vía: por una parte, la estrella, dotada de cualidades que la hacen inalcanzable, es promovida como modelo de estilo y de valores dignos de ser conquistados, por lo que se apunta a la distinción entre los excepcionales, las estrellas, y los ordinarios, el público consumidor. Sin embargo, paralelamente se incita a la audiencia a soñar que puede llegar a ser como las estrellas, se le estimula para que se apropie de sus canciones e imagine ser como quienes las cantan. Este mecanismo se utilizará por largos años en los concursos radiales a los que hacíamos mención al hablar sobre la radio en Chile, los que, junto con buscar nuevos valores de la interpretación, buscaban también replicadores de estrellas, útiles para medir la distancia entre aficionados y profesionales. La emulación es posible luego de oír repetidamente una canción, lo que le interesaba particularmente a la industria musical, pero también luego de hacerla propia, de incorporarla al discurso del aficionado, haciéndola formar parte de su memoria e identidad.

El fenómeno de la apropiación y emulación musical está ligado a la consolidación, a fines de la década de 1920, de una nueva forma de cantar, vinculada al uso del micrófono, que supone una manera más natural, íntima y al mismo tiempo más pública de expresarse, en consonancia con un mundo que se hace más pequeño y más grande a la vez. De este modo, la canción popular moderna se cristaliza en un formato confidencial, ligado a la comunicación de sentimientos íntimos que pueden llegar a interpretar el sentir de millones de personas simultáneamente, como si las canciones fuesen dirigidas al oído íntimo de cada auditor emocionado. Hay pues una transformación de la canción de espectáculo en canción de consumo, ideal para el auditor doméstico creado por la industria musical. Este será uno de los rasgos de la modernidad y numerosos códigos culturales pasan por la radicación en la memoria de esas canciones que el micrófono nos comunica sin solemnidad, con carácter casi cómplice para encontrar consuelo, apoyo o compartir entusiasmo [460].

El micrófono favorecía la amplificación de voces graves y el uso de voces de cabeza, o de pecho y cabeza en registros graves, permitiendo un cantar sereno y de ecualización pareja, mantiene Howard Goldstein. Si bien los primeros crooners como Jack Smith, Rudy Vallee y Gene Austin, tenían registro de tenor, fue su sucesor, Bing Crosby, quien bajó el registro hacia el rango de barítono, creando un sonido más oscuro y un fraseo más hablado, que marcó el modelo del crooner de los años treinta [461]. Para un cantante que se iniciaba en su arte, ya no era necesario llevar la voz a un alto grado de rendimiento técnico, pues bastaba con acercar sus labios al micrófono y susurrar la letra de una canción. De este modo, hacia 1927 se consolida un nuevo estilo de canto relajado, que era el indicado para la melodía gradual y sin sobresaltos característica de la canción popular mediatizada, también llamada canción melódica, que produciría una transformación radical en la forma de cantar y en nuestra propia concepción estética del canto [462].

Bing Crosby (1903-1977) fue modelo de este estilo, dominado por una "indiferencia natural", con un fraseo informal y una voz sin sobrecargos, una expresión sensual y ondulante, la entonación con portamentos, y la necesidad de cantar con menos volumen. El modo *crooning* de cantar era asociado desde fines del siglo XIX a las canciones de cuna, especialmente aquellas interpretadas por mujeres negras, comenzando su popularización en 1918 con "Rock-a-bye your baby with a dixie melody" interpretada por el cantante norteamericano de origen judío-ruso Al Jolson –Asa Yoelson– (1886-1950), quien descubría el jazz, llevando el estilo del canto negro a los espectáculos del mundo blanco, aunque sin usar micrófono todavía. Fue en la siguiente década cuando el término comenzó a ser usado para definir el nuevo estilo de canto surgido de las posibilidades del micrófono, donde las palabras podían ser mejor articuladas sin las distorsiones propias de la impostación y proyección vocal, se escuchaban las pequeñas inflexiones cromáticas en la línea melódica, y se podía usar la respiración con un sentido expresivo [463].

460 Como sucede con la cultura letrada y la cultura oral, que no son excluyentes sino que pueden convivir en una interfase indefinida, también persistirán canciones y formas de interpretación antiguas, en este caso, anteriores al uso del micrófono, que convivirán con el nuevo modelo y se influenciarán recíprocamente.

461 Ver Goldstein, 2002.

462 Más sobre el canto con micrófono en González, 2000.

463 Ver Clarke, 1989: 300-301; Chanan, 1995: 68; Goldstein, 2002; y John Potter en Shepherd et al, 2003, 2: 125. Ver historia de Al Jolson en el film *The Jolson Story*, 1957.

El modelo del crooner se exportó a América Latina con rapidez, donde también fueron llamados cantantes melódicos. En Brasil fue Mário Reis (1907-1981), quien con su estilo de canto coloquial, más natural y espontáneo que el del canto lírico, marcó en 1929 un antes y un después en la historia del canto popular brasileño –como señala Jairo Severiano–, seguido de cerca por Carmen Miranda. Así mismo, la grabación eléctrica permitiría hacer buenas grabaciones de músicos populares de registro estrecho, pero con voces *llenas de malicia*, como señala Ricardo Cravo Albin en el caso del samba carioca. En Chile y Argentina, José Bohr (1901-1994) fue quien inauguró la era de los crooners, con su forma íntima y casual de cantar sus shimmys y foxtrots, anteponiendo extensas introducciones declamadas en grabaciones que situaban la voz en un primer plano absoluto. Luego seguirían los grandes astros mexicanos del bolero, que dejaban el canto lírico por el nuevo canto con micrófono, como veremos en el último capítulo [464].

El desarrollo que había experimentado el cantante, transformado en estrella por la industria musical y proyectado tanto a la masa como a la intimidad del individuo por la tecnología, permitió que en la década de 1930, se consolidara su profesionalización, desarrollando estilos interpretativos diversos. De este modo aparece el cantante especializado, definido según las características de su voz, su repertorio y el lugar habitual de actuación. En Chile se utilizaban las categorías de cantantes, como Lily y Mercedes Pérez Freire; cantantes radiales, como Meche Videla; cancionistas, como Lucy del Río; cancionistas criollas, como Derlinda Araya; cancionistas vedette, como Gabriela Ubilla; tanguistas, como Pepe Aguirre; chansonniers, como Armando Bonansco; estilistas, como Arturo Gatica; sopranos, como Matilde Broders; y tenores y crooners, como Efrén Capdevilla. Esta variedad de designaciones y lo restringidas que parecen ser algunas de ellas, dan cuenta de un estadio intermedio hacia la cultura de masas con su tendencia a uniformizar y homologar diversas expresiones musicales en grandes sectores. De este modo, una década más tarde, *Radiomanía* cataloga a los cantantes solamente como cancionistas, cantantes melódicos y folkloristas.

La década de 1940 culminó con una constelación de estrellas en la música popular chilena. La Asociación de Cronistas de Cine, Teatro y Radio, que agrupaba a los periodistas que cubrían los espectáculos de la capital, premiaba cada año a los artistas nacionales de radio, teatro y cine que consideraba más destacados. Los músicos populares se incluían en el rubro radio, reflejando la estrecha relación que existía entre el músico popular y el ámbito radial. Se premiaba al mejor director artístico –que en varios casos se trataba de un compositor–, mejor cantante femenina y masculino, mejor orquesta, y mejor conjunto. En abril de 1950, la Asociación de Cronistas de Cine, Teatro y Radio comenzó a otorgar el Premio Caupolicán, manteniendo las mismas categorías musicales y radiales que el premio anterior. En la primera versión del Caupolicán, las categorías y los premiados fueron: mejor jefe de programas, Raúl Matas; mejor animador, Raúl Matas; mejor cantante nacional femenina, Marianela –Carmen Barros–; mejor cantante nacional masculino, Arturo Gatica; mejor intérprete de música chilena, Raúl Gardy; mejor director de orquesta nacional, Federico Ojeda; mejor conjunto nacional, Las Hermanas Loyola. Un ramillete muy representativo de la música popular chilena de fines de la década de 1940 [465].

464 Ver Severiano, 1992: 86; y Cravo Albin, 2003: 81.

La asociación nombraba año a año un jurado que elegía a los premiados. El de 1950 estuvo formado por representantes de los siguientes medios escritos: *Ecran*, María Romero, Marina de Navasal e Isidoro Basis; *El Imparcial*, Marcos Correa; *La Hora*, Mario Machó, Bobby Deglané; *La Nación*, Jorge Escobar; *Radiomanía*, Luis Arón, Horacio Toledano; *Las Noticias Gráficas*, Juan Bustos Guzmán; *El Exhibidor*, Alfredo Patiño; *La Opinión*, Raúl Pastene; *Vea*, Osvaldo Muñoz, Carlos Santana; y *Ercilla*, Hernán Millas. La radio y el cine estaban representados desde *Radiomanía* y *Ecran* respectivamente, no desde la propia industria específica. Tampoco había representantes de la industria discográfica, de los propios artistas ni de sus organizaciones autorales y gremiales.

En 1949 la Municipalidad de Santiago había entregado sus premios municipales a cinco compositores populares chilenos, entre los que se destacan Luis Aguirre Pinto, Nicanor Molinare, y Donato Román Heitmann, figuras principales de la llamada "canción chilena estilizada" desarrollada entre 1930 y 1950. La premiación se realizó con gran publicidad en la recién inaugurada boite Goyescas de la capital, pero este premio no perduró en el tiempo ni se volvió emblemático en el medio artístico nacional, como el Caupolicán. En estos certámenes se observa una clara decantación de las especialidades del músico popular, la industria se ha estandarizado internacionalmente y ya no caben las múltiples denominaciones locales que ordenaban el firmamento artístico en los años treinta. Junto con rendirle el merecido reconocimiento a los artistas chilenos, estos premios constituían una instancia de evaluación y crítica de la escena radial y musical chilena.

Si bien la industria ha ordenado y estabilizado el terreno artístico de la música popular, los músicos debían ingeniarse modos de aumentar sus ingresos, especialmente si no habían accedido a la categoría de "estrella", reservada para unos pocos. De este modo, se veían obligados a actuar en distintos locales una misma noche, haciendo "dobletes" o "tripletes". Como los locales ofrecían varios números, los músicos tenían tiempo para rotar de local, movilizando toda una flota de taxis en sus rápidos desplazamientos nocturnos. Esta práctica obligó a los músicos chilenos a desarrollar una cierta capacidad de autogestión que en plazas de mayor estabilidad laboral no habrían necesitado y contribuyó a potenciar el alto grado de versatilidad que distinguía a estos músicos, que debían cubrir repertorios amplios y variados bajo un mismo nombre artístico. "La música es el arte de combinar los horarios", dirán los músicos chilenos.

En épocas en las que el Estado tuvo mayor injerencia en la vida cultural nacional, como sucedió durante los gobiernos radicales, encontraremos organismos que apoyarán directamente la carrera de los músicos chilenos, organizando conciertos masivos, realizando producciones discográficas, ofreciendo auspicios y, por sobre todo, amparando su labor y sus derechos. Este fue el caso de la Dirección General de Informaciones y Cultura, como veremos más adelante. Incluso, el propio Ministerio del Trabajo tendrá un Departamento de Extensión Cultural, que contrataba a músicos nacionales y los enviaba en gira por los Centros Obreros o sindicatos del país. [466]

465 Ver *El Mercurio*, 26/ 4/1950.
466 Ver *Ecran*, 10/ 8/1954: 20.

No cabe duda que la estrella de la canción era la cara más visible de la actividad musical de la época. Sin embargo, la carrera de la estrella debía ser alimentada por una labor silenciosa y menos protegida aún en la sociedad de masas: la del compositor. El compositor popular podía desarrollar su oficio con cierta comodidad desde mediados del siglo XIX, en la medida que estuviera asociado a alguna orquesta donde ejercía de director o a una editorial que le comprara sus derechos y publicara, difundiera y comercializara su música. Sin embargo, el vertiginoso e inesperado desarrollo experimentado por la industria musical a partir de la década de 1920, dejó obsoleta la antigua relación compositor/editorial y produjo las nuevas relaciones compositor/disco y compositor/radio. La canción ya no se plasmaba solamente en un papel escrito para el uso del público aficionado, sino que se grababa en un surco discográfico y viajaba libremente por las ondas radiales en las voces de los cantantes profesionales. De este modo, era más difícil para el compositor usufructuar del uso público de su música, pues era menos controlable dicho uso, necesitando organismos que resguardaran tal usufructo o derecho de autor. Este derecho estaba vinculado a la Ley de Propiedad Intelectual, vigente en Chile desde marzo de 1925, que, en su artículo primero, establece: "La Propiedad Intelectual se constituye por su inscripción en el Registro que se llevará en la Biblioteca Nacional, se rige por esta Ley y consiste en el derecho exclusivo de distribuir, vender o aprovechar con fin de lucro una obra de la inteligencia por medio de la imprenta, la litografía, grabado, copia, molde, vaciado, fotografía, película cinematográfica, instrumento mecánico, ejecución, conferencia, recitación, representación [...]" [467].

La mejor manera de proteger los derechos de ejecución pública de la obra del compositor popular, era mediante la implementación de un organismo que salvaguardara, recaudara y repartiera estos derechos. Este fue el Pequeño Derecho de Autor (1935), administrado, en primer lugar, por la Dirección General de Informaciones y Cultura, que se dedicaba a la percepción y distribución autoral de las sumas que debían pagar los locales e instituciones que interpretaban, transmitían o irradiaban música. En 1944, la DIC daba instrucciones precisas en todo el país para el mejor cumplimiento de las disposiciones que amparaban la producción artística en Chile. Luego fue la Universidad de Chile la que tuvo a su cargo la administración de los derechos de ejecución pública o "pequeño derecho" hasta 1986. Finalmente, dicha labor quedó en manos de los propios músicos, con la creación de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor. Esta era una aspiración manifestada por José Goles, presidente del Sindicato Profesional de Compositores de Música de Chile, desde fines de la década de 1940, quien consideraba que la entrega de la administración de los derechos autorales a una entidad estatal como la DIC y la Universidad de Chile, equivalía a declarar a los autores y compositores chilenos en interdicción [468].

Paralelamente, compositores, intérpretes y artistas radiales en general, eran protegidos por asociaciones gremiales, como la Sociedad de Compositores Chilenos (1920), formada por músicos doctos, pero a la que pertenecía Osmán Pérez Freire; el Sindicato de Músicos Profesionales (1931), fundado por Carlos Mesías; el

467 *Ecran,* 17/ 3/1944.
468 *Ecran,* 13/ 9/1949: 14.

Sindicato Profesional Orquestal, SIPO; el Sindicato Profesional de Compositores de Música de Chile (1942), creado por José Goles, Nicanor Molinare, Fernando Lecaros, Donato Román Heitmann y Pablo Garrido; la Sociedad Chilena de Autores y Compositores (1948), SOCHAYCO; y el Sindicato de Folkloristas y Guitarristas (1955), presidido por Segundo Zamora.

A pesar de la existencia de organismos de protección gremial y autoral para los músicos chilenos, y de instancias de reconocimiento y premiación de su excelencia artística y popularidad, el músico popular en general y el compositor en particular, vivirá las dificultades propias de un mercado reducido y un tanto aislado internacionalmente, como el chileno y de la falta de una plena protección a la música y cultura nacional. A comienzos de la década de 1940, por ejemplo, se comentan en la prensa las difíciles condiciones gremiales y económicas de los compositores chilenos, que no siempre pueden vivir su profesión. Se critican las malas remuneraciones de los compositores de música folklórica, a pesar de que ésta se escucha y se valora dentro y fuera de Chile. Se critican también los gastos en los que hay que incurrir para inscribir la propiedad intelectual y de producción musical. Finalmente, se manifiesta que el Pequeño Derecho de Autor es una burla a los compositores por los bajos montos autorales que reparte [469].

El mayor problema para la justa repartición de los derechos de autor en Chile, es atribuido al sistema de información y recaudación de dichos derechos. Se habla de "planillas brujas", donde las emisoras no declaran toda la música que han transmitido, y de un sistema de cobranza corrupto, pues se reparte menos del 10% de lo que se recauda. Todo esto produciría un "abuso legalizado" que ni la propia Contraloría General de la República ha podido corregir. Un compositor como Nicanor Molinare, a pesar de su popularidad en Chile y el extranjero, no puede vivir de lo que recauda mensualmente, por eso se dedica también a interpretar sus canciones en distintos hoteles, boites y radios chilenas de la década de 1940. Molinare se lamenta, además, por la falta de reciprocidad entre las asociaciones autorales chilena y argentina, lo que impide mandar a cada país las recaudaciones de los derechos de ejecución de música de compositores de la otra nación [470].

La discusión pública producida por la alarmante disminución de ingresos de los compositores chilenos a comienzos de la década de 1940, generó una reacción positiva a fines de 1943, anunciándose una mejoría en las condiciones autorales de los músicos con la promulgación de un nuevo reglamento de protección del derecho de autor y de radiodifusión. En 1944 la prensa comienza a hablar de cifras inéditas en las liquidaciones del Pequeño Derecho de Autor pagadas por la DIC, que fueron las más altas hasta entonces. El anuario de la DIC de 1946 expone con cierto orgullo que los fondos recaudados con este objeto son repartidos entre los autores –tal como debía ser–, entregando, a manera de información, un cuadro con los derechos percibidos por autores musicales en los nueve primeros meses de 1945 [471]. En octubre de 1944, *Ecran* había publicado un ranking de los compositores y canciones que generaron mayores recaudaciones en el año, lo que permite compararlo con el de la DIC,

469 Ver *Radiomanía,* 7/1943.
470 Ver *Ecran,* 18/ 5/1943.
471 El músico que más ha percibido derechos alcanza a un equivalente de 460 dólares de la época. Ver *Anuario DIC* 1946: 678.

constatando tanto la volatilidad como la persistencia de algunos compositores y canciones, entre los que encontramos autores y títulos que pasaron a la posteridad y otros de los que nadie parece acordarse [472].

Compositores:

Ecran, octubre de 1944:
1. Fernando Lecaros
2. Natalio Sedini
3. Nicanor Molinare
4. Donato Román Heitmannn
5. Víctor Acosta
6. Armando Carrera
7. Luis Aguirre Pinto

DIC, octubre de 1945:
1. Fernando Lecaros
2. Nicanor Molinare
3. Luis Aguirre Pinto
4. Armando Carrera
5. Natalio Sedini
6. Mario Ríos
7. Manuel Aranda
8. Donato Román Heitmann
9. Jorge Moraga
10. Osmán Pérez Freire

Repertorio:

Ecran, octubre de 1944:
1. "Desprecio" (N. Sedini)
2. "Antofagasta" (A. Carrera)
3. "Al pie de una guitarra" (J. Toro)
4. "Un hombre de la calle" (F. Lecaros)
5. "Vanidad" (A. González)
6. "Antofagasta dormida" (G. Güerra)
7. "Norma" (S. Fernández)

DIC, octubre de 1945:
1. "Antofagasta" (A. Carrera)
2. "Al pie de una guitarra" (J. Toro)
3. "La copucha" (N. Molinare)
4. "Ay, ay, ay" (O. Pérez Freire)
5. "Vanidad" (A. González)
6. "Un hombre de la calle" (F. Lecaros)
7. "Mentía" (M. Aranda)
8. "A motu yaney" (F. Lecaros)
9. "La tranquera" (O. Pérez Freire)
10. "Antofagasta dormida" (G. Guerra)

La figura del músico popular como estrella de la canción generará toda una actividad comercial de fuerte impacto en la música popular a partir de los años veinte. Esto elevará los ingresos del cantante, arreglador, compositor, director e instrumentista popular y regulará su accionar y sus derechos, contribuyendo a la profesionalización del músico chileno en general, puesto que muchos de ellos se desempeñaban en la música clásica y popular. La aparición entre 1920 y 1950 de sindicatos, gremios y asociaciones musicales, y sociedades de derecho autoral e intelectual, le otorgará una red social de protección y fomento al músico chileno con la que enfrentará la segunda mitad del siglo XX y servirá de base para el mejoramiento sustancial en la gestión de sus derechos, producido recién en la última década del siglo.

472 La tendencia a publicar listas de popularidad de repertorio y de intérpretes en la década de 1940 será mantenida en Chile por las revistas *Ecran* y *Radiomanía*, en sus secciones "Discomanía" y "Lo que se canta" respectivamente.

IV

ESPACIO PÚBLICO

IV ESPACIO PÚBLICO

Una directa relación parece existir entre espacios y géneros musicales. La propia música clásica posee abundante repertorio para ser interpretado en ocasiones y lugares determinados, como el palacio, el templo o la sala de conciertos. En música popular, el teatro, el cabaret, el salón de té o la boite, le han otorgado un apropiado marco al cuplé, al tango, al vals o al bolero, respectivamente. Una suma de elementos arquitectónicos y escenográficos parecen contribuir a completar el sentido de la música, pero por sobre todo son los modos de comportamiento, las formas de intimidad y las experiencias de los sujetos que allí acuden, las que más contribuyen a otorgarle sentido a lo que se escucha y se baila [473].

Si bien los teatros, circos y quioscos de plaza constituían lugares plenamente consolidados para la música popular a fines del siglo XIX, el desarrollo alcanzado internacionalmente por esta música y la emergencia de sectores obreros y de clase media en el país, generaron la necesidad de abrir nuevos espacios que permitieran una práctica musical más específica, como el cabaret, el *Dancing* y la boite. Al mismo tiempo, el antiguo salón burgués proyectaba su modelo hacia la casa de canto y el salón de té, y el cine albergaba los recitales de las estrellas de la canción. Es así como durante la Década del Centenario, existían en Chile espacios públicos de diversión y sociabilidad para todos los gustos y actores sociales. Así mismo, personas de distinta condición social se encontraban en calles y plazas durante las fiestas patrias y cívicas, los carnavales, las fiestas de la primavera y las retretas. Los espacios públicos que adquirieron mayor visibilidad fueron aquellos frecuentados por sectores medios y altos; sin embargo, también es posible recabar información sobre espacios destinados a sectores medios –casas de canto y quintas de recreo–, y obreros, en especial en relación a los salones filarmónicos de la pampa salitrera, como hemos visto, y a los bailes de las federaciones obreras.

Durante la primera mitad del siglo XX existió una permanente interacción entre los espacios públicos y privados de diversión, con un claro intercambio de legitimidades y prestigios. Por un lado, se contrataban orquestas de radios y boites para las fiestas privadas, llevando al hogar el espacio cosmopolita y profesional de la orquesta moderna de baile. Por el otro, se arrendaban quintas de recreo y salones de baile para fiestas de fin de curso, bodas, proclamaciones políticas, y homenajes, llevando al espacio público la intimidad de las celebraciones de familiares, amigos, compañeros, correligionarios o colegas. Las necesidades y posibilidades de un público cada vez más numeroso y diverso, las regulaciones impuestas por el Estado, y la tendencia cosmopolita y moderna del mundo del espectáculo, definirán la apertura y el cierre, el auge y la decadencia de los espacios públicos de diversión durante la primera mitad del siglo XX, como veremos a continuación.

473 Sobre el lugar como espacio de resignificación social, ver Marco Chandía en Montecino, 2003: 221-227.

Calles y plazas

La sociedad chilena se olvidaba de sus fronteras internas durante las grandes fiestas al aire libre, en las que se engalanaban calles y plazas para albergar el encuentro de un público que se confundía entre cuecas, himnos, desfiles, comparsas y abrazos. A las tradicionales fiestas patrias y celebraciones de año nuevo, se sumaban, en las primeras décadas del siglo XX, las fiestas de carnaval, las fiestas de la primavera y las retretas de bandas cívicas y militares. Sin embargo, no todas estas festividades sobrevivieron en Chile al advenimiento de la cultura de masas, perdiéndose en el tiempo una tradición de raigambre comunitaria que es sustituida por un espectáculo de artistas profesionales, como los festivales de la canción. Además, la espontaneidad festiva en las calles fue siempre vista con preocupación por las autoridades chilenas; más de trescientos años de guerras, revoluciones y movilizaciones populares hacían temer desbordes en las calles; además, el alcohol subía los ánimos y la cueca los enardecía [474].

FIESTA DEL PUEBLO

CON MOTIVO DE LA TRANSMISION DEL MANDO PRESIDENCIAL HABRA HOY DOMINGO A LAS 21 HORAS EN LAS PLAZAS BULNES Y LIBERTAD

EL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA GABRIEL GONZALEZ VIDELA ofrece al pueblo este festival sin precedentes

ESCENARIO No 1

ESCENARIO No 2

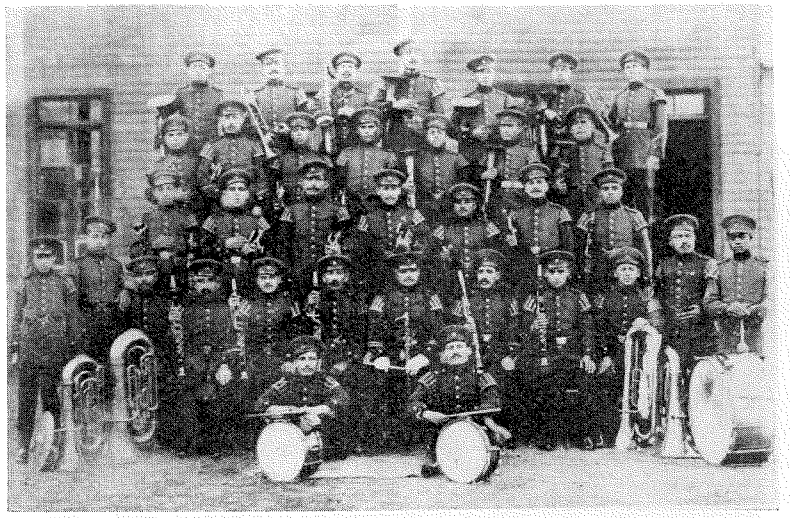
ESCENARIO No 3

PALACIO DE LA MONEDA

Plano y programación de la Fiesta del Pueblo ofrecida por el Presidente Gabriel González Videla con motivo de la transmisión del mando presidencial. *El Mercurio*, 3/11/1946, BN.

Las retretas no presentaban problemas en este sentido, ya que la presencia de bandas militares y policiales le otorgaba un marco de respeto y compostura a la celebración. Las fiestas patrias formaban parte central del ritual colectivo de identidad nacional y no era el caso prohibirlas, aunque abundaran los excesos producidos por el alcohol y el fervor patrio. Las celebraciones de año nuevo eran más controlables, pues, finalmente, se desarrollaban en espacios privados o pagados. El problema eran las fiestas de carnaval y de primavera, que sucumbirán en Chile ante los resguardos de una autoridad celosa del orden público.

474 Las plazas también eran usadas para hacer bailes dominicales de barrio con orquesta y artistas extranjeros de paso por Chile, auspiciados por radios y firmas comerciales.



Banda de 35 músicos del Regimiento Esmeralda Nº 7 de Antofagasta, dirigida por Erasmo Quintana Barahona. *Zig-Zag*, 30/ 1/1915, BN.

El énfasis militar que tuvo la Colonia en Chile, con rencillas internas, mapuches en pie de guerra y piratas al acecho, sumado a las frecuentes guerras civiles e internacionales que tuvo el país durante todo el siglo XIX, hicieron de esta "tierra de guerra", como fue llamada, una nación donde los valores militares gozaban de gran aprecio [475]. La música militar, como representanción sonora del estado-nación con todo su poderío y sentido patrio, llenaba de orgullo a las masas, generando un público deseoso de escuchar a las bandas, que fueron las primeras y más abundantes agrupaciones instrumentales existentes en el país. La interpretación de instrumentos de banda estaba al alcance de sectores sociales amplios, generando un movimiento de orfeones municipales, de inmigrantes y de federaciones obreras, fomentándose no sólo la instrucción musical entre sus miembros, sino que la colaboración y solidaridad entre ellos. La banda resultaba muy apropiada para hacer música al aire libre y atraer una amplia audiencia en una época desprovista de sistemas de amplificación, participando activamente en las recepciones y homenajes a las celebridades políticas, militares y artísticas que visitaban las ciudades chilenas, creando un apropiado ambiente festivo y triunfalista. Finalmente, esta agrupación, que era utilizada durante las batallas de la independencia para transmitir órdenes y contraseñas, según la práctica de los ejércitos napoleónicos, servía para interpretar música militar, religiosa o profana, de concierto, y para animar grandes y pequeños bailes, lo que le permitió tener una amplia presencia e influencia desde comienzos del siglo XIX hasta avanzado el siglo XX. De este modo, la banda ha desempeñado un importante papel como generadora de espacios de sociabilidad urbana y como mediadora de repertorio clásico y de géneros populares europeos y americanos [476].

475 Ver Cristián Gazmuri en Montecino, 2003: 598-599.

476 Ver pequeña banda de pueblo tocando en un baile de kermesse en una escuela de la zona central de Chile, en el film *Mis Espuelas de Plata* (1948) de José Bohr. Ver Peñín, 2003: 71.

Retreta en el quiosco de la Plaza de Armas de La Serena hacia 1948. Claro et al, 1989: 566.

"La muchedumbre sigue anhelante, sudorosa, apretados unos contra otros –escribe Orrego Luco–, avanzando lentamente, cambiando saludos, llamándose a voces los unos a los otros, en la confusión democrática de esta noche excepcional. Por encima de todo vibran los cobres de la fanfarria militar [...] ahora suenan tocando a revienta bombo el can-cán de la 'Gran Duquesa'." [477]

Una forma de sociabilidad característica del siglo XIX y de buena parte del XX, se establecía alrededor de los quioscos de plaza, donde bandas cívicas y militares animaban con sus retretas –dos o tres veces a la semana–, el paseo, la conversación y los primeros pasos del amor. La población asistía a presenciar las retretas tanto por la novedad del acontecimiento como por razones sociales, señala Peñín en el caso de Venezuela. Las primeras horas de la noche eran ideales para entablar una relación amorosa, recrearse e incluso para bailar, pues muchas retretas terminaban con baile. El imperativo que impulsaba a sus organizadores, mantiene Pereira Salas, era conmover la sensibilidad popular y estimular estados de ánimo patrióticos y sociales, junto con promover la cultura musical en tiempos de paz. Patriotismo era lo que menos faltaba en Chile, de modo que la afición por música de banda será destacada por viajeros de las primeras décadas del siglo XIX, como es el caso del comerciante norteamericano Samuel Hill, quien escribe en su diario que los chilenos "son muy aficionados a las paradas militares, a los desfiles, a la pompa. Todas las noches las bandas militares atraviesan las calles, siendo acompañadas por una multitud de damas y caballeros" [478].

La popularidad de la música de banda en Chile queda de manifiesto en un incidente ocurrido en la Plaza Victoria de Valparaíso durante las celebraciones del

477 Orrego Luco, 1984: 17.
478 Ver Diario de Samuel Hill traducido por Pereira Salas en *Revista Chilena de Historia y Geografía*, 85, 1935; y Peñín, 2003: 72.

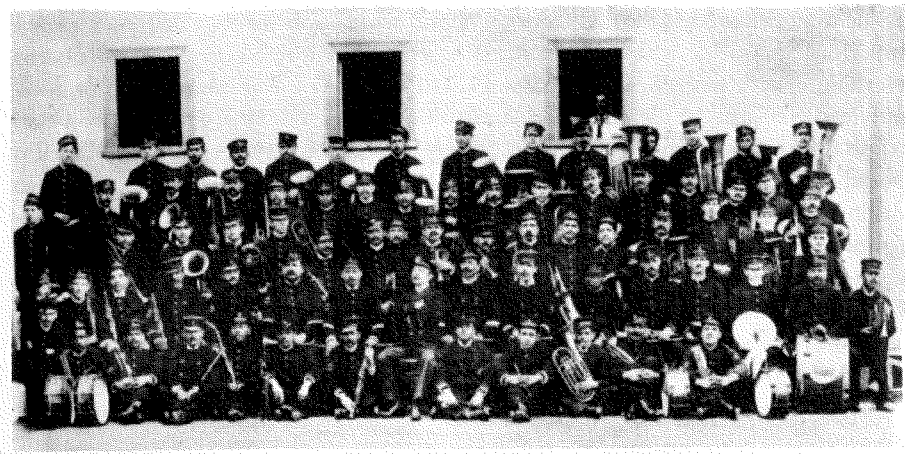
18 de Septiembre de 1890. Cuando la banda se disponía a tocar, llegó una orden superior para que se retirara, pues debía presentarse en otro lugar, señala Roberto Hernández. Un payaso que estaba en el acto, se subió a la tribuna y le informó al público de la situación, el que reaccionó indignado, pero los músicos tomaron esto como broma e iniciaron el abandono de la plaza. Sin embargo, el público, liderado por el payaso, les cerró el paso y, cuando la policía intentó intervenir, les arrebató sus instrumentos. Frente a esto, los músicos decidieron quedarse, recuperar su instrumental y tocar para tan apasionado público. La prensa de Valparaíso llamó a este incidente "La batalla del payaso" [479].

La retreta corresponde a una llamada a retirada y a un aviso a la tropa para que se recoja por la noche en el cuartel. También señala un desplazamiento nocturno de tropas por la ciudad con un ánimo festivo o de celebración, es decir, una especie de carnaval castrense. Estas retretas nocturnas y festivas se practicaron en Chile desde los albores de la independencia hasta avanzado el siglo XX. Durante la fase inicial de la lucha por la independencia (1810-1814), los patriotas organizaron su primera banda adscrita al Batallón Granaderos, que tocaba retretas en las noches, saliendo de la Plaza de Armas rumbo a su cuartel en calle San Diego. Esta banda "jamás siguió a campaña a su batallón ni a ningún otro, debido al entusiasmo con que acudía el pueblo a oírla", señala Samuel Claro [480]. En el período llamado Reconquista o de restauración española (1814-1817), la banda del Regimiento Talaveras reemplazó en Santiago a la de los patriotas, ofreciendo retretas en su tabladillo de la Plaza de Armas.

La implementación de un conservatorio nacional, que amparaba la formación de intérpretes y directores de banda, y la modernización, a comienzos de la década de 1850, de los instrumentos de viento, contribuyeron al desarrollo de los orfeones y bandas chilenas de la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, fue la Guerra del Salitre (1879-1884) la que impulsó, de forma definitiva, el desarrollo de bandas militares en Chile, con la labor de músicos como Raimundo Martínez, Director General de Bandas del Ejército del Norte en 1880, y Pedro Traversari, designado en 1890 Director General de Bandas por el presidente Balmaceda [481].

La policía chilena formó su primera banda para despedir a su Batallón Bulnes que se marchaba a Valparaíso para embarcarse al norte. Esta banda fue reemplazada a comienzos del siglo XX por el Orfeón Santiago, orgullo de los habitantes de la capital, al que luego le sucedió el Orfeón de la Policía (1921), creado por Arturo Alessandri Palma y dirigido por Luis Sandoval Bustamante, oboísta, compositor popular e inspector del Conservatorio Nacional. Bajo la rúbrica de Carlos Ibáñez durante su agitado fin de mandato, se creó el Orfeón Nacional de Carabineros (1929), dirigido por Max Steyer Kauth, maestro de banda alemán radicado en Chile. A mediados de la década de 1930, el Orfeón Nacional de Carabineros era dirigido por Luis Sandoval y contaba con 136 plazas, siendo catalogado como uno de los más importantes de América del Sur [482].

479 Ver Hernández, 1928: 416.
480 Ver Claro, 1979: 60.
481 Ver Pereira Salas, 1957: 294-295.
482 Ver Vaca Saavedra, 1987; y Zapatero, 1937.



Orfeón Municipal de Valparaíso, dirigido por Pedro Cesari. Pereira Salas, 1957: 296.

En 1892, se había producido una nueva renovación del instrumental de banda en el país, al importarse a través de la Casa Kirsinger, equipos completos de instrumentos para las distintas unidades del ejército chileno. Como solía ocurrir, el material dado de baja llegaba a manos de orfeones cívicos y obreros, incrementando aún más la actividad de banda. Hasta los propios mapuches usarán viejas cornetas de regimiento en reemplazo de su trompeta natural, la trutruka. En 1893 se dictó un decreto que uniformaba las bandas militares, dividiéndolas en tres grupos: de caballería, de artillería o fanfarrias y de infantería o armonías. Estas últimas tendrán a su cargo las retretas que llenarán de música las calles y plazas de las ciudades chilenas a lo largo de todo el siglo XX [483].

Las retretas nocturnas de la Plaza de Armas de Santiago, en las primeras décadas del siglo XX, estaban a cargo de las bandas de los regimientos Buin y Pudeto y del Orfeón de Policía, que se turnaban tres veces por semana, llenando de música el centro de Santiago. En provincias ocurría lo mismo y cuando los músicos de la Banda del Batallón Tacna de Traiguén emigraron hacia el norte, se realizó en 1924 una campaña para recolectar fondos para la adquisición de instrumentos y la formación de una nueva banda, "ante el clamor de la población" [484]. En sus retretas, que solían abrirse con una marcha y cerrarse con un pasodoble, las bandas cívicas y militares incluían trozos de ópera, opereta y zarzuela, rapsodias y fantasías descriptivas. También tocaban música de baile –vals, mazurka, cuadrilla y polka–, en algunos casos, transcritos de repertorio de estudiantina, grupos que a su vez arreglaban música de banda. Tanto en Chile como en Perú, el repertorio de música militar, en las retretas, era menor que el de música popular, pues el objetivo principal era entretener a la población [485]. La prensa informaba del repertorio y de los estrenos realizados por las bandas en sus retretas e incluía comentarios críticos de la música interpretada. Es así como sabemos que la banda del Regimiento Chacabuco de

483 Ver Pereira Salas, 1957: 295-296.
484 Ver Díaz, 2001: 101-102.
485 Ver Pereira Salas, 1957: 296-297; y Zanutelli, 1999: 34. Escuchar arreglo para tres guitarras de Manuel Ramos del pasodoble "Curro Cúchares" de Gerardo Metallo en Mouras, 2002: 4.

Banda Giuseppe Verdi de la Sociedad Italiana L'Umanitaria de Santiago. *Sucesos*, 13/ 1/1910, BN.

Concepción, estrenó en 1906 la canción "El copihue rojo", y que, a mediados de la década de 1930, ofrecía audiciones con marchas y música ligera. Por su parte, Armando Carrera, durante su labor como pianista de la Sociedad Filarmónica de la oficina salitrera Aníbal Pinto, recurría a las retretas de la banda de la oficina como fuente primordial para adquirir nuevo repertorio, el que adaptaba al piano. Al mismo tiempo, las bandas militares se integraban a los elencos que ofrecían funciones en combinación con el cine o despedían a algún artista. Además, sus miembros formaban parte de las orquestas populares y de zarzuela. Así mismo, era habitual que estas bandas grabaran repertorio popular, pues su poderoso sonido quedaba mejor registrado en el disco en la época de la grabación acústica. Como señala Marino, el Orfeón de la Policía de Santiago fue la primera banda que realizó grabaciones de valses, mazurkas, tangos y cuecas en el país para el sello Fonografía Artística a comienzos de los años veinte. Con el inicio de la grabación de discos Victor en Chile en 1931, este sello creó la Banda Victor Chilena, integrada por músicos de carabineros y de las fuerzas armadas, que realizó abundantes grabaciones de música popular en el país [486].

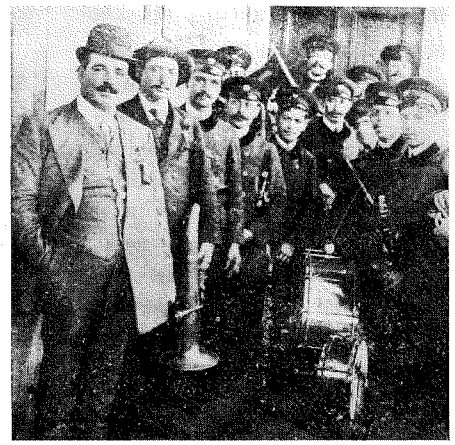
> "El tango 'El Plebiscito' [de Armando Carrera] fue ejecutado en la tarde de ayer en la retreta que tocaron en la Plaza Colón las bandas de los regimientos 'Velásquez' y 'Lanceros', bajo la dirección del maestro [José Ignacio] Salvatierra, alcanzando una acogida muy favorable del numeroso público que había en el paseo. En esa retreta, como ya lo habíamos dicho, sólo se tocó música de Carrera en un programa brillante, animado y del mejor gusto." [487]

El cultivo de la música de banda recibió el decidido apoyo del movimiento orfeonista nacional, permitiendo que las principales ciudades de Chile contaran con esta práctica cívico-musical. En Santiago, coexistieron el Orfeón Municipal con el Orfeón Español, el Orfeón Francés, el Orfeón del Politeama, la Banda Giuseppe

486 Ver Marino, 1984: 39 y 140.
487 *El Pacífico*, Tacna, 27/ 7/1925.

Orfeón obrero de Lebu el 9 de julio de 1912, día de la Jura de la Bandera. Claro et al, 1989: 441.

Verdi y distintos orfeones obreros, cuyos miembros se unían en el Orfeón Obrero Nacional, creado y dirigido por Carlos Melo Cruz. En Concepción, donde los obreros del carbón constituían un pilar fundamental del movimiento obrero chileno, tenía su sede el Orfeón Ferroviario, fundado el 18 de septiembre de 1911, que se mantuvo vigente hasta fines de la década de 1940. Había orfeones en todas las ciudades y puertos del país, además de las oficinas salitreras, donde contaban con un preciso reglamento de funcionamiento, que contemplaba su presencia, junto con las retretas, en funerales, torneos deportivos, desfiles, y bailes. Un orfeón debía estar dispuesto a tocar para las festividades cívicas y religiosas, pero también tenía que animar el baile del cuartel de bomberos o de la filarmónica de la pampa.



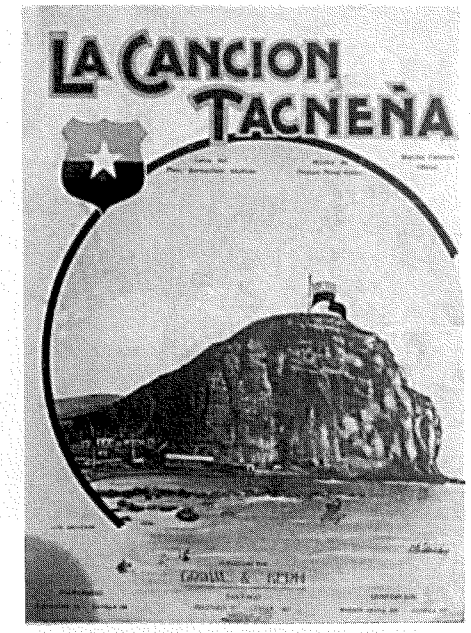
Banda de la Federación Obrera de Valdivia. *Zig-Zag*, 26/ 4/1913, BN.

La influencia de las bandas estimuló el desarrollo de dos formas musicales que alcanzaron gran difusión durante el siglo XIX: el himno y la marcha. Es así como se compusieron abundantes himnos de homenaje a los aniversarios y símbolos patrios, con ejemplos dedicados a estadistas como Balmaceda y al Régimen Constitucional de 1891. De este modo, la marcha y el himno contribuían a instaurar en el público los conceptos de progreso y patriotismo. Clásicos del repertorio marcial chileno lo constituyen "El Himno de Yungay" (1839) de José Zapiola y Ramón Rengifo y "Adiós al Séptimo de Línea", de Gumercindo Ipinza y Luis Mancilla [488]. La fallida campaña

488 Muchos establecimientos educacionales utilizarán grabaciones de la "Canción Nacional" y el "Himno de Yungay" como refuerzo o alternativa al canto comunitario en la formación escolar. Ver otros ejemplos de marchas e himnos chilenos en Pereira Salas, 1957: 297-298. Escuchar "Himno de Yungay" en versión de estudiantina de salón en Mouras, 2002: 9; y "Adiós al Séptimo de Línea" grabada para Odeon en 1949 por la Banda Instrumental del Ejército dirigida por Jovino Chacón en CD 8.

en favor de la anexión de la ciudad de Tacna a Chile en 1925, produjo nuevas marchas patrióticas en el país, como "La canción tacneña" y "Patria", de Osmán Pérez Freire, junto a otras de Armando Carrera, quienes realizaron giras por el norte como parte de dicha campaña. Así mismo, a lo largo del siglo XX el deporte y la política serán otra fuente generadora de marchas, como las dedicadas al General Carlos Ibáñez a mediados de los años veinte –entre ellas "Presidente Ibáñez", marcha-himno de Benito Torrente y Torrantegui–, y la marcha-corrido dedicada al equipo de fútbol Colo-Colo, grabada por el Dúo Bascuñan–Del Campo para Odeon en 1954.

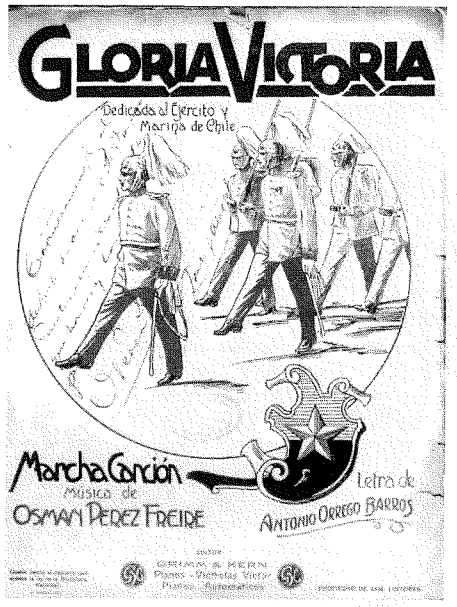
El ejército chileno había decidido formar su repertorio de marchas con composiciones de origen alemán, alejándose de la influencia francesa en la que se había mantenido desde la creación de la primera banda nacional en 1813. Emilio Körner fue el Mayor alemán contratado por el Ejército de Chile que introdujo la brillantez y marcialidad de las marchas alemanas en las bandas militares chilenas. De este modo, la célebre marcha "Radetzky", de Johann Strauss, se transformó en la marcha oficial de desfile de la Escuela Militar, en tiempo de 108 corcheas por minuto. Aun a mediados de la década de 1980, la banda de la Escuela Militar de Santiago tenía en su repertorio al menos 32 marchas militares alemanas, entre las que figuran "Graf Zeppelin", "Alte Kameraden", "Wiener Alexander Marsch", "Hindenburg Marsch", y "Marsch nach motiven der oper Die Hugenotten" –marcha sobre motivos de la ópera *Los Hugonotes* de Giacomo Meyerbeer–. Junto a ellas se incluyen himnos y marchas locales, como "Defensa de Puerto Arturo", de Gervasio Pérez; "Lautaro", de Enrique Pacheco; "Los andinos", de Baudilio Calderón; "Penacho rojo" de A. Reyes Fuentes; "Cien águilas", de Manuel Gatica; e "Himno de la Escuela Militar", de Próspero Bisquert [489].



Portada de "La canción tacneña", marcha-canción de Osmán Pérez Freire y del Pbro. Bernardino Abarzúa. Valparaíso: Grimm & Kern, 1925. Claro et al, 1989: 646.

Etiqueta del disco de "Adiós al Séptimo de Línea", marcha de Luis Mancilla y Gumercindo Ipinza, grabada por la Banda Instrumental del Ejército de Chile dirigida por Jovino Chacón, Santiago: Odeon 89-463 A, 1949, AMPUC.

489 Ver "Bandas militares chilenas". [1987]. Escuchar este repertorio en Gran Banda de Concierto del Ejército de Chile, 2002.



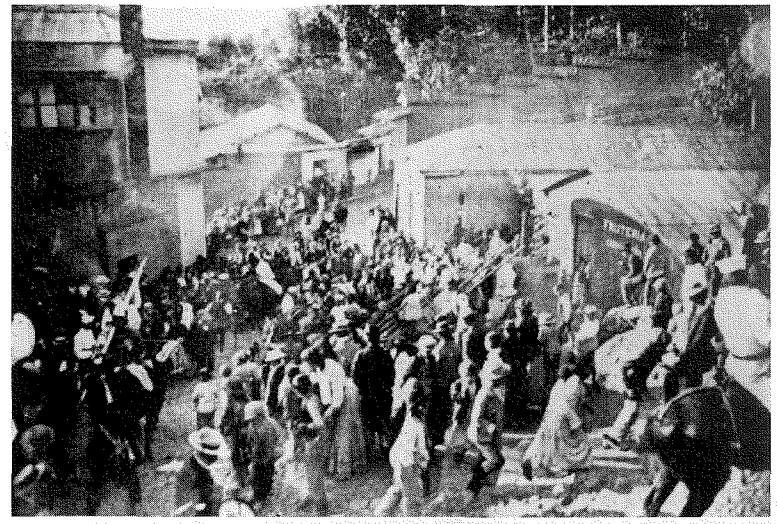
Portada de "Gloria Victoria", marcha-canción de Osmán Pérez Freire y Antonio Orrego Barros autografiada por Pérez Freire. Valparaíso: Grimm & Kern, 1926. Claro et al, 1989: 688.

Durante el primer tercio del siglo XX, los compositores chilenos cultivaron más el himno que la marcha, destacándose Pedro Humberto Allende, Carlos Isamitt, Próspero Bisquert y Osmán Pérez Freire. El clima de paz imperante en el país durante el siglo XX, no requería de nuevas marchas que alimentaran el espíritu patrio. En su mayoría, se trata de himnos a instituciones educacionales y gremiales –impulsados por el auge de la educación y la aparición de nuevas organizaciones cívicas–, como "Gloria Victoria" (1926), himno a la Defensa Civil de Osmán Pérez Freire y Antonio Orrego Barros, y de himnos dedicados a ciudades chilenas, como el "Himno a Arica", de Pedro Ariel Olea. Sin embargo, la marcha no desapareció del todo de la creación nacional, pues también formaba parte del espacio privado de consumo de música y se relacionaba con géneros de baile como el pasodoble, la marchiña, el one-step y el corrido. De este modo, en 1901, el Almacén de Pianos Otto Becker de Santiago ofrecía dos marchas militares: "Sol de Marzo" y "Revista naval", junto a un vals, una habanera, un vals boston y una polka. Osmán Pérez Freire publicó varias marchas-canción para la editorial Grimm & Kern, que manifiestan la plena presencia de la marcha en la industria musical chilena [490].

Al mismo tiempo, el auge de la educación pública en Chile le permitía al Estado fortalecer la formación patriótica en la escuela, fomentando la edición de versiones para canto y piano, o coro a una y dos voces, de himnos y marchas patrióticas, incluidos los de varios países latinoamericanos y el de Estados Unidos, junto a "La Marsellesa". Gregorio 2º Cuadra, Director General de Coros y Música de las escuelas públicas y secundarias de Chille, editó en la década de 1910 abundante material de este tipo, destacándose "A B C", *fusión* de los himnos de Argentina, Chile y Bolivia, y "Chile-Bolivia", compuesto con motivo de la inauguración del ferrocarril de Arica a La Paz, para ser cantado por los niños de las escuelas públicas de ambos países, fomentando así la "confraternidad sud-americana" [491].

Las mismas calles y plazas donde bandas cívicas y militares marchaban en forma disciplinada, servían de escenario para la celebración del carnaval y de las fiestas de la primavera, en las que chilenos de toda condición social, harán gala de ingenio para disfrazarse y jugarles bromas a sus compatriotas. El carnaval estaba asociado al juego de la chaya, que en su origen quechua, corresponde al rociamiento ritual con agua, alcohol, cenizas, o papel picado de personas, animales y objetos, para la buena

490 Ver catálogo general de obras chilenas en Escobar, 1969: 233-239. Escuchar "Gloria ... Victoria" de Pérez Freire, e "Himno de la Escuela Militar" de Próspero Bisquert, en Gran Banda de Concierto del Ejército de Chile, 2002: 1 y 11.
491 Ver Cuadra, 1910 y 1915.



Entierro de Carnaval en el Cerro Barón de Valparaíso en 1903. *Sucesos*, 27/ 2/1903: 4, BN.

fortuna en el inicio del año agrícola. Entre los niños, la chaya se transformaba en el juego de mojar y ensuciar al otro, que es como se practicó en las ciudades andinas hasta Chile. De este modo, desde comienzos de la República, los jóvenes les tiraban huevos de agua y puñados de papel picado a los transeúntes, práctica considerada por las autoridades como una "diversión bárbara, contraria a la moral, las buenas costumbres y la tranquilidad pública".

> "Esta importante asociación obrera –Centro Musical 'Sol de Mayo'– celebró el domingo una fiesta con motivo de empezar los días de carnaval –publica *Sucesos* en 1909–. Es bien conocido el entusiasmo que reina en esta clase de instituciones cada vez que se trata de proporcionar un rato de solaz a las personas que están íntimamente ligadas a su desarrollo y progreso. Nada más justo que después de las pesadas tareas de la semana se disponga de un día para entregarse a una plácida diversión que hace cada vez más sólida la base de la sociedad obrera." [492]

Benedicto Chuaqui recuerda la alegría y el entusiasmo con que se celebraban las fiestas de carnaval en Santiago hacia 1909. Se extendían por casi un mes, desde el 20 de enero al 18 de febrero, coincidiendo su inicio con la Fiesta del Roto Chileno, celebrada en plaza Yungay, a la que concurría "un mar de gentes de todo pelo", señala Chuaqui. Durante las noches, los paseantes se dividían en dos filas en torno a plazas y jardines, lanzándose chaya de papel picado y serpentinas con las que se apresaba a contrincantes y a futuras parejas [493].

En 1914, la revista *Sucesos* afirmaba que el carnaval ya no tenía atractivo alguno para los habitantes de Santiago. Sin embargo, todavía las plazas y paseos públicos de la capital eran invadidos por una entusiasta concurrencia durante estas fiestas, y los centros sociales e instituciones obreras celebraban en las noches animados bailes de carnaval. En su vals "Iquique, jamás te olvidaré", grabado para Odeon en

492 *Sucesos*, 25/ 2/1909.
493 Ver Chuaqui, 1957.

Asistentes al Baile de Carnaval del Centro Catalán de Santiago en 1914. *Sucesos*, 5/3/1914, BN.

1945, Víctor Acosta evoca el tiempo de carnaval y los bailes nocturnos en el Iquique de comienzos de los años cuarenta: Pueblo iquiqueño, yo te recuerdo / cuando en Cavancha, enterrábamos el carnaval. Tantos amigos yo los recuerdo / cuando en las noches bailábamos en el Shangai. / Recuerdo yo aquellos días tan felices / en pleno carnaval, / recuerdo yo aquellos bailes tan hermosos / en el viejo Nacional.

Finalmente el recato y la gravedad se impusieron sobre la algarabía callejera y se suprimió la chaya de carnaval, que, en cuanto a fiesta pública callejera, fue reemplazada por las fiestas de la primavera, primero en manos de la elite social de la época y, poco tiempo después, organizadas por las federaciones de estudiantes universitarios, en actividad en Chile desde 1907.

Las fiestas de la primavera constituían todo un modelo de organización, decoro, arte e ingenio para la elite social de comienzos del siglo XX. Se realizaban en octubre y llegaron a tener hasta una semana de duración. Estaban precedidas de meses de preparación y participaban las familias más conocidas con sus candidatas a reina, pajes y corsos florales. En muchas ciudades chilenas éstas eran las fiestas más importantes del año, incluidas las ciudades y oficinas salitreras del norte –aunque dicha estación fuera menos evidente en la sequedad del desierto–, donde mineros y empleados vestían de terno y corbata y lucían máscaras y sombreros de copa y de arlequín [494].

Cada jornada de celebración se desenvolvía de acuerdo a un estricto protocolo. El primer día se elegía a la reina de la fiesta, a su séquito de damas de honor y al rey feo. Para la coronación, realizada en el teatro más importante de la ciudad, se instalaban espectaculares tronos entre cortinajes y guirnaldas de flores, alfombras rojas que se perdían por los corredores y miles de ampolletas de colores patrios, que convertían el proscenio y al propio teatro en una feérica función teatral, como señala la Sara Vial [495]. El mundo privado del salón se hacía público, y la elite social debía demostrar a diestra y siniestra todo el esplendor, poder y orgullo con el que se representaba ante sí misma y los demás.

La coronación culminaba con un concurso literario denominado Juegos Florales Cervantinos, donde abundaban las damas de honor y los carros alegóricos alusivos

494 Ver fotografía de séquito de fiesta de la primavera en una oficina salitrera en Peña, 2001: 68.
495 Ver Vial, 2001: 38-39.

Teresa Larraín Vial –Reina de la Primavera 1929 en Santiago– y su corte de honor en la recepción que le ofreciera la Asociación de Estudiantes Católicos. *Sucesos*, 24/10/1929, BN.

a escenas de El Quijote. El origen de estos juegos se remonta a la práctica de los trovadores provenzales del sur de Francia, que durante el medioevo realizaban contiendas poéticas ante una reina para obtener un galardón. La fiesta medieval de los juegos florales fue restituida en 1859 por un grupo de escritores e intelectuales catalanes, señala Díez de Revenga, bajo el amparo del Ayuntamiento de Barcelona. Desde allí se difundió por España, manteniéndose vigente durante todo el siglo XX con extraordinaria fecundidad. Estos juegos eran presididos por la reina de la fiesta y sus damas de honor y al galardonado se le entregaba un premio llamado "Flor natural". La parte central del espectáculo estaba a cargo de un reconocido poeta, escritor o intelectual que pronunciaba un discurso de exaltación de la fiesta y de la reina [496].

Aída López Buendía –Reina de Chile 1931– y su corte de honor en los Juegos Florales del Teatro Real de Santiago. *Zig-Zag*, 10/ 1/1931, BN.

Los Juegos Florales llegaron a Chile como parte de la influencia española en el ámbito de la cultura popular urbana, expresada en la estudiantina, la zarzuela, el cuplé y de algunos bailes de salón. Desde 1905 se realizaban corsos de flores en Viña del

496 Ver Díez de Revenga, 1999. Para exaltaciones de la fiesta escritas en Chile ver Meza Fuentes, 1920; y Neruda, 1921.

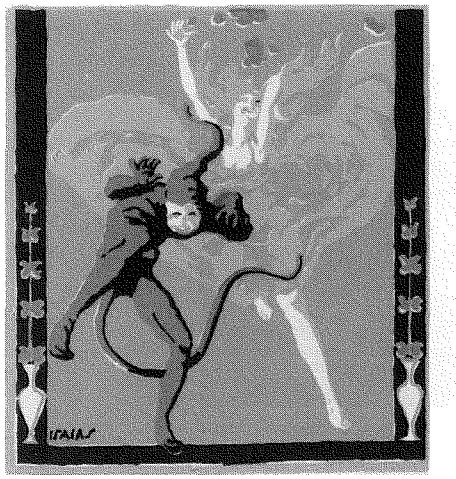


Ilustración de Isaías Cabezón para la edición del poema *La Canción de la Fiesta*, de Pablo Neruda, ganador de los Juegos Florales de 1921 organizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile. Alvarez, 2004: 93.

Mar con glamorosas veladas donde los asistentes lucían sus más elegantes atuendos. En una suerte de expresión pública del arte *amateur* cultivado en el salón, tenores, recitadores y monologuistas aficionados, repetirán año a año los mismos números, siendo animados por las amistades y familiares que se encontraban en el público. Los bardos ganadores eran premiados en un marco de esplendidez propio del comienzo de siglo; hasta el príncipe Fernando de Baviera, de paso por Viña del Mar, habría acompañado a la señorita Sara Rioja al Teatro Victoria de Valparaíso cuando fue coronada reina de los Juegos Florales de 1918. Con las fiestas de la primavera, la elite social chilena podía jugar a formar parte de esa antigua nobleza que tanto admiraba [497].

En los Juegos Florales también participaron poetas y músicos chilenos conocidos. Junto al caso de Manuel Magallanes Moure, Gabriela Mistral y Pablo Neruda –que demuestra la consideración que tenían por el certamen los jóvenes poetas de la época, como también sucedía en España–, se puede mencionar el de los compositores Enrique Soro (1884-1954), con su "Himno de los Estudiantes" de 1919 y Héctor Melo (1899-1974), con sus "Alucinaciones de primavera", fantasía lírico-coreográfica premiada en el concurso de 1916. Gabriela Mistral triunfó con sus "Sonetos de la muerte" en los Juegos Florales celebrados en Santiago en diciembre de 1914, obteniendo flor natural, medalla de oro y corona de laurel y logrando una vasta publicidad que la hizo conocida en Chile y el exterior. Por su parte, un joven delgado y aún desconocido Pablo Neruda, ganó los Juegos Florales de 1921 organizados por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile y celebrados en el Teatro Politeama de la Capital. Triunfó con su "Canción de la fiesta", que fue recitada por el estudiante Roberto Meza Fuentes vestido de Pierrot, ya que el propio Neruda no quiso hacerlo [498]:

> [...] Tiemble y estalle la Fiesta. La risa
> crispe las bocas de rosa y de seda
> y nuestra voz dulcifique la vida
> como el olor de una astral rosaleda.

Más tarde, en su poema *1921* Neruda recordará:

> Un Pierrot de voz ancha que desata
> mi poesía sobre la locura
> y yo, delgado filo
> de espada negra entre jazmín y máscaras
> andando aún ceñidamente solo
> cortando multitud con la melancolía
> del viento sur, bajo los cascabeles
> y el desarrollo de las serpientes [...]

497 Sobre los Juegos Florales en Valparaíso ver Peña, 1999: 31, 195; y Vial, 2001: 38.

498 Manuel Magallanes Moure ganó los Juegos Florales de 1911 celebrados en Santiago. Ver Silva Castro, 1957; Millas, 1993; y Quevedo, 2000.

Tanto la fiesta como la soberana eran objeto de poemas y canciones de poetas y músicos tanto profesionales como aficionados, como ocurría en la tradición trovadoresca revivida en Cataluña, interpretados por el propio animador de la fiesta, o por un *recitador*. Algunas de las canciones y marchas eran publicadas y grabadas en disco, como los casos de "Viñamarina", de Leonardo Eliz y de E. Chacón, extensa canción alegórica en tiempo de vals dedicada al primer Corso de Flores celebrado en Viña del Mar en enero de 1905; de "Los estudiantes pasan" de E. M. Chiappo, músico ítalo-argentino radicado en Chile y Gustavo Campaña, marcha-canción de los Estudiantes Católicos para las Fiestas de Primavera de 1930, dedicada a *Su Majestad* Carolina Correa Pereira, Reina de la Primavera de 1930; y de "Estudiantes ¡avanzad!", marcha-canción de Armando Carrera y Osvaldo Gatica –que hace referencia a la movilización estudiantil que condujo a la caída del gobierno de Ibáñez a mediados de 1931–, canción oficial de las Fiestas de Primavera de 1932 organizadas por el Bando de Piedad de Chile, y dedicada a la señorita Luz Pereira León, Reina de la Primavera 1932.

"Los estudiantes pasan" es una inspirada y vigorosa marcha que fue editada en disco y partitura por el sello Victor, en una grabación de Raúl Velasco y la Orquesta Victor Chilena con arreglo de Javier Rengifo para instrumentación de banda. Velasco se alterna como solista, en las estrofas, con un grupo mixto de voces naturales en el estribillo [499]:

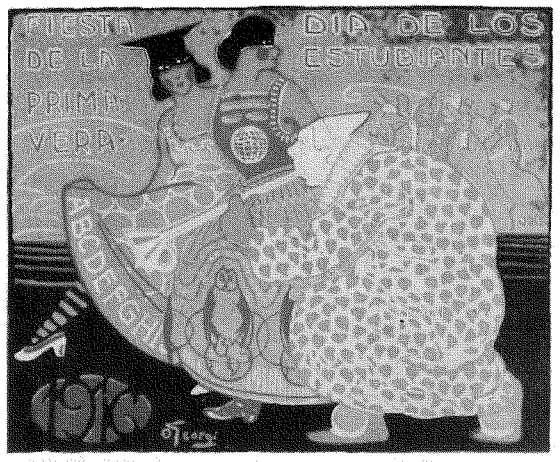
> Cascabel, de dulce y claro tintinear
> el corazón nos va diciendo que hay en toda promesa
> un azul, de luminosa realidad
> que allá en el fondo del camino
> esperándonos está.

Desde 1916, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile comenzó a organizar concursos de afiches litografiados para las fiestas de la primavera, sumando ahora a los

Portada de "Los estudiantes pasan", de E. M. Chiappo y Gustavo Campaña, con retrato de Carolina Correa Pereira, Reina de la Primavera 1930 en Santiago. Santiago: Victor, 1930. BN.

Portada de "Estudiantes ¡avanzad!", marcha-canción de Armando Carrera y Osvaldo Gatica, con retrato de Luz Pereira León, Reina de la Primavera 1932 en Santiago. Santiago: Casa Amarilla, 1932. Claro et al, 1989: 691.

499 Escuchar versión original de "Los estudiantes pasan", en CD 9.



Afiche de Otto Georgi que obtuvo el primer premio en el concurso organizado por la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, para la fiesta de la primavera de 1916. Alvarez, 2004: 92.

artistas plásticos al conglomerado de poetas, músicos y actores profesionales y aficionados que participaban de la fiesta. El primer concurso lo ganó el pintor Otto Georgi, con un afiche alegórico donde aparecen dos mujeres enmascaradas y un Pierrot. Los tres años siguientes, el concurso fue ganado por el pintor Isaías Cabezón y más tarde por Camilo Mori, que se convertirá en el más prolífico diseñador de afiches de los años treinta. Cabezón fue también el encargado de ilustrar la edición de "La canción de la fiesta" (1921) de Neruda, publicada el mismo año que obtuviera el galardón de los Juegos Florales de Santiago. Tanto Georgi como Cabezón tendrán el mérito de iniciar el desarrollo masivo del afiche en Chile, como señala Alvarez, llevando el cartel callejero a una dimensión artística, creando escuela, e impulsando el desarrollo de concursos de afiches ligados a otras festividades en el país. Las fiestas de la primavera habían contribuido a todo esto [500].

A comienzos de la década de 1920, todo Santiago amanecía disfrazado a finales de octubre, señala Hernán Millas. Los caracteres más representativos eran de Pierrot, Arlequín y Colombina, que aparecen con frecuencia en las canciones, poemas y afiches creados para estas fiestas. En ellas, Pierrot es un nostálgico muñeco que suspira a la luz de la luna por una coqueta Colombina que no le ha sido fiel y que se preocupa más de un Arlequín que la atrae con sus movimientos felinos. Una de estas canciones es "El eterno Pierrot", de Osmán Pérez Freire, grabada por Consuelo Guzmán para los sellos Columbia y Victor, y popularizada por Lola Membrives y otras cupletistas chilenas y argentinas de la época [501].

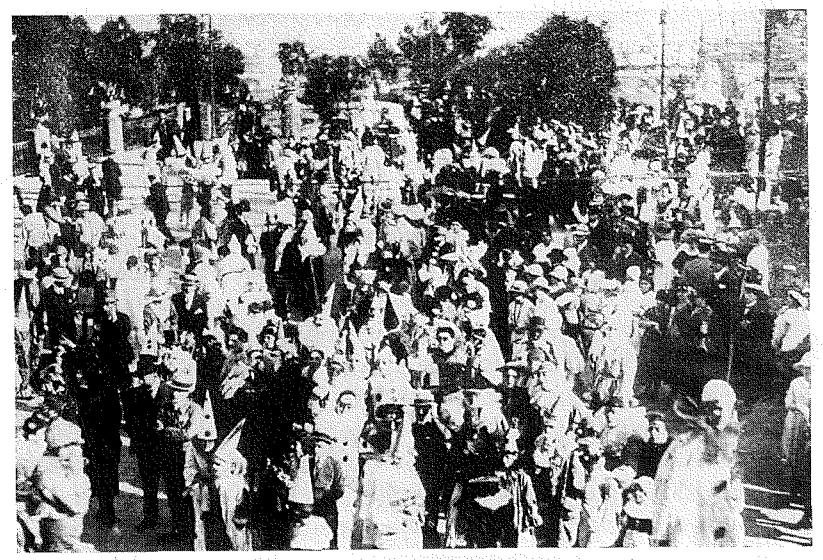
En su descripción de las fiestas de la primavera en Arica, Graciela Quiñones añade a los caracteres de Pierrot, Arlequín y Colombina, los de mandarines chinos y mosqueteros para los hombres y de damas antiguas para las mujeres. Los jóvenes de menos recursos, señala, se ponían alguna máscara grotesca o divertida o se disfraza-

500 Ver Alvarez, 2004: 92, 93 y 110.
501 Ver Millas, 1993: 35, y escuchar reconstrucción de "El eterno Pierrot" con Gonzalo Cuadra y arreglo de Luis Advis en González, 2002: 19.

ban de gitanas, con faldas de cretona, blusa de percal y un pañuelo en la cabeza, y de botones, con trajes de arpillera y rostros pintados de negro con anchos labios blancos. Lo importante era que todos los sectores sociales participaran de la misma fiesta [502].

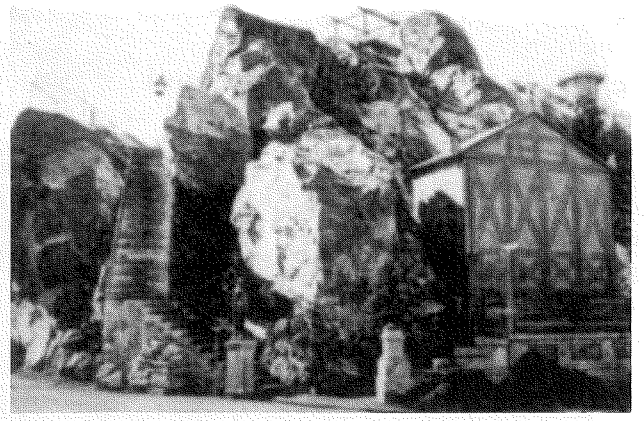
Desde comienzos de la Década del Centenario, los estudiantes universitarios empezaron a integrarse a las fiestas de primavera, primero, con un día dedicado sólo a ellos, y más tarde, arrebatándole a la elite social de la época uno de sus máximos rituales de representación pública, la que ahora sólo podrá lucirse en las funciones de ópera y en los grandes bailes sociales. Los estudiantes serán los protagonistas definitivos de las fiestas de la primavera a mediados de los años diez y se tomarán calles, plazas y teatros con desfiles de corsos, himnos, bailes y parodias, consagrando el 24 de octubre a la celebración de las "alegrías de la vida". Comentando las fiestas de 1915, la revista *Zig-Zag* señala que "pocas veces ha presenciado Santiago una animación igual a la del Sábado [...] que fue un día de locuras y extravagancias y felicidad para la muchachada universitaria" [503].

Portada de "El eterno Pierrot", de Osmán Pérez Freire. Claro et al, 1989: 656.



Fiesta de los estudiantes en la Terraza Caupolicán del Cerro Santa Lucía. Muchos de ellos visten de Pierrot. *Zig-Zag*, 30/10/1915, BN.

502 Ver Quiñones, 2001: 60-61.
503 *Zig-Zag*, 30/10/1915.



Teatro de verano y *cafe chantant* del Cerro Santa Lucía. Claro et al, 1989: 538.

En manos de los estudiantes, la coronación de la reina era acompañada con la del rey feo y culminaba con una velada bufa, donde estudiantes y artistas de todo tipo organizaban un programa de variedades en el que ponían su máximo empeño, humor y creatividad. La primera de estas veladas se realizó en el Teatro del Cerro Santa Lucía en octubre de 1916. Llamada Juegos Florales Bufos, era una gran caricatura de los Juegos Florales Cervantinos, presentándose parodias de cuplés de moda, realizadas por un estudiante vestido de cupletista y de poemas conocidos, como "La malquerida" de Jacinto Benavente. Estos juegos florales bufos terminaron con un hilarante consejo de gabinete donde se imitaba al presidente Juan Luis Sanfuentes, y una reunión del afamado Club de Señoras, iniciada con un "coro de cotorras".

El programa de la Velada Bufa de las fiestas de 1919, las primeras que contaron con una reina estudiantil –Carmen Pizarro Pinochet– incluía, entre otros, el "Himno de los estudiantes" de Enrique Soro, dirigido por su autor; un prólogo de Domingo Garfias; el sainete *Cómo se pide*, de Rafael Frontaura; y *Madame Huachacay* de Pedro Jota. En una de estas fiestas celebrada detrás del Museo de Bellas Artes, recuerda Tito Mundt, los estudiantes contrataron a todos los organilleros de Santiago, que, a la orden de un estudiante apodado "El loco" –Claudio Costa Casaretto–, comenzaron a tocar cada uno por su cuenta, formando una gran algarabía sonora. Estas veladas estudiantiles, también llamadas *calduchos*, servirán de terreno de prueba para definir la vocación artística de algunos jóvenes que más tarde se dedicarán a la música popular, como fue el caso de Mario Oltra de Los Provincianos, y de tantos otros [504].

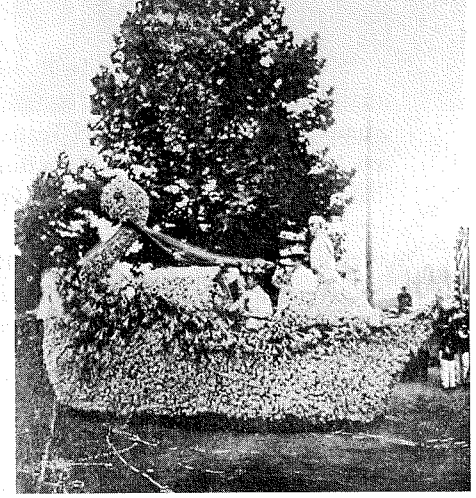
Dos décadas más tarde, las fiestas de la primavera contarán con la participación de agrupaciones musicales profesionales. Este es el caso de la organizada en 1935 en Santiago, cuya velada bufa, celebrada en el Teatro Municipal, comenzaba solemnemente con una obertura interpretada por el Orfeón de Carabineros, continuaba con la marcha universitaria de las fiestas, a cargo de una jazz-band, e incluía

504 Ver Millas, 1993: 21-35; Mundt, 1964: 49; y Andrades, 2000: 74.

Club Hípico de Santiago iluminado para un baile. *Zig-Zag*, 10/ 1/1931, BN.

una perfecta muestra de la música popular de la época: tonadas a cargo de Los Huasos Universitarios, cantos y danzas españolas, rumbas, trozos para piano a cuatro manos y canciones con guitarra [505].

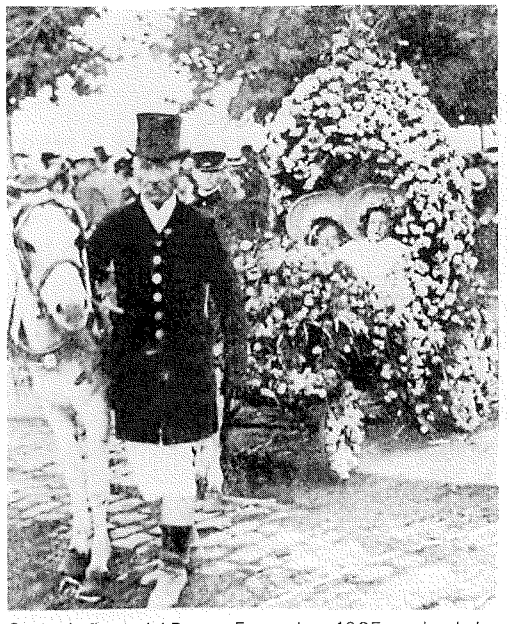
El segundo día de la fiesta de la primavera estaba dedicado al baile, que alcanzaba todo el boato de los bailes de salón de los tiempos de la *belle époque* chilena. Se realizaban en el Club Hípico de Santiago, en los salones del edificio de la Aduana de Arica, en hoteles, plazas, liceos, parques de atracciones y en las propias aulas y calles del barrio universitario de Concepción. El baile celebrado en el Club Hípico para las fiestas de 1934, por ejemplo, fue amenizado por cuatro bandas y ocho orquestas, un total de 130 músicos multiplicados por 10 amplificadores, que se turnaban en distintos lugares del amplio recinto para interpretar, durante toda la noche, marchas, foxtrots, valses, rumbas, cariocas, tangos y cuecas. Todo esto bajo la fantástica iluminación de quince millones de bujías, señala *El Mercurio* [506].



Corso de flores del Parque Forestal en 1905: automóvil de las señoritas Edwards MacClure decorado en forma de cisne, que obtuvo medalla de oro. *Zig-Zag*, 13/12/ 1905, BN.

El tercer día de la fiesta estaba dedicado al desfile de los corsos florales. Era presidido por la reina y sus damas de honor y participaban abundantes carruajes y automóviles cubiertos de flores y serpentinas que competían por obtener los mejores premios. Durante estos corsos primaverales, se realizaba la "batalla de flores", similar a la de las fiestas de carnaval, pero ahora lanzando flores,

505 Ver *El Mercurio*, 16/10/1935: 26.
506 Ver *El Mercurio*, 13/ 9/1934: 23.



Corso de flores del Parque Forestal en 1905: coche de las señoritas Tocornal Ross. *Zig-Zag,* 13/12/1905, BN.

serpentinas y confites. "Los carruajes se cruzaban y parecían castillos de flores –escribe un reportero de *Sucesos* en 1909–, mientras las serpentinas envolvían con sus cintajos multicolores muchas cabecitas adorables que hablaban de ensueño y de poesía." Dentro de esta misma vena literaria primaveral, un reportero de *Zig-Zag* escribía en 1905: "Volaban las flores, las serpentinas, los confites; pronto la violencia del combate contagió a todos en una especie de delirante alegría y nadie quería eximirse de arrojar briosamente [...] alguna granada que, al estallar, salpicaba de perfumados pétalos, de hermosas corolas y de tiernas hojas verdes". Con el paso del tiempo, los corsos florales se fueron transformando en carros alegóricos, como los que recorrían las calles de Arica acompañados por comparsas y murgas de barrio con sus conjuntos de mandolinas, guitarras y acordeones, señala Graciela Quiñones [507].

En los años cuarenta, las fiestas de la primavera en Santiago ya no durarán tres días, sino que una semana completa y abarcarán un conglomerado de espacios, como las calles del centro, el Teatro Municipal, el Estadio Nacional, el Club Hípico, la Plaza de Armas, y la Plaza Bulnes. Así mismo, las boites de la capital se plegaban a las celebraciones, realizando programaciones especiales y la reina de la primavera continuaba en actividad por el resto del año, presentándose en fiestas estudiantiles y kermesses. La fiesta celebrada entre el 4 y el 11 de noviembre de 1950 en Santiago, siempre organizada por la Federación de Estudiantes, comenzó el sábado con un baile de fantasía en que fueron presentadas las precandidatas a reina elegidas por las instituciones participantes. Continuó el domingo en la tarde con un desfile de las comparsas por las calles del centro de Santiago. El lunes fue el escrutinio final en el Teatro Municipal, en que se proclamó la reina. El martes era el día de la farándula, con desfile de carruajes que seguían al de la soberana, por Ahumada y Plaza de Armas. La velada bufa fue el miércoles en el Teatro Municipal y estuvo dividida en cuatro partes: coronación de la reina y lectura de su elogio por el poeta laureado, programa artístico, ópera bufa y baile en la misma sala. El jueves se celebró la noche deportiva en el Estadio Nacional, con la visita de un equipo de fútbol profesional y fuegos artificiales. El viernes se realizó una nueva farándula por el centro de la ciudad y, después de las nueve y media de la noche, se efectuó un baile público en Plaza Bulnes presidido por Su Majestad. El sábado se celebró un gran baile en el Estadio Nacional, a partir de las ocho de la noche con la participación de

507 Ver *Sucesos*, 7/10/1909; *Zig-Zag*, 13/12/1905; y Quiñones, 2001: 65.

A medida que aumentaban los estudiantes universitarios en Chile, gracias al desarrollo de la educación en el país, las fiestas de la primavera adquirían mayores dimensiones. A fines de los años veinte la fiesta era masiva, abundaban las serpentinas en desmedro de las flores, y camiones repletos de alegres estudiantes cruzaban el Parque Forestal. *Sucesos*, 31/10/1929, BN.

diez orquestas. Y el domingo se realizó el corso de flores a las cuatro de la tarde y el baile de gala en el Club Hípico. Una semana sencillamente agotadora para los entusiastas participantes [508].

Todo Chile celebró la llegada de la primavera hasta que las calles pasaron, de ser espacios de encuentro y celebración, a espacios de desencuentro y confrontación. Su desaparición en 1968 se debió nuevamente, a la "seriedad vasca clerical, la antigua tradición de la sobriedad y la influencia británica en las costumbres", como señala Joaquín Edwards Bello, pero también, a lo insegura que se había vuelto la ciudad. Tanto el carnaval como las fiestas de la primavera fueron finalmente sustituidas por los concursos de belleza, los clásicos universitarios –espectáculos estudiantiles realizados cuando jugaban los equipos de fútbol de la Universidad de Chile y la Universidad Católica–, y los festivales veraniegos de la canción. Sin embargo, las fiestas de la primavera siempre se han mantenido en el recuerdo y no han faltado los intentos por revivirlas [509].

508 *El Mercurio*, 10/10/1950: 31.
509 Ver Edwards Bello, 1970: 157; y Millas, 1993: 21.

Teatros y circos

El desarrollo y difusión de la música popular a comienzos del siglo XX, dependía, en gran medida, de su puesta en escena, lo que le permitía al espectador ver y escuchar a sus artistas favoritos o a quienes los imitaban. De este modo, la industria de la música popular utilizó los espacios escénicos más difundidos en la época –el teatro y el circo– como plataformas naturales para mostrar sus estrellas. Es así como cantantes de tango, bolero o tonada absorberán el dramatismo, la respetabilidad y la cercanía mediatizada impuesta por la escena. Se trata de una tendencia que se venía experimentando desde el siglo XVIII, fenómeno fortalecido durante el siglo XIX al consolidarse la interpretación instrumental en el espacio público, donde la música será considerada una forma de espectáculo en el que el intérprete actúa como el oficiante de un ritual performativo que dejará fascinado al naciente público moderno.

Así mismo, la importancia de teatros y circos como lugares de socialización fue central en el desarrollo de la cultura de masas, antes del auge de la radio y del cine. De aquí comenzarán a generarse algunas de las vías de expresión de lo que entenderemos como música popular urbana a lo largo del siglo XX, marcada por una lógica de producción, promoción y consumo, en buena medida compartida con los espectáculos producidos en teatros y circos. Estos espectáculos contribuyeron a formar gustos y formas de consumo musical que han vinculado a grupos elitarios con sectores emergentes, ampliando el público y generando fenómenos de éxito y divulgación nunca antes vistos. Los desafíos de modernización y democratización social del nuevo siglo, encontrarán, en los espectáculos masivos de música popular, un aliado incondicional.

Como David Horn señala, existe una relación cercana y profunda entre la música y el teatro –también el circo–, ya que el teatro le asigna funciones a la música; la música le otorga forma y expresión al teatro; las prácticas musicales y teatrales se influyen mutuamente; y ciertas "actitudes" hacia el teatro son llevadas a la música [510]. La propia configuración física del teatro, surgido en Europa en el siglo XVI como un edificio distintivo con un escenario elevado enfrentando filas de público, condicionaba la música en su seno, pues los músicos tocarán para un público masivo, ordenado y frontal, al alcance de la mano, pero desde la distancia mediatizadora que impone el escenario.

La presencia de músicos en el teatro, durante el siglo XIX, era de dimensiones similares a las que se observarán en la era del cine mudo y comienzos del sonoro. Como señala Horn, durante el siglo XIX, los músicos en el teatro –y en gran medida en el circo– no sólo tocaban una obertura o fanfarria inicial, acompañaban las canciones y bailes en escena y amenizaban los intermedios, sino que cubrían los cambios de escena, daban pies a los actores, y reforzaban el clima expresivo y la ligazón estructural con motivos temáticos, tocando a menudo junto a la voz del actor. Así mismo, el desarrollo del cuplé, las variedades y la revista musical aumentaban el protagonismo de la música en la escena y ratificaban tanto para el músico como para el público la condición teatral de la música popular, es decir, su énfasis

510 En Shepherd et al, 2003, 1: 377.

en la relación con el texto, la escenificación y la performatividad. De este modo, géneros centrales de la música popular se han desarrollado en contextos teatrales. De ellos, el de la canción acompañada fue el más importante, tanto por su contribución como por su legado. Según Horn, esta canción ha cumplido tres funciones diferentes: dramatúrgica –sostiene el argumento, los personajes y los acontecimientos–; escénica –intensifica la expresión kinética y visual–; y reflexiva –comenta, critica, se burla de los acontecimientos–. Estas funciones influirán de tal manera en la canción popular, que se le podrá considerar, no como poesía cantada, sino que como un pequeño drama cantado [511].

Todo este proceso pudo llevarse a cabo en el Chile de la primera mitad del siglo XX, gracias a la temprana y sostenida construcción y puesta en funcionamiento de teatros en las principales ciudades del país; la permanente llegada de circos europeos, norteamericanos y latinoamericanos; y el desarrollo de los llamados circos pobres chilenos. Con el ánimo de contribuir a la caracterización de los contextos en los cuales la música popular era difundida, consumida y se le otorgaba sentido, revisaremos a continuación las características de algunos teatros y circos chilenos de comienzos de siglo.

El teatro, como un espacio arquitectónico cargado de significados socialmente compartidos, constituirá un foco central en la crónica y comentario de espectáculos de la prensa chilena de la primera mitad del siglo XX. Se observará una constante preocupación por el nacimiento, vida y muerte de las salas de teatro, como si se tratara de entes vivos que cumplen etapas, sufren transformaciones, cambian de personalidad y nombre y, finalmente dejan de existir. La inauguración de un nuevo teatro o cine suponía una nutrida información de prensa, donde se destacaban las bondades de la nueva sala, se comentaba su arquitectura, decoración, capacidad, seguridad y equipamiento.

> "Los teatros chilenos de 1900, con excepción del Municipal, no eran cómodos ni inmejorables –señala Alfonso Calderón–, y eran tan eficaces como parte del espectáculo que la caída de una moldura, los ratones, los accidentes con la utilería formaban parte decisiva en los acontecimientos que se presentaban ante los ojos asombrados del público." [512]

Si bien puede haber existido cierta deficiencia de espacios escénicos en los inicios del siglo XX, frente al incremento y diversificación experimentada por la oferta de espectáculos, esta deficiencia será compensada por una sostenida construcción de salas donde se ofrecía teatro, zarzuela, variedades, revistas musicales, cine, y se presentaban músicos y cantantes clásicos y populares. Entre 1920 y 1940 se edificarán en Chile las principales salas, que absorberán la práctica de música popular desarrollada en el país durante la mayor parte del siglo [513].

La Década del Centenario había comenzado bien equipada, con unos cuarenta salones de espectáculos, "baratos y cultos", habilitados en Santiago, una ciudad, por ese entonces, con cerca de 350.000 habitantes [514]. Entre ellos se encontraba el

511 Ver David Horn en Shepherd et al, 2003, 1: 377-382.
512 Calderón, 1980: 182.
513 Para información sobre teatros en el Santiago del 1900 ver Abascal, 1952.
514 Ver *El Mercurio*, 1/ 1/1912.

emblemático Teatro Politeama, nombre muy utilizado por los teatros de la época en la órbita hispana. En Santiago se utilizó, al menos, en dos oportunidades: para bautizar un teatro de calle Merced inaugurado en 1889, considerado "La catedral del género chico", epicentro de la vida nocturna capitalina de fines del siglo XIX y rebautizado como Teatro Santiago en 1901; y para bautizar al teatro del Portal Edwards, reconstruido en 1909 y en actividad hasta 1941.

El Teatro Politeama del Portal Edwards se había incendiado a comienzos de 1908 y su propietario, el empresario Luis Bonzi, realizó una gran fiesta, con autoridades municipales, periodistas y artistas, para su reinauguración en septiembre de 1909, presentando, además, el Orfeón del Politeama [515]. Este teatro resistió por dos décadas la arremetida del biógrafo, funcionando siempre con compañías y músicos de carne y hueso, y ofreciendo varias tandas, o funciones, diarias. Durante su última década de existencia, el barrio del Politeama comenzó a cambiar: ya no se trataba del elegante y bohemio barrio de la década de 1910, sino de uno que empezaba a ser populoso, donde desembarcaban miles de inmigrantes del sur del país, que cambiarían para siempre la escena nocturna del barrio poniente de la capital.

Desde comienzos de los años treinta, el Politeama había sido destinado a sala de cine y era promocionado como "El templo del cine sonoro". Sin embargo, señala Lautaro García, este teatro "nunca se conformó con que el lienzo de la pantalla, lo mismo que una mordaza, tapara la embocadura de su escenario hasta que, el 10 de febrero de 1941, un incendio lo dejó convertido en cenizas". En realidad, el Politeama se suicidó, nos advierte García: consciente de que nunca más volverían sus noches gloriosas, el viejo teatro "no quiso sobrevivir a su pasado esplendor y ardió por combustión espontánea" [516]. En octubre de 1944 nacerá el Estadio Chile –rebautizado seis décadas más tarde Víctor Jara– en el lugar que ocupaba el Politeama. Su espectáculo inaugural lo formó un extenso programa de variedades donde participó el Trío Moreno, Eugenio Retes, Ana González, Rolando Caicedo, Orlando de la Vega, Raúl Gardy y la orquesta de Roberto Retes.

A comienzos de la década de 1930, la industria teatral de espectáculos alcanzaba pleno desarrollo en el país. En Santiago, la empresa Betteo y Martínez tenía a su cargo la administración de un circuito de cinco salas formado por los teatros Politeama, Coliseo, Nacional, Septiembre y Novedades. Así mismo, la Sociedad Aurelio Valenzuela y Compañía, administraba un circuito de cuatro salas formado por los teatros Esmeralda, O'Higgins, Carrera, y Baquedano. Estos teatros de nombres patrióticos, estaban ubicados en distintos barrios de la capital, de modo que un mismo espectáculo podía recorrer Santiago en un circuito pre-establecido. Se trataba de salas de uso múltiple, algunos con una arquitectura más ligada al teatro y las variedades, como el Esmeralda y el Carrera, y otros al cine, como el O'Higgins y el Baquedano.

El Teatro Esmeralda (1922), ubicado en San Diego al llegar a Avenida Matta, disponía de 2.600 butacas en una planta semicircular de tres niveles, rodeada por balcones laterales, con decoraciones basadas en motivos de la farándula. Este fue el escenario donde se presentaron los primeros grupos de huasos a comienzos de la

515 Ver *Sucesos*, 23/ 1/1908, y 18/ 9/1909.
516 Ver Frontaura, 1957: 95; García, 1950: 128; y *El Mercurio*, 5/ 3/1931: 17.

década de 1920 y donde se realizó el homenaje a Carlos Gardel, tres días después de su muerte (24/ 6/1935). A mediados de la década de 1920, el Esmeralda contaba con una orquesta estable dirigida por el director y compositor peruano Roberto Retes, que desarrolló su carrera artística en Chile.

El Teatro Carrera (1926) estaba ubicado en el tradicional barrio República, dentro de los antiguos jardines del hermoso Palacio Concha Casott. Tenía 6 palcos, 600 plateas, 450 balcones, 20 anfiteatros y 450 galerías. Su estilo art deco, con un imponente frontis de tres grandes arcos rodeados por mosaicos decorativos, servía de perfecto marco para el quinteto de cuerdas de Alfonso Sanfeliú y la orquesta de señoritas Las Damas Vienesas, que amenizaban los entreactos de sus funciones de cine, a mediados de la década de 1930. Por su escenario desfilaron artistas como Libertad Lamarque y Alfonso Ortiz Tirado.

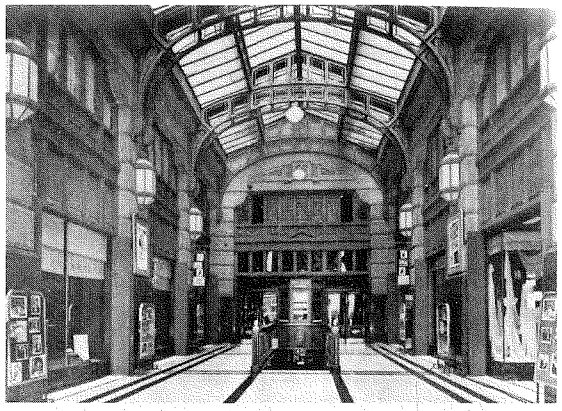
El Teatro O'Higgins (ca. 1926), llamado "coliseo y palacio popular", estaba ubicado en la esquina de las calles San Pablo con Ricardo Cumming y tenía 450 plateas, 470 lunetas, 520 anfiteatros, y 800 galerías. Con motivo de su inauguración, Casa Amarilla editó el one-step/marcha "O'Higgins", convenientemente ilustrado con un retrato del prócer chileno en la portada, demostrando una vez más la estrecha relación entre los distintos canales de la industria musical.

El Teatro Baquedano (1931), construido como parte de un complejo de edificios y locales comerciales ubicados en la céntrica Plaza Baquedano de Santiago, tenía 750 plateas bajas, 500 plateas altas y 1.000 paraísos. Sus tres niveles de graderías ya no tenían balcones laterales, orientándose claramente hacia su función como cine. Contaba con una moderna pantalla Orthokrome, un proyector Western Electric y parlantes de estructura metálica. El Baquedano alcanzó a recibir las últimas cupletistas que actuaron en Santiago y fue un cotizado escenario para importantes tanguistas, boleristas y cantaores flamencos que actuaron en Chile en las décadas de 1940 y 1950. Su estratégica ubicación entre el sector central y alto de la capital, le permitía convocar a un público amplio, que también se conglomeraba para participar en sus certámenes de canto y de baile. En la década de 1940, la Organización Teatral Chilena se hará cargo de estos cuatro teatros, sumando el Blanco Encalada, el Manuel Rodríguez, el Balmaceda y el Nacional, lo que ampliaba la circulación de espectáculos por los barrios de la capital.

El teatro y cine de barrio será central para el desarrollo de la industria chilena del espectáculo entre las décadas de 1930 y 1950. Fuenzalida y Rosende consideran al Teatro Nacional (1929), como el modelo de los principales cines de barrio construidos en la capital en la década de 1930, destacando los cines Arturo Prat y Portugal (1936). Estos eran recintos pensados como "teatro-coliseo", grandes y monumentales obras de arquitectura racionalista, ideales para convocar a las masas según los conceptos nacionalistas de la época. El Teatro Nacional alzaba su imponente estructura de hormigón-armado en Independencia al llegar a Santos Dumont, dando cabida a 2.250 butacas divididas en tres niveles y balcón [517].

Entre los teatros construidos en el centro de Santiago en la década de 1930, merecen ser destacados el Real y el Central. El Teatro Real (1930), ubicado en un edificio de calle Compañía al llegar a Plaza de Armas, era propiedad de Paramount

517 Ver Fuenzalida, 1980. En el barrio Independencia existían también a comienzos los años treinta los teatros Capitol, Independencia, Excelsior y Valencia. Juan Marino, 29/11/2004.



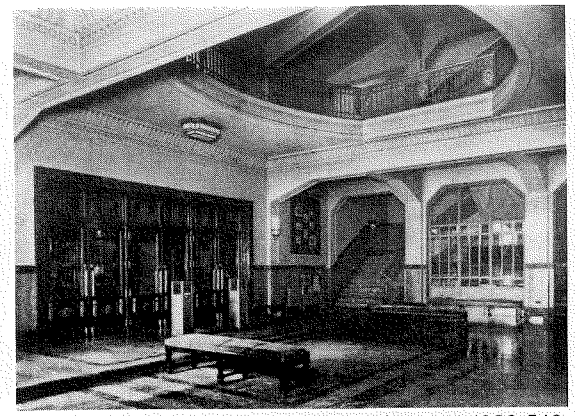
Galería del Teatro Central de Santiago, 1933. Claro et al, 1989: 548.

Pictures y fue proclamado en su época como el mejor teatro de América del Sur. Contaba con 702 plateas bajas, 409 plateas altas y 522 paraísos. Su arquitectura ecléctica incorporaba en su fachada una versión del arco de la entrada de los estudios Paramount en Hollywood, que recoge la influencia hispana del sur de California. El *foyer* y las plateas presentaban un ensamble de decorados, con la reproducción de un castillo medieval español, trozos de arquitectura andaluza y morisca y fachadas de una villa italiana. Todo esto era realzado por un *fresco* que incorporaba trozos de paisaje y de cielo. Su especial carácter lo transformó en modelo único en nuestro medio, copiado en muchas casas señoriales de la época, señala Fuenzalida [518]. Poseía un moderno sistema de calefacción y aire acondicionado y una plataforma mecánica que permitía cambiar con rapidez números de variedades y hacer aparecer, como por arte de magia, el cuarteto de cuerdas con arpa que amenizaba los entreactos de sus funciones de cine. Para su inauguración, se presentó la opereta cinematográfica *El desfile del amor*, con Maurice Chevalier, y Casa Amarilla publicó la partitura de uno de los foxtrots de la película, anunciando en su portada el nacimiento de la nueva sala.

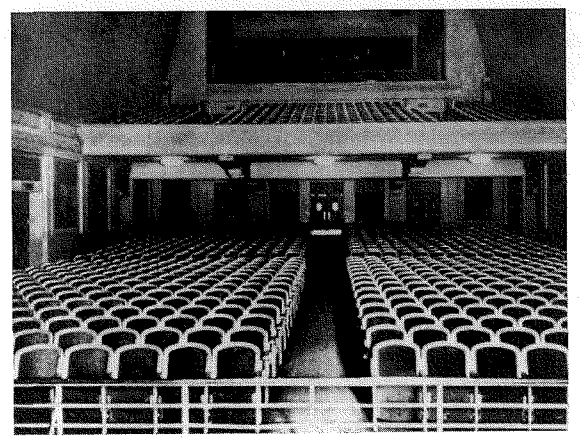
El Teatro Central (1933), propiedad del Banco Chile y de la Metro Goldwyn Mayer, estaba ubicado en un imponente edificio de la céntrica calle Huérfanos al llegar a Ahumada y, en su subterráneo, funcionaba el elegante *Dancing* Lido. Los arquitectos realizaron una adaptación de la famosa Sala Pleyel (1927) de París para construir el teatro, que incorporaba el diseño del megáfono a la gran concha acústica de su escenario, brindando un excelente sonido. Tenía 1.251 butacas divididas en plateas baja, alta y paraíso. El Central fue el teatro habitual para las presentaciones que hiciera Pedro Vargas en Chile, desde 1938 hasta 1950, en funciones de matinée, vermouth y noche. El sexteto que amenizaba los entreactos de sus funciones de cine era liderado por el destacado violinista y director chileno Víctor Tevah (1912-1988) [519].

En la calle San Diego, a pocas cuadras de Avenida Matta, estaba ubicado el Teatro Caupolicán, de la Empresa Chilena Cóndor del empresario Enrique Venturino, escenario principal, desde comienzos de la década de 1940, para campeonatos de

518 Ver Fuenzalida, 1980: 20.
519 Datos arquitectónicos de los teatros de Santiago tomados de Fuenzalida, 1980.



Foyer del Teatro Central de Santiago, 1933. Claro et al, 1989: 549.



Interior del Teatro Central de Santiago, 1933. Claro et al, 1989: 549.

box, eventos políticos y espectáculos de jerarquía. El Caupolicán era el teatro preferido para realizar las habituales despedidas de artistas que partían en gira o que regresaban a su país de origen, en los cuales participaba la mayoría de los artistas que se encontraban en actividad en Santiago en el momento del evento. Desde 1950 será el lugar donde la Asociación de Cronistas de Cine, Teatro y Radio premie cada año a los artistas nacionales, transformando al teatro en el epicentro de la música popular en Chile, una especie de Teatro Municipal de la cultura popular.

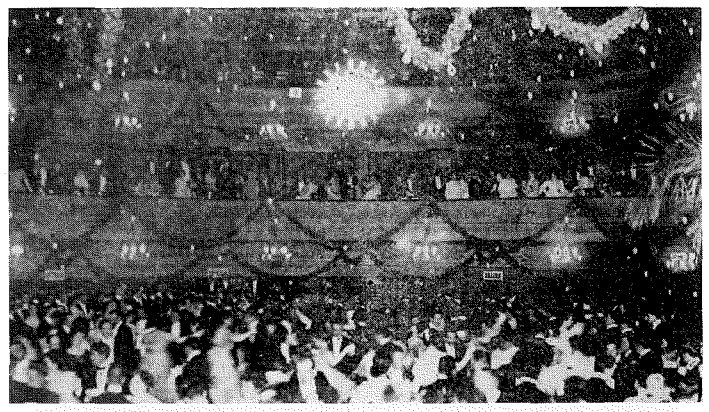
En sus tradicionales localidades de platea, balcón y galería, se agolpaba el público santiaguino en grandes actos patrióticos de homenaje a algún prócer nacional, concentraciones antifascistas o manifestaciones en favor de las democracias durante la Guerra Fría. Su amplio escenario y pista circular servían para montar grandes espectáculos de carácter internacional, folklórico y circense. Las orquestas-espectáculo más famosas de la época se presentaron en el Caupolicán, como los Lecuona Cuban Boys en 1942, y la Orquesta de Xavier Cugat en 1949. Así mismo, fue el lugar apropiado para grandes espectáculos folklóricos, donde se presentaban compañías como la de Hermógenes Méndez y del Chilote Campos. Desde 1948 se

Teatro Victoria de Valparaíso en 1905. Claro et al, 1989: 544.

anuncian las tradicionales funciones del Circo Las Aguilas Humanas en su escenario circular. Finalmente, el Teatro Caupolicán alcanzó notoriedad desde mediados de la década de 1940, por sus grandes campeonatos de baile, que constituyeron el barómetro de los bailes de moda en Chile hasta los años setenta.

Dos teatros de Santiago orientados hacia la ópera y la música clásica –el Teatro Municipal y el Teatro Cervantes–, albergaron también música popular, expandiendo su manto de prestigio artístico a grandes figuras internacionales de la canción, a las veladas bufas de las fiestas de primavera y a la escenificación del folklore, como veremos en el capítulo seis. Algo similar ocurría con el Teatro Victoria (1844) de Valparaíso, coliseo municipal reconstruido en 1886 luego de un incendio y después del terremoto de 1906, que constituía un espacio privilegiado de convergencia del espectro completo del espectáculo escénico y musical de la época. Fue el escenario de la primera zarzuela presentada en Chile (1858), de óperas, sainetes, obras de teatro, programas de variedades, funciones de cine mudo, actuaciones de circos ecuestres y acrobáticos, juegos florales, bailes de máscaras y de primavera y hasta banquetes, albergando bajo sus arcos palaciegos al mundo social porteño y viñamarino de los años de la *belle époque*. Sólo en la temporada de 1889 se ofrecieron 113 espectáculos, desglosados por el administrador del teatro en: 69 dramas, comedias y zarzuelas; 22 óperas; 8 conciertos y actos de prestidigitación; y 7 espectáculos diversos [520]. Para los grandes bailes, ofrecidos en honor a presidentes de la república, miembros de la realeza europea, y tripulaciones de armadas extranjeras, se decoraba el escenario con plantas tropicales y emblemas alusivos y se retiraban las butacas del Victoria dando cabida hasta dos mil invitados que danzaban al compás de las mejores orquestas de Valparaíso y las bandas de las armadas visitantes. Sin las butacas, el propio público se transformaba en el protagonista de la escena y los asistentes de más edad se acomodaban en los palcos para presenciar lo que ocurría en la pista de baile, pudiendo mantener, las madres, la férrea vigilancia sobre sus hijas.

520 Ver Hernández, 1928: 407.



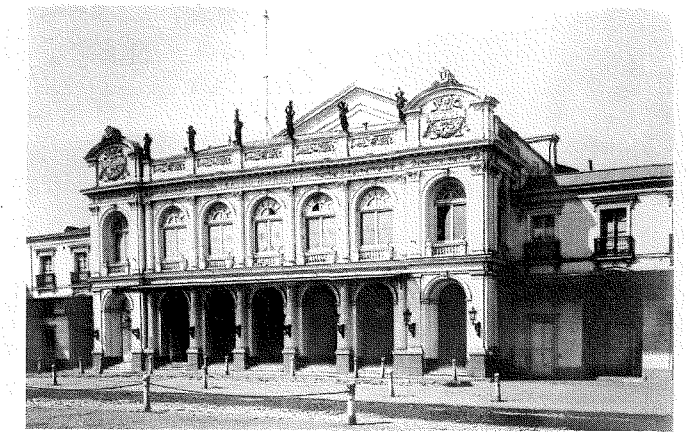
Baile en el Teatro Victoria en 1902 en honor a los delegados argentinos y oficiales de la embarcación "San Martín". *Sucesos*, 3/10/1902: 4, BN.

El Teatro Municipal de Santiago, inaugurado el 17 de septiembre de 1857 y re-inaugurado en 1873 luego de una devastadora explosión de gas, no sólo era escenario habitual de ópera, opereta y zarzuela, sino de importantes bailes sociales ofrecidos en un salón construido por el Intendente Benjamín Vicuña Mackenna: el Salón Filarmónico. También se bailaba en los amplios salones de la entrada del teatro, especialmente el cotillón, en el que participaba el público luego de las funciones de ópera. Los antiguos ecos de baile en el Municipal continuaron durante el siglo XX y en octubre de 1943, luego de una función de beneficencia de la ópera *Tosca*, se organizó un gran baile en el hall del teatro a cargo de los Lecuona Cuban Boys, la Orquesta Típica Buenos Aires y un conjunto chileno de jazz.

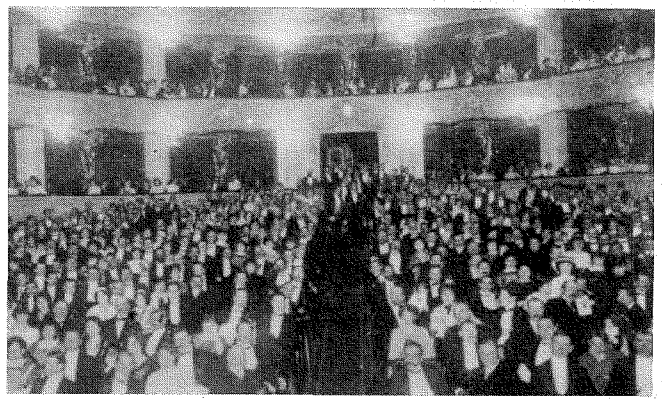
El Municipal fue también el escenario predilecto para los espectáculos cultos de folklore chileno y español, y para las grandes presentaciones de las academias de guitarra y de danza en la década de 1940. Así mismo, en una época en que los cantantes de música popular se presentaban en combinación con el cine, es destacable la presencia en el Teatro Municipal de la cantante chilena Rosita Serrano, que regresaba a Chile luego de una extensa estadía en Europa para cantar repertorio oriental, francés, inglés, alemán, español y chileno, acompañada por el conjunto de cuerdas de Radio Agricultura. De este modo, Rosita Serrano compartió con Claudio Arrau la programación de junio de 1948 del Teatro Municipal de Santiago.

En el teatro y cine Cervantes, inaugurado en 1940 en la calle Matías Cousiño del centro de la capital, se ofrecía la temporada de conciertos de la Sociedad de Música de Cámara y del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile que, en 1943, comenzó a incluir conciertos de folklore chileno e internacional, como veremos en el sexto capítulo. Paralelamente podían presentarse boleristas mexicanos y cuartetos de huasos, siempre en combinación con el cine.

El período de bonanza en la construcción de teatros en Santiago, se detuvo durante la segunda mitad de la década de 1930, lo cual produjo, quince años más tarde, lo que el diario *El Mercurio* llamó "un grave aletargamiento" en la, otrora, gran plaza artística de Santiago. "La falta de salas para presentar espectáculos vivos,



Teatro Municipal de Santiago (1873). Claro et al, 1989: 545.



Interior del Teatro Municipal de Santiago en 1911. Claro et al, 1989: 537.

en 1950, ha levantado las más encendidas polémicas –señala el diario– y surgen voces de alarma por parte de los artistas y periodistas teatrales, quienes, al defender el teatro, defendían uno de los principales vehículos de cultura." "La falta de actividad –continúa el matutino– provocó la emigración de nuestros mejores elementos que conocieron de triunfos y éxitos en tierras extranjeras y fueron atracción de grandes espectáculos. De la noche santiaguina se fue el alegre carro de la farándula." Si bien esta afirmación parece un poco exagerada, como lo refleja la intensa vida nocturna del Santiago de fines de los años cuarenta, es un hecho que la disminución en la construcción de teatros en la capital y el giro hacia el cine, que se observa en muchas de las salas existentes, produjo una merma en los espacios escénicos. La música, en cambio, continuará disponiendo de lugares especializados –que seguiremos abordando en este capítulo– y dispondrá además, del espacio y la ocasión proporcionados por el circo [521].

521 Ver *El Mercurio*, 15/ 9/1950.

Sala Cervantes el día de su inauguración. *Ecran*, 13/ 3/1940: 15, BN.

Con una popularidad similar a la del teatro, pero con mayor presencia en pueblos y campos, el circo tuvo cierta cobertura en la prensa chilena de espectáculos de finales del siglo XIX. Este circo, cuya lógica de hilvanar números sueltos resultaba similar a la del teatro de variedades, sumaba bailarinas, cantantes y bandas a sus acróbatas, equilibristas, domadores, boxeadores, jockeys y payasos. De este modo, el circo se constituye en un espacio escénico y musical itinerante, que resulta central para la circulación de música popular antes del pleno desarrollo del disco, el cine y la radio, en especial hacia sectores alejados de los grandes centros urbanos.

En la década de 1880, el circo aparece en la cartelera de espectáculos de la prensa chilena y en la propaganda impresa y callejera. A comienzos del nuevo siglo, la revista *Sucesos* le otorgará un tratamiento similar, a la información teatral y circense, incluyéndola en una misma sección ilustrada con abundantes fotos, describiendo sus números más vistosos y mencionando siempre a sus empresarios, quienes con su prestigio y experiencia aparecían como garantía de calidad del espectáculo. Los puertos chilenos recibían a las compañías de circo que hacían sus giras en barco –como sucedía con las de ópera, opereta y zarzuela–, con la consiguiente atención de la prensa local. En el caso de Arica, llegaban circos en tránsito hacia las ciudades de Bolivia, como el Circo Ataide, donde la trapecista cantaba: Yo soy la muchacha del circo, / por unas monedas yo doy / un poco de humilde belleza / y un poco de tibia emoción [522].

Valparaíso fue un centro gravitante para la llegada de grandes circos europeos y estadounidenses en gira por América del Sur. A fines de 1901, por ejemplo, llegó el Circo Frank Brown, que se presentó con un enorme elenco en el Teatro Nacional del puerto y frente al Congreso de Santiago, mantiene Hernández, señalando que hacía muchos años que no llegaba a Valparaíso un circo tan completo. La revista *Sucesos* anuncia en 1902 el debut de un circo contratado en Nueva York; en 1903, del Circo Ecuestre Europeo; en 1909, del Circo Inglés Zeigler; y en 1912, de un circo alemán [523].

522 Ver Quiñones, 2001: 66-67.
523 Ver Hernández, 1928: 512.

Elenco de circo de fieras en gira por Valparaíso, que incluye malabaristas, equilibristas, contorsionistas, payasos y un rudo domador. *Sucesos*, 21/ 9/1911, BN

El circo decimonónico había sido principalmente un circo de fieras, destacándose sus grandes felinos e intrépidos domadores, resabios, quizás, del encuentro hombre/animal del antiguo circo romano. Esta denominación continuó siendo usada a comienzos del siglo XX para identificar a un circo que incluía fieras entre sus números y diferenciarse así de aquellos que tenían simplemente perros o palomas amaestradas.

A comienzos del siglo XX se destacaba también el circo ecuestre, surgido en 1768 a partir de las acrobacias diseñadas por el sargento y jinete inglés Phillip Astley y su consiguiente difusión por Europa y Estados Unidos a fines del siglo XVIII. Como una forma de disminuir los costos y hacer el espectáculo itinerante, un comediante norteamericano sustituyó, en 1825, el picadero con tribunas del circo ecuestre, por una carpa, que alcanzó distintas dimensiones a través de la historia y le otorgó el rasgo distintivo al circo moderno.

En Santiago, los primeros tranvías tirados por caballos incluían en sus tableros de propaganda, a comienzos de la década de 1890, avisos de obras del género chico y de circos. Se destacaban los de las empresas de Julio Quiroz –con su famosa pantomima acuática–, Federico Bravo y Los Hermanos Nelson, quienes habían abierto en 1892 su gran Circo Océano en la ribera norte del río Mapocho, frente a la Vega Central, donde la ciudad se encontraba con el campo. Los circos solían permanecer varios meses en Santiago, Valparaíso y otras ciudades y puertos de Chile, Perú, y Ecuador ofreciendo funciones diurnas y nocturnas a carpa o teatro lleno. Pronto generarían una réplica más modesta en el país, que no llegaría a tener todo el boato y la grandeza del circo internacional, pero que lograría calar profundo en el alma nacional: el circo pobre [524].

Septiembre es el mes de los circos en la zona central de Chile. No sólo los tibios aires primaverales permiten montar un espectáculo en carpa en la zona cen-

524 Ver Abascal, 1955: 17; y *Sucesos*, de 1902 a 1911. La prensa de Ovalle menciona el Circo Arancibia, que visitó la ciudad en 1892, y anuncia un circo ecuestre infantil, que ese mismo año recorría localidades pequeñas del norte chico, como Illapel y Punitaqui. Ver Páez, 1992: 13-14.

Miss Brosse y sus palomas, y los payasos Tipp y Zent, miembros de un circo inglés en gira por Valparaíso. *Sucesos*, 28/ 2/1907, BN.

tral –que sería sofocante en el verano y gélida en el invierno–, sino que el generalizado espíritu de fiesta que se vive durante el Mes de la Patria, transforma, tanto al circo como a las fondas y ramadas en espacios de máxima celebración popular. Los primeros circos chilenos no hacían sus giras en barco, sino que en carreta. Tampoco tenían grandes elencos, sino que estaban formados por pequeñas compañías familiares que multiplicaban milagrosamente sus papeles y funciones. El maestro de pista, el payaso, o el cajero podían ser también el cantor, el vendedor de cancioneros y el utilero. Así mismo, sus estrellas adquirían identidades de fantasía donde abundaban los nombres extranjeros y las famas instantáneas. Muchos de estos "circos pobres", como eran llamados en la época, tenían una banda de música reducida a su mínima expresión, pues con un tambor y una trompeta se podían tremolar los

Elenco del Circo Ecuestre Inglés en gira por Valparaíso. *Sucesos*, 21/10/1909, BN.

"Ahora, vieja y remendada carpa estás, iluminada por dentro, bajo la noche del otoño. La charanga hace garabatos armónicos con sus instrumentos catarrientos. Proletarios ensimismados y mujeres indiferentes, se detienen un rato a escuchar la retreta." *Sucesos*, 26/ 4/1932, BN.

pasos del equilibrista, hacer fanfarrias de payasos, acompañar la magia con melodías de jazz o darle ritmo de rumba a los malabaristas. Así mismo, el elenco incluía una cantante o cupletista, que interpretaba cancionero folklórico, picaresco y de actualidad, ataviada con todo el lujo que un circo pobre se podía permitir [525].

Luis Durand nos entrega una vívida imagen de la llegada de uno de estos circos al pueblo, donde, en medio de la quietud provinciana, "los sones agudos y claros de la banda del circo vienen a estremecer y a revolucionar el ambiente de tranquilidad casi estática. Unos chiquillos con las mechas tiesas de polvo, que se les quedó pegado también en las mejillas con el jugo del chupete helado, reparten los 'programas', como ellos dicen. La banda se detiene en una esquina, y allí, los músicos son, por un instante, más personajes que el Presidente de la República o el Cardenal Arzobispo". Continúa Durand señalando que "los perros alborotados se meten en el medio, tarasconéandose jubilosos mientras el bombo y los platillos siguen el compás del trombón y el clarinete" [526].

Junto a los números tradicionales del circo, se solían incluir pantomimas de contenido dramático, donde se reproducían hechos pasionales o crímenes que llenaban la crónica roja de aquellos años, en una especie de *Lira Popular* escenificada. En estos circos actuaron músicos como Críspulo Gándara (1883-1971), payador nacido en Concepción, cuya primera canción "Corazón de bandido" (1927) la estrenó en el Circo Inglés de Santiago; y los hermanos Parra –Oscar, Roberto, Lalo, y Violeta– cuyas peripecias en el mundo circense bien sirven de relato de la propia historia del circo en Chile [527].

Roberto Parra recuerda que con sus hermanos anduvieron en muchos circos cuando niños, el primero se llamaba Circo Tolín, de los hermanos Ventura González,

525 Ver multiplicidad de roles del dueño de un circo pobre chileno en *El Gran Circo Chamorro* (1955) de José Bohr.

526 Durand además señala que, "de pronto el bombo da un ronco golpe y la música cesa. Ladran los quiltros y los chiquillos se propinan pellizcos y moquetes, persiguiéndose alrededor de los músicos: el viento también toma parte en la popular 'réclame' y se lleva la voz del payaso que gangosea ponderando las gracias acrobáticas de los hermanos González, aclamados como los más grandes artistas en diversos países de América: Será una fenomenal función en la que actuarán los perro sabios, los monos trapecistas y la bella Miss Lily, en sus impresionantes pruebas ecuestres". Ver Durand, 1953: 93-96. Ver escena de banda de circo pobre con 2 trompetas, trombón, clarinete, bombo y caja en *El Gran Circo Chamorro* (1955) de José Bohr.

527 Críspulo Gándara se enroló en el circo Mariposas Danzantes que pasó por Concepción en 1927 antes de liderar Los Huasos de Pichidegua, con los que grabó para Odeon desde 1932 y recorrió el país y el extranjero. A mediados de los años cuarenta Gándara regresó a Concepción donde abrió los restaurantes El jote y El palmar. Ver Astica et al, 1997; Piga, 1964: 4-5; Acevedo, 2004: 23; y Marino, 1984: 256-258.

donde los contorsionistas y trapecistas se alternaban con cantantes y números de animales. Los hermanos Parra cantaban canciones de moda, valses, himnos y rancheras, mientras que Violeta cantaba cuplés y comenzaba a escribir canciones que se conocerían años después. El Circo Tolín ofrecía funciones contratadas por los dueños de los fundos, quienes invitaban a sus inquilinos que contemplaban con admiración y respeto, lo que de lejos les traía el circo [528].

A comienzos de la década de 1930, los Parra se enrolaron en el Circo Argentino, un circo chileno del empresario Juan Báez, que tenía banda de música y capacidad para 400 personas. Para promocionar las funciones, los artistas bailaban cueca en la calle y declamaban coplas en las esquinas. Violeta Parra actuaba en este circo bailando ranchera argentina y cantando cuplés. Hacia 1934 Violeta participó del circo de los hermanos Millas, que era un circo más profesional. Pocos años más tarde, Roberto Parra siguió actuando solo y con músicos como Oscar Bravo, con quien recorrió muchos pueblos tocando cuecas, tangos y foxtrots en el circo Tordito [529].

Payasos músicos en Teatro Variedades de Valparaíso. *Sucesos*, 28/ 2/ 1907, BN.

Oscar Parra, el menor de los hermanos, fue el que finalmente dedicó su vida al oficio circense, llamándose Tony Canarito, por lo cantor. Una hermana de su madre era casada con el dueño del Circo Popular, un pequeño circo que contaba con una banda de tres personas: el dueño en la trompeta, su hijo en el trombón, y Oscar Parra en el bombo. Como no era bueno para la percusión, decidió cambiar de instrumento y se vistió de huaso para dedicarse a cantar folklore con guitarra en distintos circos chilenos. Después continuó con coplas picarescas y con cuecas de circo, donde nombraba los artefactos y personajes del mundo circense, desde las roldanas hasta la mujer barbuda y las bataclanas que bailaban en los circos antiguos. De hecho, entre sus primeras grabaciones para Odeon de mediados de los años cincuenta, Las Hermanas Parra grabarán "La cueca del payaso": Mi vida, el Chalupa / está esperando, sí ay, ay, ay, / con la niña cupletista / que le toquen la cueca del payaso, / pero la contorsionista, / que es celosa le sigue los pasos [...] [530].

La actividad musical en los circos continuó profesionalizándose en la década de 1940. El Circo Las Aguilas Humanas, por ejemplo, anunciaba, para su temporada de 1948 en el Teatro Caupolicán, al dúo multi-instrumental español Pérez-Aguilar, elegantes y alegres ejecutantes de xilofón, mandolina, guitarra y violines. Interpretaban música de Isaac Albéniz y de Agustín Lara. En su temporada de 1949, Las

528 Ver Subercaseaux, 1982: 15-16; Oviedo, 1990: 23; y *El Mercurio*, 21/ 4/2002: E4.

529 Ver Subercaseaux, 1982: 16-19; Ruiz, 1995: 13; y Badal, s/f.

530 Ver Merino, 2000: 208-216.

La cantante chilena de música mexicana Guadalupe del Carmen con elenco de circo. *La Epoca Semanal,* 14/ 7/1987: 14-15, AMPUC.

Aguilas Humanas anunciaban la presentación de Ely Camargo, cancionista y directora brasileña, junto a su orquesta Los Demonios de Copacabana. De este modo, el malabarismo y el vedetismo musical encontrarían plena cabida en el circo moderno. Así mismo, la música mexicana, con sus solistas y grupos de mariachis de llamativo vestuario, también integrará el repertorio musical de los circos populares chilenos.

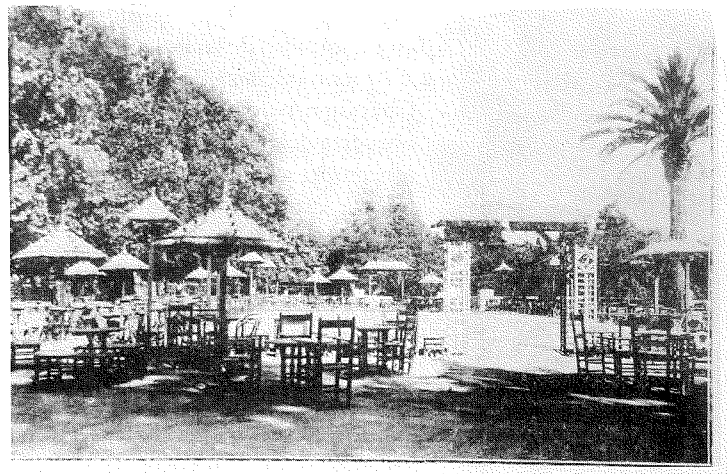
La amplia vigencia que alcanzó el circo pobre en Chile durante el siglo XX, se aprecia en la formación de un sindicato circense y en la existencia de unos 110 circos en el país a fines del siglo, la mayoría de carácter familiar y activos en las zonas rurales, lo que contrasta, por ejemplo, con la veintena de circos tradicionales vigentes en España en la misma época [531]. Como una forma de abaratar costos y de lograr mejores resultados sonoros, las pequeñas bandas fueron reemplazadas por grabaciones y sistemas de amplificación, pero la música siempre ha mantenido su papel generador de suspenso, alegría y ambiente internacional que requiere el circo para existir.

Salones y casas de canto

El salón decimonónico, que por un lado intentaba evocar los salones de baile aristocráticos del siglo XVIII, por el otro proyectó su impronta hacia algunos espacios de socialización y diversión del siglo XX. Esta influencia se manifiesta en la aparición de salones de baile y salones de té, donde sectores altos y medios hacían públicamente algo que siempre habían hecho en sus hogares y casas de canto semi-públicas, donde los parroquianos eran gente conocida o amiga de los dueños de casa.

> "Le han dado nueva animación y vida a la apatía social reinante, los tes y aperitivos danzantes de Gath y Chaves –publicaba *Ecran* en 1930–. A ello ha contribuido grandemente la numerosa y disciplinada orquesta que ameniza las reuniones diarias del Tea-Room y que cuenta en sus programas las canciones y bailes más modernos y de moda, que son cantadas con afinación y buen gusto por uno de los músicos del conjunto." [532]

531 Ver *El Mercurio,* 21/ 4/2002: E4; y Amorós, 1999: 528.



Terraza del Parque Forestal en portada de partitura de Casa Amarilla. Santiago, 1928, BN.

La expresión pública del salón decimonónico de baile, donde se asistía a bailar más que a conversar –a diferencia de los cafés y cabarets–, le permitía al habitante de las ciudades practicar una respetable actividad de recreación, como era el baile de salón, en un ambiente mundano, elegante y protegido "de los peligros del abandono físico y moral", como señala David Horn. La presencia de orquestas de baile mixtas y de señoritas en estos salones o *Dancings*, y de profesores que demostraban, exhibían y enseñaban nuevos bailes –estimulando con esto la edición de partituras y manuales de baile–, hacía de los salones públicos espacios privilegiados para el cultivo de la música y el baile popular hasta los años treinta [533].

Durante las épocas más cálidas del año, el salón de baile se podía transformar en terraza, donde se practicaba un baile vespertino y nocturno, con sesiones a la hora del aperitivo, en las que podían participar los jóvenes, y de la cena, donde asistían matrimonios y parejas de novios. Junto a dos terrazas de nombres ítalo-argentinos que funcionaban en Santiago a comienzos de los años treinta: Armenoville y Palermo, se destaca la Terraza del Parque Forestal, ubicada detrás del Museo de Bellas Artes, donde se podía bailar diariamente, en los años veinte, entre las siete de la tarde y la una de la mañana, al compás de las orquestas típica y de jazz de Juan Carlos Ghio. Los asistentes a la Terraza del Forestal son descritos por un cronista de *Zig-Zag* en 1925 como "feroces tigres del shimmy, del one-step, que idolatraban a Clara Bow, la chica del It, y a los elegantes que se engominaban a lo Valentino; se veían galantuomi a lo Ramón Novarro, tarareán-

532 *Ecran,* 22/ 4/1930.
533 Ver Horn en Shepherd et al, 2003, 2: 4.

Propaganda de salones de té Ramis Clar de Santiago y sus orquestas asociadas. *El Mercurio*, 26/ 2/1941, BN.

do "Nerón", "¡Oh Harold!"y "Niño bien" con el encanto de las polainas y de los canotiers d'Argenteuil, levantándose el sombrero a lo Chevalier, para agradar a las damas" [534]. La orquesta del Forestal ofrecía partituras con su repertorio a las familias que concurrían a la terraza, especialmente durante la temporada veraniega, quienes podían llevar a casa un *souvenir* musical de sus tardes de diversión, en una nueva relación generada por la música popular entre espacio público y privado.

La terraza del Forestal servía también para realizar conciertos de verano, que tuvieron gran popularidad en Santiago desde comienzos de los años treinta. En enero de 1934, por ejemplo, se ofreció en la Terraza el "Tercer Concierto Sinfónico al estilo Vienés", dirigido por el director vienés Victor Krueger. Todavía no existía en Chile una orquesta sinfónica estable y había sido necesario reforzar la orquesta del Forestal con "los profesionales más acreditados de Santiago", señala *El Mercurio*. Junto a los valses de Strauss, a las rapsodias de Liszt y las marchas de Wagner, se incluía *La procesión del Cristo de Mayo*, del compositor nacional Próspero Bisquert [535].

La década de 1920 había traído la apertura de nuevos salones públicos, como las confiterías y los salones de té, que permitían recoger y comercializar la extendida tradición chilena de tomar el té a media tarde. Llevada al espacio público, esta costumbre se constituye en una práctica más de socialización en torno a la comida y la música. El empresario catalán Miguel Ramis Clar Mascaró, en actividad desde 1892, se encargó de abrir en Santiago y Valparaíso varios de estos salones durante la década de 1930, como El Olimpia, La isleña, El Negro Bueno y El Iris, frente a la Iglesia San Francisco, lugar de reunión de intelectuales y artistas hasta fines de los años cuarenta.

Las reuniones de mujeres a la hora del té –en las que se solían ofrecer despedidas de soltera– constituyen la primera conquista de la mujer chilena de espacios públicos de socialización. Atrás quedaba el viejo Club de Señoras, reservado a socias casadas y ahora, tanto damas casadas como solteras, se reunían a tomar el té, fumar, conversar de literatura y vida social, escuchar abundante música y bailar con los jóvenes que se acercaban ante tanta belleza reunida. El modelo de la mujer desenvuelta y moderna ofrecido por la cultura de masas se sintetizaba en las *flappers*, mujeres jóvenes de pelo corto, que fumaban, bebían y bailaban los frenéticos bailes swing, tal como lo mostraba el cine de los locos años veinte [536].

534 "El veraneo en Santiago", en *Zig-Zag* 14/ 2/1925, citado por Calderón, 1984.
535 Ver *El Mercurio*, 3/ 1/1934: 17.
536 Más sobre las *flappers* y su efecto en Chile en Rinke, 2002: 70.

Rafael Frontaura recuerda la Confitería Palet de Santiago como un local muy ligado a la vida social capitalina de fines de la década de 1910. Estaba ubicado en la calle Estado al llegar a la Plaza de Armas, tenía aspecto familiar y *cursilón*, señala Frontaura, y era frecuentado por periodistas, escritores, artistas y bohemios, como Lautaro García, Armando Moock, Pepe Vila y Coke. Todas las citas se concertaban en el Palet, mantiene Frontaura, "en el bar, entre el ruido de los dados, el bullicio ensordecedor de la charla que surgía de todas las mesas, el batir de cócteles, las discusiones acaloradas y la música de la orquesta que llegaba desde el salón vecino, se fue proyectando el nacimiento de la noche santiaguina y tomaron cuerpo planes de teatro y de arte, de periodismo y de negocios" [537].

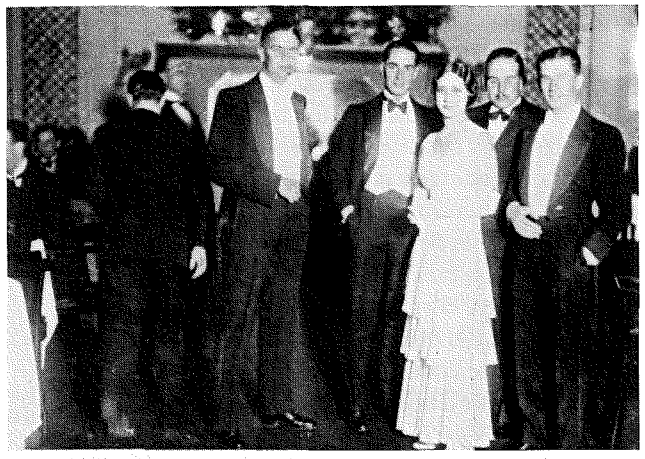
Palet –tejo de hockey– era un nombre francés recurrente para las confiterías, heladerías, pastelerías y salones de té en Chile. En Talca, era un concurrido *Tea Room* de la céntrica calle Uno Sur, donde se tomaba el té al son de una orquesta. En Concepción, era una confitería inaugurada a comienzos de 1938 que abría a la hora del té y en la noche con su propia orquesta, dirigida por Enrique de Marzi. La orquesta del Palet de Concepción incluía en su repertorio música de los compositores húngaros Béla Kéler (1820-1882) y Alphons Czibulka (1842-1894) y del español Isaac Albéniz (1860-1909). Durante la década de 1940, el Palet de Concepción mantendrá su apelativo de confitería y será el lugar donde se presenten desde bailarines y cancionistas hasta astros del bolero, como Leo Marini [538].

Frontaura también menciona la Confitería y Salón Olimpia, ubicada en la céntrica calle Huérfanos de Santiago, que tenía un sótano con billares y exhibía películas después de la hora del té y de la cena. Fue allí donde el compositor Fernando Lecaros inició su carrera dirigiendo la Orquesta Ramis Clar. También actuaban en el Olimpia Lorenzo D'Acosta y su orquesta, el quinteto de hot

537 Ver Frontaura, 1957: 19-21.
538 Ver *El Sur*, 10/ 7/ 1938: 11.

Moda para la Hora del Té en telas de espumilla de seda, crepé satín y tafetán estriado. Las modelos sostienen un cigarrillo, un libro y un bolso bien aferrado, manifestando la desenvoltura, el placer, y la autonomía intelectual y económica que está alcanzado la mujer. *Para Todos*, 22/ 5/1928: 51, AMPUC.

"Antes, la hora del té era la única de descanso y en ella los charladores imperaban. Ahora, derrotados por los entusiastas del arte de Terpsícore están de baja. Por lo demás es fácil observar que el elemento femenino prefiere un buen danzador a un buen charlador." *Sucesos*, 10/ 4/1913, BN.



Recepción a Reina de Belleza en el Hotel Savoy de Santiago. *Zig-Zag*, 10/1/1931, BN.

jazz de Luis Aránguiz, y Fernando Morello y su cuarteto típico. La costumbre de bailar a la hora del té estaba en pleno apogeo en Europa a comienzos de la década de 1910, y al poco tiempo comenzaba a ser difundida en Chile por las revistas de actualidad y las propias confiterías y salones de té [539].

Las ocasiones para bailar en estos locales eran muchas: con el té de las cinco de la tarde, al aperitivo de las siete y después de la cena de las diez de la noche, horarios que permitían además combinar el baile con la asistencia al cine. Los más jóvenes bailaban a la hora del té y en el aperitivo de baile. La noche estaba reservada para los padres y las parejas de novios. Los tres salones más elegantes del Santiago de comienzos de la década de 1930, eran el salón del Hotel Savoy, el salón del Hotel Crillón y el Tea Room del Gath y Chaves. Lugares como éstos contaban con una oferta de músicos que aumentó considerablemente a partir de la cesantía producida por la llegada del cine sonoro. De este modo, era posible escuchar a la hora del té un grupo de cámara o un pianista tocando música ligera y también repertorio de Debussy, Ravel o Stravinsky, en una época en que los repertorios clásico y popular compartían escenarios.

La hora del té servía para la presentación de espectáculos aptos para toda la familia, en especial debido a que los días miércoles las madres concurrían con sus hijos a tomar *onces*: té o chocolate con abundantes galletas y pasteles. El Tea-Room de Gath y Chaves, por ejemplo, presentaba en mayo de 1930 una embajada artística de la Rusia "mística y revolucionaria" de acuerdo a la siguiente información de *Ecran*:

> "El Tea-Room del Gath y Chaves inaugurará este mes las Tardes Rusas, que serán los martes de cada semana. La música, que alternará con los bailables de la juventud que asista a estos tes danzantes, será rusa y un virtuoso en la balalaika la ejecutará con ese sentimiento que los rusos ponen en todas sus manifestaciones artísticas. Una notable

539 La más antigua y vigente de las confiterías santiaguinas ha sido la Confitería Torres, abierta en 1879 y que continúa atendiendo en su local de Alameda a dos cuadras de La Moneda. A ella asistían las familias elegantes de la calle Dieciocho a comprar pasteles a la salida de misa de la iglesia San Ignacio, marcando el epicentro social diurno de Alameda centro. Ver Peña, 2001: 121.

Fachada del Gath & Chaves en la esquina de las calles Estado y Huérfanos de Santiago. Claro el al, 1989: 556.

danzarina interpretará algunos bailes rusos y un cantante de nota tendrá a su cargo la parte cantable para la que escogerá las más hermosas canciones de esta Rusia mística y revolucionaria que ha esparcido su arte por todo el mundo." [540]

El Gath y Chaves, primera tienda de departamentos abierta en Chile (1910), había inaugurado su Tea Room en 1921, el que llegó a tener dos orquestas estables a comienzos de los años treinta, una de ellas dirigida por Jaime Cherniak. Sus espectáculos solían ser transmitidos por Radio Chilena y por altoparlantes al interior de sus tiendas, de modo que los clientes podían recrearse con música mientras realizaban sus compras, en una temprana manifestación de la llegada de la música ambiental al país, que por ese entonces ya comenzaba a ser usada en Estados Unidos [541].

Algunos profesores de baile abrían sus propios salones que denominaban *Dance Halls*, donde se hacían clases por las tardes y se bailaba por la noche, siempre bajo la atenta mirada del maestro. El profesor Stevinsons de danzas clásicas y bailes modernos, abrió en 1919 "el mejor Dance Hall del sur de Chile". Estaba ubicado en la céntrica esquina de Castellón y Freire de Concepción, donde se podía aprender y practicar vals hesitation, tango liso y half and half. Pablo Garrido recuerda la exis-

Jascha Fridman en el Tea Room del Gath & Chaves. *El Mercurio*, 29/3/1945: 19, BN.

540 *Ecran*, 6/5/1930.
541 Ver *El Mercurio*, 21/9/1933.

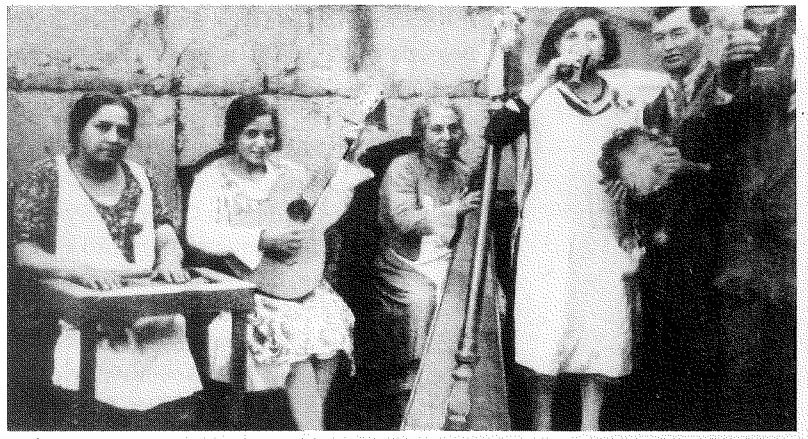
tencia en Valparaíso del *Dance Hall* Baños del Parque, que fue en esos tiempos, "lo más brillante de la costa del Pacífico", con esa atmósfera temblorosa de las grandes capitales, de los centros cosmopolitas, señala Garrido. Este salón era dirigido por el profesor de baile Ricardo Romero y su tercer piso se transformó en la cuna de varios músicos chilenos que luego se destacarían como jazzistas. También existía el Rosal y el Picadilly, pero en Baños del Parque se podían escuchar los éxitos internacionales casi al mismo tiempo de los centros donde surgían, pues allí se presentaban las orquestas importantes que llegaban a Valparaíso. Se tocaba charleston, foxtrot, maxixe y tango, y se podía escuchar a músicos de barcos norteamericanos e ingleses de paso. Gracias a este contacto, los jóvenes músicos chilenos pudieron escuchar un saxo bien tocado y darse cuenta de las posibilidades que ofrecía un instrumental de buena calidad, mantiene Garrido [542].

En Valparaíso también se destacaron los salones de patinar con música –como el salón Columbia (1895) de la calle El Teatro, y el Club de Patinadores (1899) de Avenida Brasil–, donde una orquesta acompañaba los veloces desplazamientos por la pista, y las terrazas de baile de los balnearios de moda, donde el público podía bañarse al son de una orquesta. En el balneario Las Torpederas, Armando Carrera improvisaba sus foxtrots y shimmys al piano desde 1918, y en el de Recreo tocaba la Royal Orchestra de Pablo Garrido en la temporada 1925-1926. Hay que mencionar además El Dorado, considerado por Garrido como el primer *Cofee-Dance* de Chile. Abierto a comienzos de la década de 1930 por dos chilenos que regresaban de California, lo amenizaba una orquesta de jazz dirigida por Pablo Garrido que se especializó en el slow-fox, de carácter más jazzístico, que causaba mucho interés en el público porteño, el cual recibía los programas y las letras del repertorio a interpretarse, algo similar a lo que ocurría en los bailes sociales. Algunos cafés de Valparaíso funcionaban también como locales de baile. Este fue el caso del Café Imperio, donde se bailaba tango; del Café Checo, con su orquesta Los Caballeros de la Noche, donde en 1950 Luis Bahamonde tocaba guitarra eléctrica y Carmen Ruiz cantaba música española; del Ramis Clar con sus té-conciertos a cargo del Quinteto Vela; y del refinado Café Vienés, con su pequeña orquesta vienesa que acompañaba a las damas de Cerro Alegre cuando bajaban de sus casas a tomar el té [543].

> "En celebración del aniversario del 21 de Mayo –señala un decreto municipal de Valparaíso del 19 de mayo de 1900–, la alcaldía acuerda conceder permiso para cantar el domingo 20 y lunes 21, hasta las doce de la noche, en las casas de negocios que estén provistas de la patente respectiva, debiendo guardarse el orden debido." [544]

El antiguo salón decimonónico proyectaba también su impronta hacia el siglo XX chileno con la casa de canto, definida por Agustín Ruiz como un "establecimiento comercial atendido por una familia de músicos populares, que ofrecían, junto con los espaciosos recintos de su morada, lo mejor de su repertorio musical y culinario". Se trata de un espacio semipúblico, comercial, pero sin publicidad, por lo que no tiene

542 Ver *Ideal*, Nº 9, 4/1919; y Garrido, 1935. Manuel Peña recuerda el Salón de Baile Olmedo de Ovalle, donde parejas de Tongoy y Sotaquí bailaban vals y pasodoble sobre su reluciente pista de parquet al compás de la orquesta Los de Siempre. Ver Peña, 2001: 93.
543 Ver Hernández, 1928: 416; y Garrido, 1935. Más sobre el Ramis Clar y el Café Vienés en Peña, 1999: 46-48.
544 En Hernández, 1928:495.



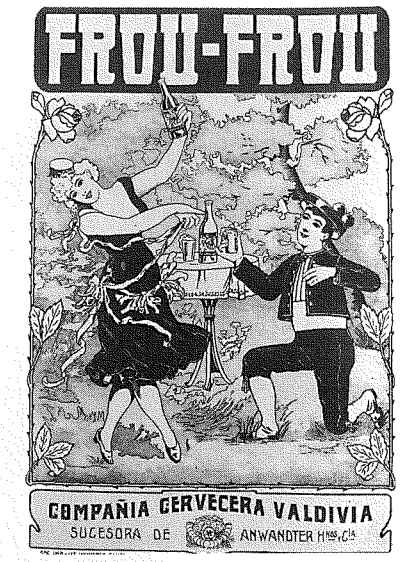
Trío de cantoras con arpa, guitarra y tormento, junto a un hombre con pandero. *Sucesos*, 26/2/1931, BN.

cobertura medial, pasando desapercibido en la prensa de la época. Además, mantenía cierta ilegalidad, como señala Cristina Carter, pues no tenía patente para vender alcohol y, sin embargo, se preparaban pomposas cazuelas de champaña con frutas en unas enormes poncheras de cristal servidas con relucientes cucharones de plata [545].

Las casas de canto funcionaban en la noche y eran visitadas después de una fiesta o a la salida de los teatros por personas conocidas o enviadas por algún conocido de la casa, prolongándose la tertulia hasta la madrugada. La atracción principal eran las cantoras de valses, polkas, tonadas y cuecas, como las antiguas Petorquinas, o las más modernas Hermanas Orellana y Las Caracolito –Amanda y Elsa Acuña–. Estas cantoras, que podían ser las dueñas de la casa, conjuntamente animaban trillas, rodeos y fondas, e integraban elencos itinerantes de sainetes y cuadros criollos, copando el mercado de trabajo para una cantora chilena de las primeras décadas del siglo XX [546]. En las casas de canto también se hacían bailes de salón folklorizados y se cantaba música lírica, cuplé y otros géneros de moda, gracias a la presencia de cantantes y cupletistas que concurrían a ellas a comer, beber y divertirse, después de sus actuaciones. Distintas a las casas de baile, comunes en el Buenos Aires de comienzos de siglo y de mala reputación, las casas de canto chilenas eran recintos más respetables, a los que acudían familias, parroquianos, intelectuales, artistas, políticos y hasta presidentes de la república, que participaban animadamente de la tertulia.

El padre de Margot Loyola, Recadero Loyola Marabolí, "buen mozo y chinganero fino", frecuentaba casas de canto de Linares como la de Las Pata´e Gallina y Las Peligro. En 1914 asistía a la de la Lastenia en Temuco, que tenía un hermoso salón tapizado en rojo, con piano, arpa y guitarra, donde se bailaba polka y mazurka. En Santiago, se destacaron las casas de canto de Ismael Carter en la calle San Francisco y en el barrio de Recoleta, que se mantuvieron funcionando de modo intermitente entre 1908 y 1942; de Genoveva Carter en la calle Tocornal; y de Petronila Orellana, dueña de una de las últimas casas de canto de la capital, ubica-

545 Ver Ruiz, 1996-1997: 537; y Astica et al, 1997: 119-120.
546 Ver Ruiz, 1996-1997: 537, y 2003. Escuchar a Las Caracolito en Las Caracolito, 2001.



Portada de ejemplar de propaganda de "Frou Frou" para la Compañía Cervecera Valdivia, en la que la cupletista y su enamorado beben cerveza. Santiago: Imprenta Universo, 1907, BN.

da en el barrio Pila del Ganso. En la década de 1890 se destacaba en Valparaíso la casa de Las Pan de Huevo –las hermanas Adelaila, Juana y Manuela Donoso– cerca de la Plaza Victoria, donde servían chocolate con pan de huevo y cantaban con arpa y guitarra. También se organizaban casas de canto itinerantes, como las de Las Caracolito y una, dirigida por Ismael Carter, que se presentó en el norte de Chile y en Bolivia. Las veladas en la casa de Ismael Carter las amenizaba el trío Fru-Fru, formado hacia 1914 por los hermanos Ismael Carter (ca. 1887-1973) en canto y piano, Genoveva Carter (1891-1961) en primera voz, arpa, guitarra y mandolina, y Cristina Carter (1889-1930) en segunda voz y guitarra, recibiendo repertorio de su madre, Margarita Soto [547].

Los conjuntos familiares eran habituales en las primeras décadas del siglo, debido a la costumbre de hacer música en casa y a la tendencia de las cantoras campesinas a cantar en dúos de hermanas, lo que les permitía protegerse mutuamente en el ambiente público de diversión. En la canción popular de las primeras décadas del siglo XX, se destacaron los conjuntos familiares de Osmán Pérez Freire, su esposa y sus dos hijas; el de Víctor Acosta, también con su esposa y sus dos hijas; y el de Armando Carrera con sus tres hermanas. Así mismo, Cora Santa Cruz, junto a sus hijas Sonia y Myriam, formaban un importante número vocal en radios y boites chilenas de la década de 1940.

El trío Fru-Fru había elegido su nombre de un popular vals-canción de Henri Chateau de la obra teatral francesa *Frou Frou*, aparentemente introducida en Chile por Sarah Bernhardt (1844-1923) en su gira de 1886 por Valparaíso, Santiago e Iquique. La partitura de "Frou Frou" para canto y piano fue publicada en 1907 por la Compañía Cervecera Valdivia como ejemplar de propaganda. "Frou Frou", onomatopeya del sonido de la seda al caminar, hacía furor en Santiago en la década de 1910, manteniéndose vigente por varias décadas, pues Libertad Lamarque lo incluyó en su película *Puerta cerrada* (1939), lo grabó en discos Victor, y lo cantó en el Teatro Baquedano en su visita a Chile en 1944. También era interpretado por Armando Carrera como parte de sus improvisaciones al piano [548].

En la discografía recopilada por Astica et al, figuran dos discos del Trío Fru-Fru grabados por Fonografía Artística, el primero con las canciones "Consuelo mío" y "Noche sombría" (ca. 1920) de Ismael Carter; y el segundo con la cueca "El arbolito" y el triste argentino "La vidalita" (ca. 1925). Así mismo, hay dos discos grabados por Mundial Records con el Trío Fru-Fru: "Viva Chile", cueca (ca. 1923), y "Pálida luna", tonada (ca. 1925). Este repertorio constituye un buen ejemplo de la música cultivada en las casas de canto, donde existía una mezcla de repertorio folklórico, popular y lírico. En 1966, Margot Loyola grabó para RCA Victor el disco *Casas de Canto*, donde aparecen canciones grabadas por el trío Fru-Fru, como "Noche sombría", recopilaciones de Ismael Carter y cuplés difundidos en su casa de canto.

547 Ver Milosevic, 1997: 19 y 24; Arenas, 1998: 74; Marino, 1984: 402; y Ruiz, 1996-1997: 537, y 2003.

548 El texto de la canción narra el amor de un español con Frou Frou, cupletista de un café *chantant*: Dice el estribillo: Frou Frou, Frou Frou, graciosa cupletista / yo estoy, Frou Frou, perdido por tu amor / perdón Monsieur, le contesto la bella / perdón Monsieur, no entiendo el español. También se conserva la siguiente letra: Fru-fru, Fru-fru, / canción de espuma y seda / Fru-fru, Fru-fru, / canción de la inquietud / Fru-fru, Fru-fru, / el hombre no se enreda, / en la inquietud, / de nuestro Fru-fru. Más detalles de la estadía de Sara Bernhardt en Iquique en Peña, 2001: 25-26. Más sobre "Frou Frou" en Gutiérrez, 1996: 130. Ver a Sarita Montiel cantando "Frou Frou" en un restaurante de París en 1900 en la película *La violetera*, 1958.

A la casa de Genoveva Carter asistían personalidades como Juan Luis Sanfuentes, Emiliano Figueroa, Juan Antonio Ríos, Arturo Alessandri y Acario Cotapos. Se juntaban en el gran salón, decorado con espejos y gruesas cortinas de felpa color burdeos que aislaban el sonido hacia la calle, recuerda Cristina, nieta de Genoveva. Los asientos se distribuían alrededor del salón y en un extremo se ubicaba el piano, el arpa, la guitarra y el tormento –caja de madera percutida–. Genoveva, que cantaba cuecas y arias de ópera con su registro de soprano, tenía una personalidad audaz y arrolladora, enfrentando una época en la que su vida y trabajo eran mirados con prejuicios por la sociedad [549].

En efecto, la idea que tenía el grueso del público de una casa de canto, se confundía, a veces, con la de una casa de tolerancia: ambos eran lugares semipúblicos de diversión que funcionaban de noche, a puerta cerrada, donde se bailaba al son de guitarras, arpas y piano; se vendía alcohol, pese a no contar con el permiso para hacerlo; poseían salones cargados de felpas y espejos; y estaban a cargo de una regenta que administraba el negocio. Las casas de tolerancia, camufladas a fines del siglo XIX en los llamados cafés chinos, eran abundantes en el centro de Santiago, a comienzos del siglo XX, desbordando las posibilidades de control de la autoridad. Estas casas fueron verdaderas escuelas de canto de la cueca urbana con piano, guitarra y pandero, destacándose las de La Vieja Fidela, La Pancha Osorio, La Ñata Berta, La María de los Santos y La Carlina [550].

En las casas de tolerancia elegantes y en las de *medio pelo*, un piano le otorgaba cierta respetabilidad al salón, que estaba rodeado de abundantes cortinas de felpa roja para amortiguar la algarabía hacia el exterior, mientras que grandes espejos y oleografías patrióticas con pomposos marcos dorados presidían el gran salón. La trasgresión de la fiesta colectiva aumentaba al producirse en tan respetable escenario: se bailaba la cueca del *strip-tease* o de los "turuntunes", sobre el piano; los espejos multiplicaban un descomunal enredo de piernas y abrazos, y los próceres de la patria parecían contemplar estupefactos desde sus imponentes cuadros los desenfados de la distinguida clientela y de las solícitas anfitrionas.

Este desborde era motivado por la propia música, y al son de arpa, guitarra y piano se expresaba toda la picaresca chilena mediante una pléyade de garabatos,

549 Ver Astica et al, 1997: 119-120. En su LP *Casas de canto* (1966) Margot Loyola, con la asesoría de Ismael Carter, entrega una adecuada mezcla de repertorio folklórico chileno con los cuplés que cantaban las cupletistas en sus noches de diversión.

550 Otras casas de tolerancia de la época fueron las de Ederlina Chamorro, Elvira Silva, Flor María, Dulce Ofelia, Teresa Medel, y Blanca Ureta. Ver Balmaceda, 1969: 157-159; Góngora, 1999; y Claro, 1994: 159-160. Escuchar polka y cueca picaresca de casa de tolerancia en Aste, 2001: 14 y15.

dobles sentidos y alusiones directas al acto sexual. Atrás quedaba el recato y la sobriedad nacional. En el salón de remoliendas todo era exceso y desenfreno, en un rito de desinhibición colectiva donde no había espectadores, sólo participantes. Menos longevas que las casas de tolerancia, las casas de canto mantuvieron su accionar en la música, el baile y la tertulia hasta comienzos de la década de 1940, extinguiéndose con la consolidación de los espacios modernos de diversión que veremos a continuación.

Cabaret

> En un humilde rancho de un huaso envejecido,
> vivía una muchacha a quien yo conocí,
> pero una hermosa tarde abandonó su nido
> y en busca de placeres más tarde yo la vi.
> La vi entre los ricos reír a carcajadas,
> gozando como reina allá en el cabaret,
> concluyendo su vida con muchas trasnochadas
> aquella flor marchita deshojando se fue.

En "Pobre loca", vals de contenido social de Críspulo Gándara (1885-1971), queda reflejado el sino que tendrá la mujer en el cabaret. La pobre Margarita, al regresar arrepentida al rancho, no logra el perdón de sus padres, vagando como loca por los campos para pedir clemencia a todo el que se le cruce por delante. En el cabaret, la mujer está condenada a la perdición; si triunfa socialmente, ha traicionado su origen humilde, su cuna; si no, quedará marchita buscando su redención. Sola, fané, descangayada / la vi esta madrugada / salir del cabaret [...], escribe Enrique Santos Discépolo en "Esta noche me emborracho" (1928). Rara vez se habla bien de la mujer del cabaret en un tango o en una canción, pues para la época, no hay flor que se marchite más rápidamente que la mujer habituada a la vida nocturna [551].

Sin embargo, el cabaret también era un sitio para mujeres destacadas, ya fueran cupletistas, *cantatrices*, bailarinas, señoritas de orquesta, o mujeres desenvueltas y galantes, que daban los primeros pasos en la conquista femenina del espacio público de diversión. De todos estos papeles de la mujer en el cabaret, el de señorita de orquesta era el más "decente", como veremos un poco más adelante, pues las jóvenes instrumentistas, actuando en grupo y tras sus venerables instrumentos clásicos, podían permanecer incólumes a las "intencionadas cuchufletas" que, según cronistas de la época, les lanzaba el público masculino desde las mesas.

En un sentido estricto, el cabaret es una práctica artística y social que se desarrolló en Europa desde la inauguración en 1881 del *Chat Noir* –gato negro– en París, donde tocaba piano el compositor Erik Satie, hasta la crisis política de la década de 1930, que puso término a la libertad de pensamiento, experimentación y expresión que caracterizará al cabaret alemán. En esencia, el cabaret correspondía a

551 Escuchar "Pobre loca" en versión grabada por el Trío Añoranzas para RCA Victor en 1950 en CD 3.

una manifestación pública de los salones parisinos frecuentados por poetas, pintores y músicos, que ahora no sólo conversaban entre ellos, sino que podían relacionarse con el público. La posibilidad de intimar con artistas en el ambiente informal del cabaret, generó entusiasmo en la sociedad de la época y se produjo su rápida difusión por Europa llegando a Berlín, donde en 1901 se abrió el *Überbrettl* –sobre las tablas–, considerado el primer cabaret alemán, que contaba con los aportes de Arnold Schoenberg, quien estaba a cargo de los arreglos y la dirección de la pequeña orquesta del local [552].

El vínculo más directo entre Chile y la etapa de consolidación del cabaret en París y Berlín, lo constituyó la visita de la cupletista francesa Yvette Guilbert a Santiago en agosto de 1905, tres años después de haber estimulado con su visita a Alemania el desarrollo del cabaret berlinés. Sin embargo, la atracción que produjo el modo de cantar hablado y gesticulado de la Guilbert entre músicos y poetas alemanes y su efecto en el desarrollo de un arte de entretención, casi desconocido hasta entonces en Alemania, no fue el mismo que produjo entre los músicos chilenos. Si bien en ese momento existían en Chile las condiciones artísticas y empresariales para iniciar una tradición de cabaret en el país, como veremos a continuación, las costumbres sociales y su delicado equilibrio de poderes, estaban lejos de llegar a aceptar y sustentar una práctica musical, poética y teatral, de contenido satírico y libertario, como la realizada en el cabaret.

En la vida musical chilena de las primeras décadas del siglo XX, se observan una serie de rasgos comunes con el cabaret. La presencia en los principales teatros, puertos, ciudades y oficinas salitreras chilenas entre 1905 y 1930 de la Guilbert y de la pléyade de cupletistas españolas con sus contrapartes chilenas y argentinas, es una manifestación de la temprana incorporación en el país del carácter performativo desenvuelto de la mujer en el espectáculo público. De hecho, el cabaret estaba orientado hacia las habilidades y belleza de cantatrices y bailarinas, de divas nacionales y extranjeras que empezaban a circular por Europa y América. A esto, se suma el hecho que las cupletistas se presentaban en espectáculos de variedades que incluían monólogos, juegos teatrales, lectura de textos y poemas, una suma de artes muy similar a la del cabaret. Además, el teatro chileno de la década de 1920, tanto en su vertiente burguesa como obrera, contenía una buena dosis de crítica y sátira social, elementos ideales para el cabaret político. Así mismo, existían lugares de diversión frecuentados por artistas, escritores y músicos que interactuaban entre ellos y con el público en un ambiente informal, como el del cabaret. Además, varios locales eran animados por compositores-intérpretes, como ocurría con los *compositeschansonniers* del cabaret parisino. Si a esto sumamos la pujanza que tenía el jazz y el tango en Chile en los locos años veinte, dos géneros centrales para el cabaret, tendremos el último ingrediente cabaretero practicado en el país.

De este modo, no es de extrañarse que, a comienzos de la década de 1910, hayan aparecido en Santiago una serie de lugares de diversión denominados caba-

552 Ver Wachsman y O'Connor 2001: 762; y Slonimsky, 1988: 1113. Sobre el cabaret francés ver Ramo, 1961. En el film *El Angel azul* (1930) de Josef von Sternberg, se pueden ver escenas de un cabaret alemán de mediados de los años veinte decorado con motivos marinos, donde canta Lola Lola, caracterizada por Marlene Dietrich. En el film *Cabaret* (1972) de Bob Fosse, se recrea un cabaret de Berlín de 1931, el Kit Kat Klub, donde canta Sally Bowles, caracterizada por Liza Minnelli.

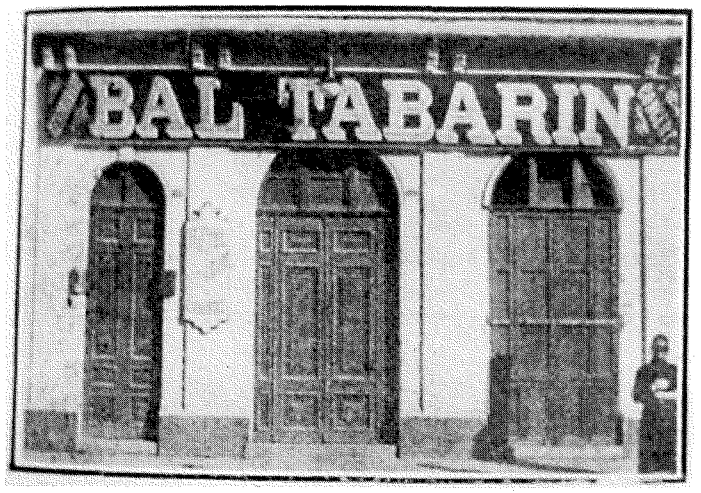
Escena del film mudo chileno *Un grito en el mar* (1924), de Pedro Sienna, en un cabaret decorado con figuras de Pierrot, Arlequín y Colombina, con un conjunto musical en el que se observan un baterista negro y un intérprete de mandolina, FCIM.

ret o que tenían ambiente de cabaret, destacándose el del elegante y bullicioso Portal Edwards. Algo similar sucedía en Valparaíso y Concepción, donde se destacaban los cabarets galantes de los barrios bohemios, con sus grandes salones con parquet, espejos, orquesta, y "escotadas niñas en traje de noche" [553]. En el cabaret chileno de la década de 1910, se cultiva esa combinación de placeres tan propia de la época: allí se baila, pero también se bebe y se come y además se escucha, se observa, se conversa, se acaricia y se besa. El cabaret permanecerá vigente en el país justamente como la denominación de la patente comercial necesaria para abrir un local nocturno donde se puede comer, beber, hacer música, bailar, y actuar –con más o menos ropa–.

Las nuevas formas de diversión pública constituían experiencias liberalizantes para la juventud del nuevo siglo, como señala Rinke, pues se trasgredían las normas tradicionales de comportamiento social festivo: no había un orden conocido de los números de baile, no había suficientes pausas de descanso, jóvenes de ambos sexos podían circular libremente por el salón sin que los padres pudieran ejercer tanto control sobre ellos, y las danzas afroamericanas aumentaban peligrosamente los niveles tolerados de sensualidad [554].

Uno de los primeros cabarets santiaguinos inaugurados en los años diez, fue el Niza Concert; luego siguieron el En Panée, el Pigalle –que se transformaría en el Bal Tabarín–, el Gran Confort Moderne y el Casino del Portal Edwards, la mayoría con nombres llegados de París a Buenos Aires y a Santiago. De hecho, durante la década de 1910 existía una cadena de locales de baile llamados Pigall[e] en Buenos Aires –a los que asistían las galleguitas y milongueras de algunos tangos porteños– donde se bailaba en veladas que rotaban desde las 6 de la tarde hasta las 4 de la

553 Ver Campos, 1985: 34.
554 Ver Rinke, 2002: 51.



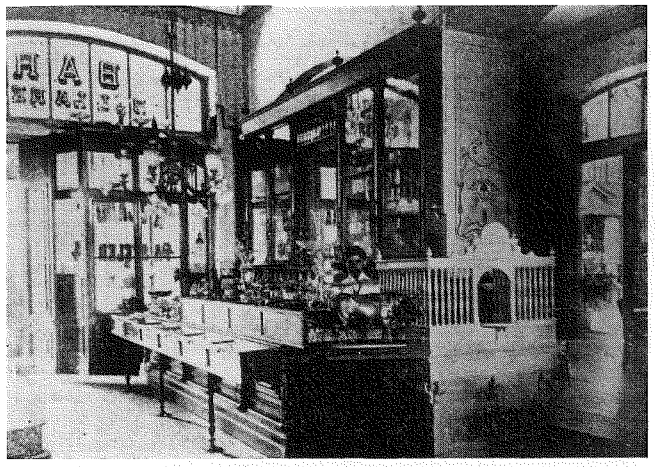
Bal Tabarín de Santiago clausurado. *Sucesos*, 22/ 5/1919, BN.

mañana, la última denominada Champagne-tango. Así mismo, Tabarín era el nombre de un popular personaje francés de comedia que era usado en Francia como sinónimo del propio cabaret [555].

La intención de algunos empresarios chilenos de emular los cabarets de París, Nueva York o Buenos Aires, con sus grandes espectáculos musicales, no logró del todo su objetivo, señala un cronista de *Sucesos* en 1919. No sólo bajó la calidad del espectáculo por la tendencia a invertir poco y contratar "tonadilleras y bailarinas viejas, feas, sin voz o faltas de la más mínima habilidad coreográfica", sino que el ambiente de permisividad y exceso de los cabarets, los transformó, en Chile, en sitios destinados fundamentalmente al consumo de alcohol y, más tarde, a la exhibición de mujeres semi-desnudas. Frente a esta situación, la Municipalidad de Santiago comenzó a clausurar algunos de estos locales, aunque luego se abrían gracias a los sobornos de sus propietarios. El cronista concluye que "este espectáculo no puede continuar. Es deber de moralidad o vendrán mayores males o más funestas consecuencias. Va en ello el prestigio de la policía, para no hablar de la muy ilustre municipalidad". De este modo, el elegante cabaret de la década de 1910 se transformará, en los años veinte, en un cabaret en decadencia. *La clausura del cabaret*, se llamaba el sainete musical en un acto presentado en una gala del Teatro del Apostadero de Talcahuano a fines de 1930, reflejando los cambios que traía la nueva y conservadora década de los años treinta [556].

El mismo año de la queja de *Sucesos*, la revista *Atlántida* de Buenos Aires publicaba un breve cuento de Manuel Aznar, "La alegría del cabaret", donde un muchacho del interior, se pierde en el cabaret, al igual que la pobre loca de Críspulo Gándara. La descripción que Aznar realiza del ambiente resulta muy sugerente:

555 Ver *Ideal*, Nº 9, 4/1919; Pujol, 1999: 120-121; y Novati et al, 1980: 147.
556 Ver *Sucesos*, 22/ 5/1919. *La clausura del cabaret* también había tenido éxito en Coronel, e incluía "escenas de cabaret, soberbios conjuntos corales acompañados de orquesta, números de variedades y un buen argumento". *El Sur*, 2/12/ 1930: 11.



Casino del Portal Edwards: entrada con confitería y pastelería. *Sucesos*, 6/ 1/1905: 53, BN.

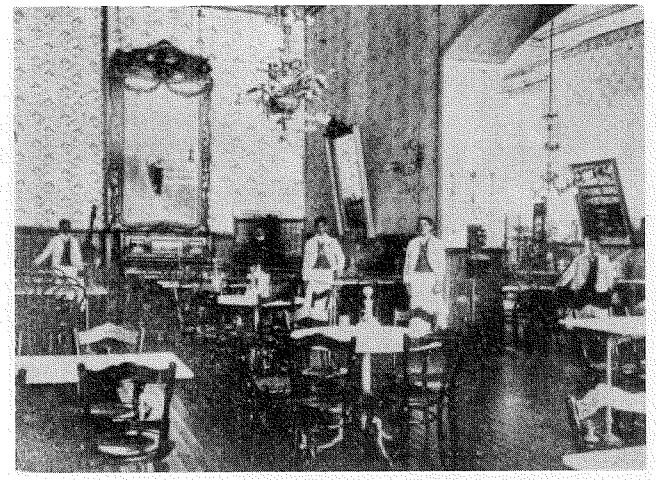
"Allí la juventud bien vestida enviaba sus dardos a las más bellas damas [...] En el aire había perversos aromas, olor a tabaco, perturbadora acritud de insanos apetitos [...] Hasta la luz era allí donjuanesca, caprichosa, jocunda, prodigada a raudales, jugaba con las piedras falsas, arrancándoles piadosos destellos, y ponía chiribitas [chispas de deseo] en los ojos cansados y extrañas policromías en las copas" [557].

El Casino del Portal Edwards fue la primera pastelería con características de café-concert que se abrió en Santiago, afirma Lautaro García. El doble papel del Casino, del empresario Luis Bonzi, el mismo del Teatro Politeama, permitía que por las tardes fueran los padres con sus hijas a tomar helados y por las noches se volcara el público que salía del teatro, junto a parroquianos y parroquianas amantes de la vida nocturna. Se le recuerda como el más decente y limpio de la década de 1910. Su salón, plenamente iluminado con las primeras luces eléctricas llegadas a Santiago, "estaba revestido de espejos en cuyas lunas, como en una mágica luminaria, se multiplicaba innumerablemente el fulgor de las ampolletas vestidas con las faldas de cristal de las tulipas", que en la noche serían fusiladas por los taponazos del champagne, recuerda García. La nueva iluminación eléctrica de la década de 1910, hacía que las mujeres se dejaran ver más en público y se atrevieran a participar en la vida nocturna, con el consiguiente beneficio para los cabarets de la época [558].

El Casino del Portal Edwards tenía espacios separados para cada una de sus múltiples funciones: a la entrada se ubicaba la confitería y pastelería, con grandes aparadores para lucir sus dulces mercancías, y en su interior se ubicaban un salón de té para señoras, con un espacio reservado a la orquesta bajo grandes espejos de marcos dorados; un moderno y bien nutrido bar *art deco*; y una sala de billares. "El Casino no es sólo un lugar de reunión pasajera –comenta la revista *Sucesos* en 1905–:

557 En Pujol, 1999: 110.

558 Ver García, 1950: 123; y Rinke, 2002: 48. A mediados del siglo XIX existían en Santiago otros lugares denominados casinos donde se ofrecía comida, bebidas y música, como el Casino de la Filarmónica y el Casino del Portal. Ver Milanca, 2000: 20-21.



Salón para señoras del Casino Portal Edwards. Al fondo se ubicaba la orquesta. *Sucesos*, 6/ 1/1905: 53, BN.

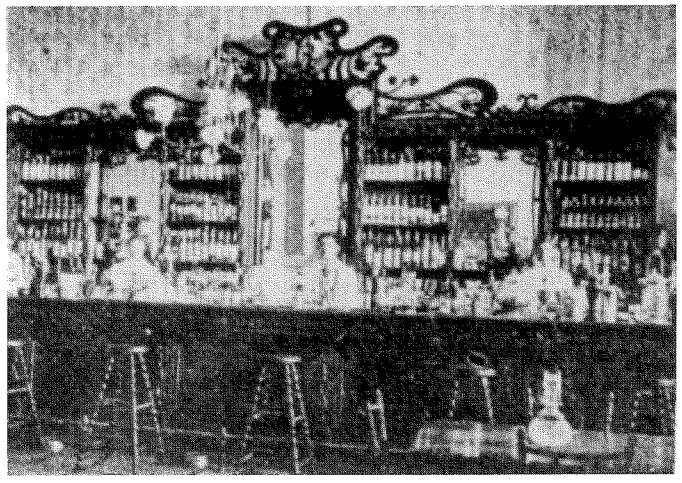
es un centro social donde se dan continuamente conciertos musicales en los espléndidos salones con asistencia de numerosas familias que van allí a solazarse y a olvidar las fatigas del día" [559].

El Casino del Portal Edwards estaba ubicado en la zona de frontera entre los barrios República y Estación Central; por un lado vivían los habitantes más influyentes de la capital y por el otro se apiñaban los inmigrantes que llegaban a Santiago. Este barrio, pródigo también en casas de tolerancia de todo rango, constituía el ambiente ideal para la mezcla social que animaba la incipiente diversión nocturna moderna, que ahora se podía prolongar hasta el amanecer. Daniel de la Vega recuerda la animación que tenía el barrio del Portal Edwards hacia 1912, centro de las jaranas nocturnas, mientras el resto de Santiago cerraba sus puertas a las nueve de la noche. Se produjeron tantos escándalos, señala el autor, que las autoridades ordenaron demoler todas las casas de la calle San Borja [560].

El salón del Casino del Portal Edwards estaba lleno de pequeñas mesas de mármol con sillas de respaldo metálico, que vibraban con los valses de Johann Strauss, Jean Gilbert y Franz Lehár, autores de las más famosas operetas en boga. A la una de la mañana, el Casino de Bonzi –como también se le llamaba– parecía en sí mismo un segundo acto de opereta, con noctámbulos elegantes, escritores como Manuel Magallanes Moure, poetas como Antonio Bórquez Solar, periodistas como Armando Hinojosa, pintores, escultores, actores, artistas, músicos, dandis como Gustavo Balmaceda y mujeres galantes como Adela Coussirat. Este era el grupo humano con que se iniciaba la vida nocturna moderna en Santiago en la década de 1910, que había salido de los salones reservados y había llegado a "boulevardear" al barrio del Portal, en un claro anuncio de la modernización de las costumbres que traerían los locos años veinte. Esta liberación no era bien vista por todos los sectores, como lo refleja un comentario de la revista *Sucesos* apareci-

559 *Sucesos*, 6/ 1/1905: 53.

560 Ver Balmaceda, 1969: 157-159; y Merino, 2000: 104-105.



Bar del Casino del Portal Edwards con espléndido mueble *art deco*. *Sucesos*, 6/ 1/1905: 53, BN.

do en 1919, donde se señala que en el Casino del Portal Edwards, que funciona hasta altas horas de la noche, "se bebe los sábados y domingos con la mayor impudicia" [561].

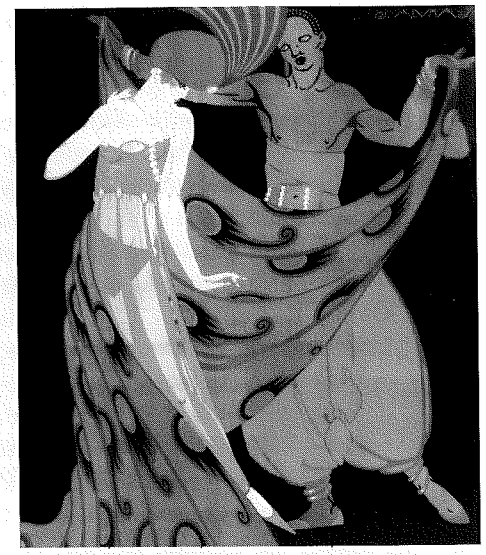
La principal atracción del Portal Edwards era la orquesta Las Damas Vienesas, que con sus semblantes virginales, sus túnicas albas y su formación instrumental de raigambre clásica, establecían un fuerte contraste con el ambiente nocturno y sensual del cabaret. Este contraste formaba parte de la propia estética de la *belle époque*, que expone la vulnerabilidad de la flor, de la mujer pálida, o de la mariposa, a la incertidumbre de la noche, de la serpiente o del hombre de tez oscura.

Las orquestas de señoritas habían surgido en Berlín y Viena en la década de 1880, como una alternativa de trabajo para muchas mujeres formadas en conservatorios que eran excluidas de las orquestas sinfónicas, los puestos de enseñanza superior y las maestrías de capilla. Esta práctica se expandió al Nuevo Mundo y sólo en Estados Unidos existía una treintena de estas orquestas entre 1925 y 1940 [562]. En Chile se produjo un fenómeno similar de discriminación en las primeras décadas del siglo XX; de hecho, la presencia de la mujer en las orquestas chilenas era muy baja y prácticamente todos los profesores del Conservatorio Nacional eran hombres, mientras que, más del doble de los alumnos, eran mujeres –algo habitual en otros conservatorios del mundo hacia 1900–. Entre 1891 y 1911, por ejemplo, se matricularon en el Conservatorio Nacional de Música en Santiago 3.012 hombres contra 7.456 mujeres. De este modo, las orquestas chilenas de señoritas surgían en un medio donde la mujer era quien preferentemente incursionaba en la música, como hemos visto en el caso del salón y de la música campesina, expandiendo sus habilidades musicales más allá del piano y del canto y abarcando los instrumentos orquestales y de estudiantina. Estas orquestas surgían también en Chile de un afán

561 Ver García, 1950: 121-124; y *Sucesos*, 22/ 5/1919.
562 Ver Sadie, 2001, 27: 528.

imitativo, pues se habían transformado en un género orquestal en sí mismo, posible de reconstruir e integrarse al mundo de la diversión traído desde Europa [563].

Las Damas Vienesas tocaban sonriendo –recuerda García–, y una vez concluidos su números, pasaban con aires recatadamente desenvueltos entre los piropos de la afiebrada concurrencia nocheriega, que luego no podía dormir pensando en ellas [564]. La orquesta la integraban diez damas vestidas de vaporosos trajes blancos de gasa con insinuantes escotes, faldas con encajes a media pierna, mangas que les tapaban poco más que el codo –para poder tocar sus instrumentos con comodidad– y una flamante banda azul que les cruzaba el pecho. Estaba formada por cuatro violines, dos violoncelos, contrabajo, flauta, flautín y clarinete. En una fotografía publicada por *Sucesos* en 1911, se observan las que podrían ser dos integrantes de Las Damas Vienesas, tocando en una orquesta mixta, con niñas, niños y hombres.



Cromolitografía de J. Alumá para la revista musical *Cri-cri*, Barcelona, 1922. Casares, 1999.

Orquesta Vienesa del Casino del Portal Edwards. La flautista y la contrabajista pertenecen a la orquesta Las Damas Vienesas. *Sucesos*, 12/ 1/1911, BN.

563 Ver Sandoval, 1991: 34.
564 Ver García, 1950: 123.

La ausencia de violas en las orquestas de señoritas tenía tanto que ver con una costumbre de las orquestas europeas de baile y de salón, presente ya en la Viena de fines del siglo XVIII. La corte vienesa necesitaba abundante música de danza para estrenar en sus bailes de santos y carnaval ofrecidos en los dos salones Redoutensaal del Palacio Imperial. En su último año de vida, Mozart compuso su mejor música de baile para la orquesta del Redoutensaal, que no tenía violas y agregaba una flauta y un clarinete a la formación de cuerdas [565].

Las orquestas de baile europeas continuaron una vida autónoma durante el siglo XIX manteniendo, en lo posible, la instrumentación de las orquestas de los salones Redoutensaal. Como David Horn señala, estas orquestas se especializaban en mantener un tempo estricto, con el cual les marcaban a los bailarines pasos específicos y patrones coreográficos regulares. Paralelamente, existía la orquesta de salón, que proveía música para momentos donde no se bailaba –como el almuerzo, la llegada al hotel, y el paseo por la playa y por jardines y parques públicos–, adoptando una actitud de concierto e interpretando repertorio llamado semiclásico, ligero o incidental. Tanto el modelo proporcionado por Viena como por París incluía violines, violoncelos, bajo, piano, flauta y clarinete –más algunos instrumentos opcionales– al igual que Las Damas Vienesas. El modelo berlinés, en cambio, corresponde a una orquesta completa, como serán las de cine, radio y boite y fue el más difundido, registrándose 200 de estas orquesta en Alemania a fines del siglo XIX, con 20.000 músicos profesionales activos [566].

La instrumentación de las orquestas de baile y de salón vienesa y parisina, reproducidas en Chile, tiene varias características que la hacen funcional como tal: constituye la mínima expresión de una orquesta completa, con violines primeros y segundos y violoncelos duplicados apenas una vez; sin violas, instrumento intermedio que puede ser reemplazado por el registro grave del violín y el alto del violoncelo; con un solo contrabajo y apenas dos instrumentos de viento: el clarinete, instrumento "moderno" de la Viena de fines del siglo XVIII, de sonido cercano al saxo y moldeable a otros timbres, y la flauta y el flautín, instrumentos virtuosos y asociados a la banda. El contrabajo tocado por una mujer constituía una completa trasgresión a las normas que han gobernado la relación género/instrumento desde el siglo XIX en Europa. Sin embargo, la mujer tomaba con naturalidad este instrumento al pertenecer a la misma familia de las cuerdas que les brindaba acogida. Al piano, en cambio, estará un hombre, normalmente director, compositor, arreglador y productor de la orquesta, funciones que la mujer no realizaba en la época.

Según Eduardo Balmaceda, Las Damas Vienesas desentonaban con sus semblantes virginales y sus albas y sencillas túnicas en el ambiente nocturno del Casino, y su director, señala, "veíase obligado a poner cara de palo al escuchar las

565 Haydn y Beethoven también compusieron danzas para esta orquesta, las que fueron repetidas en años consecutivos, algo poco habitual en una Corte, que preferiría estrenar año a año su música bailable. Ver Robbins Landon, 1988: 55.

566 Ver Shepherd et al, 2003, 2: 5 y 63. No hay información de la existencia de orquestas de señoritas en España, lo que corrobora la influencia vienesa y parisina en las orquestas chilenas y también argentinas.

intencionadas cuchufletas que el público les lanzaba a cada instante" [567]. A mediados de la década de 1930 eran dirigidas por Franco Russo y habían agregado saxo y batería, de acuerdo al sonido imperante en la época. Por ese entonces, se presentaban en el Teatro Carrera, ubicado en el mismo barrio del Portal Edwards, para amenizar los entreactos de las funciones de cine. En su repertorio figuran valses de Johann Strauss, nocturnos y valses de Chopin, selecciones de ópera y opereta, y repertorio chileno y latinoamericano.

Por ese entonces, se formaban otras orquestas femeninas en Chile: la Orquesta de Damas Amalia Acevedo, que no era más que un cuarteto con piano; la Orquesta de Damas Chilenas del Salón Boyarín de Santiago; la Orquesta de Damas del Café Vienés de Valparaíso; y la Orquesta Húngara de Señoritas, de diez integrantes, que debutó en abril de 1935 en el Teatro La Comedia en combinación con el cine. Ya no existía el cabaret, lugar ideal para una orquesta de señoritas, que había sido reemplazado por la boite y sus poderosas orquestas masculinas de baile, de modo que esta nueva orquesta tenía que conformarse con actuar en combinación con el cine sonoro, el nuevo gran espectáculo de los años treinta. La Orquesta Húngara de Señoritas poseía un ambicioso cartel, pues era anunciada como intérprete de "todas las manifestaciones musicales del mundo". Sin embargo, su especialidad era la música vienesa, que tanto gustaba en Chile, aunque también se lucía con bailes de jazz [568]. En la década de 1930 comienza a operarse un cambio en la forma de entender el arte y la función de las orquestas de señoritas, empezando a ser más complemento que sustento musical de ocasiones sociales. El modo de ser moderno y veloz, de raigambre estadounidense, irá ganando los espacios de esta forma de supervivencia del antiguo régimen vienés.

A mediados de 1934, la Quinta de Recreo Tobalaba, publicó un aviso en *El Mercurio*, solicitando una estudiantina, de preferencia de señoritas, para animar sus espectáculos de los días festivos. Sin duda que éste ya no era un trabajo para las "flores escogidas de nuestra alta sociedad", pero manifiesta la persistencia de la demanda de agrupaciones musicales femeninas en Chile. Al mismo tiempo, el formato de orquesta de señoritas servía para lucir a la mujer en plena época de las revistas musicales y el vedetismo, como lo demuestra la revista *Máscaras* de Matías Soto Aguilar.

El cabaret santiaguino ya comenzaba a manifestar su decadencia en la década de 1920, perdiendo su aire cosmopolita y elegante y orientándose hacia sectores medios, al consumo de alcohol y a los espectáculos subidos de tono. "¡Un cabaret! Las mujeres desnudas, los bailes indecentes", le replica la esposa al marido que desea cambiar el giro de su negocio, relata Daniel de la Vega. Por su parte, Rafael Frontaura recuerda una invitación que le hiciera el actor cómico de su compañía al Ensayo, un cabaret *populachero* ubicado a orillas del río Mapocho. "El local era realmente muy simpático con su pequeña pista de baile, con una orquesta un poco amurgada situada en un altillo, bambúes por doquier y una

567 Balmaceda, 1969: 154. Escuchar reconstrucción de Las Damas Vienesas en González, 2002: 4, 9, 14, 19 y 21. Ver orquesta típica de señoritas de dos violines, bandoneón, piano y contrabajo en la película argentina *Tango*, 1933, y pequeña jazz band femenina en *Cabaret*, 1972.

568 Ver *Sucesos*, 23/ 4/1931; y *El Mercurio*, 5/ 4/1935.

Parodia de una estudiantina de señoritas en la revista *Máscaras* de Matías Soto Aguilar. *Sucesos*, 11/ 1/1931, BN.

bulliciosa concurrencia, que cantaba y bailaba entre la algazara general." El cabaret será, además, objeto de burla en los monólogos cómicos sobre las andanzas de Tristán Machuca grabados por Luis Rojas Gallardo a fines de la década de 1930 para el sello Victor. También en Punta Arenas, el cabaret había perdido su prestigio en los años cuarenta y se usaba para nombrar a los burdeles legales e ilegales que funcionaban de noche, el más antiguo y famoso era La Polaca [569].

> "Nosotros nunca tocamos en cabaret, porque nos desprestigiábamos –afirma Jorge Sharp (1917) de Punta Arenas–. Cabaret es una cosa y boite es otra. Cabaret es donde están las mujeres. Las boites son con público y con mesas para comer. Esas son las boites. Había una famosa que se llama El Pollón de Oro." [570]

En Valparaíso, en cambio, la denominación de cabaret mantendrá su prestigio como lugar cosmopolita y moderno hasta los años cuarenta. Benjamín Subercaseaux, por ejemplo, nos habla de cabarets en Valparaíso en 1940 que, a las dos de la madrugada, parecían "contagiarse con el rolar de los barcos." "Por todas partes hay un estremecimiento del piso –continúa– que parece llegar hasta los faroles chinos del techo, las guirnaldas de papel y los instrumentos de la orquesta". Por su parte, Joaquín Edwards Bello recuerda el público que frecuentaba los cabarets porteños: "una población flotante de marinos extranjeros y toda suerte de aventureros." "No es raro encontrar –prosigue– algún negro americano [...] junto a rubios grumetes de algún barco nórdico; o bien algún viejo lobo de mar inglés cubierto de tatuajes." A pesar de la supervivencia de la denominación de cabaret en el principal puerto chileno, el tiempo del distinguido cabaret del Portal Edwards había quedado irremediablemente atrás [571].

569 Ver Frontaura, 1954: 60-61; y De la Vega, 1964: 41.
570 Jorge Sharp, 17/ 2/2002.
571 La intensa vida bohemia que se desarrollaba en Valparaíso desde fines del siglo XIX, tenía su epicentro en el sector comprendido entre Plaza Echaurren y los cerros Santo Domingo, Toro y Cordillera, señala Marco Chandía, donde a mediados del siglo XX se destacaban los bares Siete Machos, Nenita, Clara, Industrial, Los Portuarios, El Wanderito, Los Carlos, y Liberty. Ver Quevedo, 2000: 107; y Chandía en Montecino, 2003: 227.

Boites y quintas de recreo

Entre los cambios en las esferas de lo público y lo privado, ocurridos a partir del advenimiento de la cultura de masas, tuvo especial relevancia la incorporación de la mujer a la vida pública de diversión. Ya no se trataba de la mujer como objeto del espectáculo, que era blanco de toda clase de acusaciones que no hacían más que aumentar su fama, sino de la mujer como sujeto que disfruta en público. Llamadas "las casas de las niñas que fumaban", las boites constituyen el espacio de diversión característico donde la mujer adquirirá mayor autonomía respecto al hombre. En las "casas de niñas", la mujer se dedica a satisfacer al hombre, pero en "las casas de las niñas que fumaban", la mujer ha comenzado a satisfacerse a sí misma, en un claro camino hacia la modernidad.

Elegante interior de una boite en portada de partitura de Casa Amarilla. Santiago, 1942, BN.

> "Tomábamos té en el Lucerna y ahí se bailaba de siete a nueve –recuerda Yoca Larraín (1927)–. Había que ir acompañada, aunque a veces te sacaban a bailar. Bailábamos swing, boleros, y tangos." [572]

Las rígidas normas sociales de la época expresan cierta tolerancia respecto a la presencia de la mujer en los espacios públicos de diversión, aunque cuidando siempre las apariencias. Una de las re-ediciones publicadas en Chile a mediados del siglo XX del antiguo *Manual de urbanidad y buenas maneras, para uso de la juventud de ambos sexos,* del venezolano Manuel Antonio Carreño (1812-1874), texto altamente prescriptivo de las costumbres sociales en América Latina, señala que, pese a que las señoras no deben asistir con demasiada frecuencia a las boites "para evitar las tomen por concurrentes asiduas al baile", lo pueden hacer en las tardes sin compañía de un caballero, aunque jamás debían ir solas de noche. A la hora de la cena asistirán del brazo de su marido o su novio, o en grupos de amigos de confianza, señala Carreño, y bailará sólo con ellos [573].

572 Yoca Larraín, 11/2001.
573 El Manual de Carreño fue editado originalmente en Caracas como publicación por entregas en 1853, pero ha tenido sucesivas re-ediciones de editores anónimos en distintos países de América Latina. En Chile todavía se publicaba en la década de 1980. Más sobre el Manual de Carreño en Pino, 2000.

Dinner dansant en el Hotel Savoy. Las parejas bailan antes de cenar. *Zig-Zag*, 10/ 1/1931, BN.

Como sucedía con los otros espacios de diversión, a la boite se asistía generalmente a la salida de las funciones de matinée, vermouth y noche del cine, que coincidían con la hora del té, del aperitivo y de la cena, ocasiones que daban curso a la característica relación gastronómica, bailable y social imperante entre 1920 y 1950. De hecho, el manual de Antonio Carreño define las boites como "establecimientos decorados por artistas, donde se baila al compás de orquestas, mientras otros concurren a tomar té, algún licor o a cenar". De este modo, las salas debían adoptar una función polivalente para adecuarse a las distintas necesidades generadas por un público que escuchaba vals tomando té, foxtrot tomando Coca-Cola, o conga tomando ron. Los *tea dancing*, *cofee dancing*, *aperitif a la mode*, *cocktail dansant*, y *dinner dansant*, marcaban las ocasiones públicas de socialización y consumo de la época. Sólo faltaba bailar al almuerzo y al desayuno.

En su detallado recuento de la noche santiaguina entre 1920 y 1955, Rafael Frontaura siempre se refiere a los locales de diversión como lugares que sirven varios propósitos y que poseen denominaciones diversas. El término boite era utilizado habitualmente para las sesiones nocturnas de un determinado local. Uno de los ejemplos más claros de polivalencia lo constituye El Inca, ubicado en la calle 21 de Mayo a media cuadra de la Plaza de Armas de la capital. Abierto como una confitería familiar tipo Ramis Clar, señala Frontaura, El Inca se convirtió en un importante centro bohemio en la década de 1940, "con algo de cabaret y de teatro, por su escenario y su pista de baile, con otro poco de restaurante por sus reservados [...] y con algo también de circo pobre por la carpa de lona a listas rojas y azules que cubría el local. La entrada era por el clásico pasillo y bar, con mostradores repletos de pasteles y de dulces" [574].

La década de 1930 marcaba un período de transición entre el cabaret de los años veinte y la boite de los años cuarenta. De este modo, las denominaciones en

574 Frontaura, 1957: 47-48.

esa década son confusas, manteniéndose la tendencia de los locales polivalentes donde se bailaba, se comía y se bebía. El fastuoso restaurante, *Tea Room* y *Dancing* Lido constituye otro buen ejemplo de la multiplicidad de funciones y denominaciones que tenían los lugares públicos de baile en la década de 1930. Estaba ubicado bajo el Teatro Central de la calle Huérfanos de Santiago y abrió sus puertas en 1933, el mismo año que lo hiciera el teatro, "ante el delirio y conmoción del público capitalino", que bailó bajo los compases de una orquesta de músicos negros traída en avión desde Lima [575].

Pablo Garrido define el Lido como un "establecimiento magnífico, único en Sud América, de un lujo y gracia únicos". Fue abierto por Luis Landorf, que llegaba a Chile desde el París de los años veinte donde había dirigido el Ambassadeurs, el Embassy, y la boite Plantation. De acuerdo a una tradición que imperaría en la boite, los decorados del Lido fueron realizados por un artista, en este caso Georges Sauré, que adornaban las paredes del maravilloso salón, señala Garrido, "sin quebrar la armonía de los magníficos zócalos de madera barnizada café sienna quemada." Poseía "magníficas alfombras rojas, cómodos divanes; mesas sólidas sin ser monstruosas; mantelería y servicio finísimos. Es decir, algo espléndido, como jamás se vio en Chile y ni se volverá a ver tampoco." En efecto, a fines de 1933 se clausuró el gran salón del Lido, quedando sólo una sala pequeña, del tipo boite, señala Garrido, llamada Lido Club y marcando el inicio de un espacio donde sólo se bailaba, se bebía y se fumaba. Posteriormente el Lido Club se transformó en el Café Santos y luego, en el Cine Huérfanos. La reducción de la amplitud de los salones del cabaret y de la posibilidad de cenar y tomar el té, marcará el rumbo de la boite en Chile en la segunda mitad de la década de 1940. Después del Lido, recibieron la denominación de boite en Santiago la Boite A Guitare, donde en 1935 concurrían "las más distinguidas familias de nuestra sociedad" a escuchar la jazz-band de Pablo Garrido; y la Boite Africa, "el lugar ideal para bailar" que iniciaba su temporada en marzo de 1936 con las novedades musicales traídas de Buenos Aires por Buddy Day [576].

> "En Santiago, habían unos 300 locales en que se trabajaba todos los días, no solo los fines de semana –recuerda el guitarrista Pepe Fuentes (1931)–. En todos lados había dos orquestas, una típica y otra de jazz y el conjunto folklórico. Teníamos que andar corriendo de un lado a otro para poder llegar. Decíamos nosotros: la música es el arte de combinar los sonidos ¡no! La música es el arte de combinar los horarios. Ese era Santiago." [577]

Situadas en el elegante barrio cívico de Santiago, las boites son los lugares de diversión recordados con más detalle por el público de la época, transformándose en hitos urbanos de una ciudad que ha demolido la mitad de su pasado y que sólo puede ser atesorada en la memoria. El ambiente musical del Santiago de los años cuarenta es recordado como esplendoroso; los locales tenían dos orquestas, y existía gran competencia entre ellos. Los músicos podían tocar desde las dos de la tarde

575 Ver Garrido, 1935.
576 Ver Garrido, 16/ 9/1935; *El Mercurio*, 20/ 4/1935, y 6/ 3/1936; y *Ecran*, 11/ 5/1940.
577 José Fuentes, 22/10/2001.

Buddy Day (1912). *El Mercurio*, 10/ 8/1943: 24, BN.

hasta las cinco de la mañana, pues, por disposición municipal, los locales debían cerrar a esa hora, pero no lo hacían antes de las ocho, ya que la gente seguía conversando hasta la madrugada. En la mañana se hacía un rápido aseo, entraba un nuevo turno de mozos y el local continuaba atendiendo, ahora para "componer el cuerpo" de los trasnochados santiaguinos. A mediados de la década de 1940, una extraordinaria variedad de artistas actuaba en las boites de Santiago: rumberas cubanas y mexicanas, bailarinas españolas y brasileñas, cancionistas francesas, cantantes de tango y de bolero, orquestas vienesas, típicas, de jazz y tropicales y grupos de huasos, junto a magos, prestidigitadores y artistas de variedades. Muchos de ellos seguían en gira hacia las boites de otras ciudades del país [578].

La importancia otorgada por la prensa de la época a la boite es similar a la preservada en la memoria del chileno y manifiesta un cierto intento historicista, que establece focos y líneas de desarrollo. De este modo, hacia 1940 la prensa centra su atención en "el celebrado director uruguayo" Buddy Day –Antonio Felis Peña– (1912), muy nombrado en Chile desde mediados de la década de 1930, luego de hacerse conocido en Buenos Aires como crooner. Buddy Day se legitima ante el medio social chileno por ser extranjero, tener un nombre artístico en inglés, recibir constantes "novedades musicales" desde Buenos Aires y haber viajado por Europa y Estados Unidos. En 1940 la revista *Ecran* lo denomina el "creador de las boites nocturnas de Chile". Con este hecho, se marca el comienzo en el país de la boite como local nocturno monovalente, pues, como hemos visto, hasta ese entonces, este espacio se confundía con el del salón de baile, el salón de té, el café y la confitería.

Era habitual que las boites tuvieran anfitriones que eran activos animadores de la noche bohemia. Frontaura recuerda al distinguido Pedro Fernández, el "Caballero de la Noche" que iba de mesa en mesa en El Patio Andaluz haciendo comentarios, resolviendo problemas, promocionando a los artistas, celebrándolo todo y animando el ambiente con su presencia y "su don de gentes". Por su parte, Alejandro Lira era presentado como el animador de Taberna Capri, y el violinista Jascha Fridman como animador de El Violín Gitano. Las quintas de recreo también contaban con animadores de la noche, Nano Neira fue uno de ellos en El Rosedal. Hasta los pequeños bares del Valparaíso de los años cuarenta, como el Nueva York, tenían una mínima orquesta y un animador que anunciaba los pocos números que se presentaban en el escenario [579].

La boite convocaba a distintas personalidades del mundo de la cultura, el periodismo, la política y el deporte, junto a un público acomodado que se encontraba en

578 Ver escenas del Santiago nocturno de fines de los años cuarenta en la película *Uno que ha sido marino* (1950), con imágenes de las boites Goyescas, El jote, Patio Andaluz, Tabarís, y, en especial, Waldorf.

579 Ver Frontaura, 1957: 67; y Quevedo, 2000: 132-133. Ver escena de la boite bonaerense Cinema en la película chilena *Pa'l otro lado* (1942), donde el anfitrión anuncia los números artísticos y presenta a los personajes conocidos que se encuentran entre el público.

Salón Lucerna en la animada noche de su inauguración. *Zig-Zag*, 11/ 6/ 1932, BN.

ella en sus momentos más placenteros. La presencia de alguna personalidad en Chile era celebrada en las boites con brindis, comidas, discursos y baile, lo mismo sucedía con los estrenos cinematográficos y los aniversarios de las radioemisoras.

Durante la década de 1940, las radios solían transmitir los espectáculos desde las boites, y los artistas nacionales y extranjeros eran compartidos por ambas industrias y audiencias. La relación entre boite y radio potenciaba el desarrollo de la industria musical en general y de su sistema de estrellas, contribuyendo a legitimar la diversión cosmopolita y modernizante de la boite al entrar en la intimidad del hogar. Así mismo, la publicidad de la época se encargaba de reafirmar el alto nivel social otorgado a la boite: El Refugio era presentado como el "lugar predilecto de la aristocracia santiaguina", frecuentado por "las familias de nuestra sociedad", que disfrutan de su ambiente "culto, distinguido y selecto"; La Quintrala era promovida como la "boite de lujo preferida de nuestra aristocracia"; y El Violín Gitano era anunciado como "el más moderno y lujoso recinto de distinción y refinamiento artístico". Consecuente con esta imagen, Armando Briceño (1913) recuerda que "las boites eran lugares donde la clase alta venía a bailar y a tomarse un trago. La orquesta tocaba rumba, conga y tango a noches llenas en la década de los cuarenta y cincuenta". Una Coca-Cola valía 80 pesos en el Tap Room y el sueldo medio de esa época era de unos 1.800 pesos, recuerda Fernando Escudero (1931), lo que hacía imposible para muchos asistir regularmente a las boites del centro [580].

En la década de 1940 se abrieron en Santiago las boites Patio Andaluz, La Quintrala, Club de la Medianoche, Violín Gitano, Capri, Waldorf, El Refugio, Mocambo, Casanova y Goyescas. Así mismo, dos salones de baile, abiertos en la década de 1930, adquirieron perfil de boite durante los años cuarenta: el Lucerna y el Tap Room. En Viña del Mar y Valparaíso, se recuerda la boite del Casino de Viña del Mar y las boites porteñas Yako, American Bar, Roland Bar y Embassy Night Club, al que se asistía de traje largo y smoking, como correspondía a los elegantes espacios de diversión de la época.

580 Armando Briceño, 2000, y Fernando Escudero, 27/11/2001.

El Lucerna fue abierto en 1932, manteniéndose durante toda la década de 1930 como un centro gravitante de la vida social santiaguina. Estaba ubicado en la céntrica calle Ahumada entre Moneda y Agustinas y es recordado como un local muy completo, que tenía rotisería, pastelería y dulcería, bar y sandwichería, orquesta y variedades, pista de baile, salones para banquetes, fiestas, recepciones de matrimonio y servicio de once, desayuno, almuerzo y cena, junto a sus elegantes aperitivos danzantes –donde se rifaban mantones de Manila y champagne francés–. Su propietario era el empresario vasco-francés Pedro Harguindeguy, quien se preocupaba de dar una atención especial a la gente de prensa y a los artistas, que concurrían noche a noche a comer y divertirse al local después de la salida de los teatros [581].

> "El Lucerna era un tipo más liviano de negocio –recuerda Luis Ibarra (1928)–, la hora del té era la más importante. Era otra cosa, más fino, la gente asistía a tomar onces con sus niños, y ahí se presentaban los grandes artistas." [582]

Los espectáculos ofrecidos en el escenario circular del Lucerna, alrededor del cual se acomodaban las mesas, tenían mucho de programa de variedades, pues, además de números bailables, se podían incluir prestidigitadores y telépatas que hacían las delicias de los asistentes, como recuerda Oreste Plath. La diversidad de oportunidades con que contaba el Lucerna para ofrecer espectáculos, le permitió recibir una gran cantidad de artistas chilenos, argentinos, brasileños, mexicanos, cubanos, españoles y estadounidenses que reflejan la variedad de rumbos de la música popular en los años cuarenta.

Entre 1942 y 1945 actuaron en El Lucerna cantantes como Leo Marini, Juan Arvizu, Raúl Videla, Mercedes Simone, Hugo del Carril, Margarita Lecuona y Pedro Vargas, junto a las orquestas de Isidro Benítez, Fernando Lecaros, Jascha Fridman, Antonio Lamanna y Lecuona Cuban Boys. Un voraz incendio acabó con El Lucerna en enero de 1949 y la prensa lo lamentó como una de las más grandes pérdidas producidas en la noche santiaguina, en la fogata más extraordinaria que ha conocido el centro de la capital [583].

El Tap Room fue la boite chilena más prestigiosa y duradera, cambiando varias veces de dueño y ubicación entre 1932 y 1954, comenzando en Avenida Bulnes junto al Hotel Ritz y terminando en la calle Estado, en manos de Humberto Tobar, el "fundador de la noche santiaguina", quien abrió otros locales memorables, como El Zeppelin. La inauguración del nuevo Tap Room el 14 de septiembre 1945 fue anunciada con grandes avisos en los diarios de Santiago. A las seis de la tarde se realizaba el cocktail de honor y la ceremonia de apertura, apadrinada por Alejandro Flores y Lenka Franulic. A medianoche comenzaba un programa donde participaban una serie de cantantes y vedettes nacionales y extranjeras: el ballet del Tap Room –primer cuerpo estable de baile de una boite chilena-; Los Indios Tabajaras; la orquesta típica de Gabriel Clausi; y la orquesta de Federico Ojeda, actuando como crooner el guitarrista Jack Brown –Caupolicán Montoya– (1916-1988) [584].

581 Ver Frontaura, 1957: 78.
582 Luis Ibarra, 17/12/2002.
583 Ver Oreste Plath, 1927: 216-217; y Peña 2002: 127.
584 Jack Brown llegó a tener su propia orquesta a fines de la década de 1940 como cantante y guitarrista. Participaba también en la orquesta de Antonio La Manna. Más sobre Jack Brown en *Ecran,* 4/ 7/1944: 18.

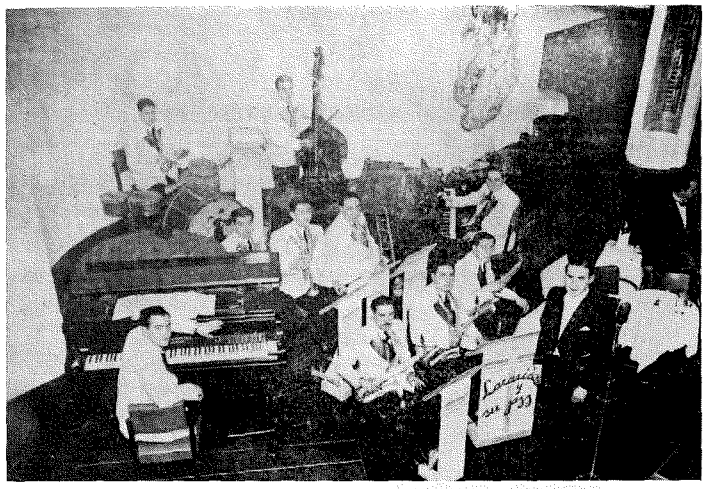
Propaganda para la inauguración del nuevo Tap Room, "La boite más hermosa del Pacífico". *El Mercurio,* 14/ 9/ 1945: 33, BN.

> "Tú entrabas al Tap Room –recuerda María Lira (1925)– y había como un salón, abajo, pero al mismo tiempo por los lados, como quien dice una herradura en el piso, por donde tú entrabas había mesas. Las cosas eran tarde y había que ir de etiqueta." [585]

El Tap Room era promocionado como la boite más hermosa del Pacífico, con un excelente escenario y una "admirable pista luminosa multicolor". Mantuvo una alta jerarquía durante la primera mitad de la década de 1940, cuando actuaron Agustín Lara, Leo Marini, Toña la Negra y Los Indios Tabajaras, las orquestas típicas de José de Caro, de Miguel Caló y de Rodolfo Biaggi, el pianista de las "manos brujas" y las orquestas-espectáculo Lecuona Cuban Boys y Hawaiian Serenaders. En boites de categoría como el Tap Room, el cantante solía ocupar toda la pista de baile para su presentación, ampliando considerablemente el escenario y atenuando también la distancia entre el público y la estrella [586].

La amplia acogida de tres bailes de naturaleza instrumental y rítmica diversa: el tango, el foxtrot y la rumba, producía una necesaria diversificación de las orquestas de baile, que desarrollaban prácticas especializadas ligadas a uno u otro género. Es así como las boites debían contratar distintas orquestas para poder cubrir el espectro completo de los bailes de moda. En su primera versión, de la calle Estado, el Tap Room mantuvo varias orquestas de renombre. En 1938 sus bailables eran acompañados por la orquesta de jazz de Bernardo Lacasia (1905-1952), en 1941

585 María Lira, 26/11/2001.
586 Ver a Pedro Vargas cantando en la pista de baile de una boite, en la película *Piel Canela,* 1953.



Bernardo Lacasia y su orquesta de jazz en el Tap Room en portada de partitura de Casa Amarilla. Santiago, ca. 1944, AMPUC.

por la típica de Porfirio Díaz y la jazz melódica de Rafael Hermosilla. Al año siguiente, le correspondía a la jazz melódica de Stefan Tertzt y a la típica del maestro Millas. También se presentaban Isidro Benítez y su orquesta, y la típica de José García. En 1944 se turnaban la orquesta rítmica de Samuel Rosas y la típica de Gabriel Clausi, regresando la orquesta de Lacasia que sería reemplazada en 1945 por la Sinfonieta de Federico Ojeda.

En el primer aniversario del nuevo Tap Room, Humberto Tobar mejoró aún más su escenario e inició la modalidad de intercalar cantantes solistas durante el baile, según la costumbre de las grandes metrópolis. A las siete de la tarde se iniciaba la sesión que, a medianoche, podía tematizarse con una Fiesta de la Rumba o en una Noche de la Conga. Luego de una baja de actividad entre 1947 y 1948, el Tap Room volvió a adquirir notoriedad en 1949 gracias a la labor de Lorenzo D'Acosta y su orquesta de jazz, quienes salían a la calle durante las fiestas de la primavera, paralizando el tránsito en el centro y haciendo bailar a más de mil parejas en la vía pública. A pesar de estos sucesos, el Tap Room no logró nunca más retomar su notoriedad [587].

El Patio Andaluz –anunciado por la prensa y en su letrero de neón como *music hall*– estuvo en actividad durante toda la década de 1940, y fue el primero de esos "hoyitos interesantes" que se abrieron en el centro de Santiago, como les decía el letrista argentino de tangos Homero Manzi, iniciando la tradición subterránea de la boite en Chile. Comenzó en un pequeño garaje del Portal Bulnes, al que había que bajar por una escalera de caracol. Su empresario, Luis Labarca, lo hizo crecer hacia los garajes vecinos, hasta transformarlo en un amplio local subterráneo con escenario, pista de baile y una característica pila de agua. "Parecía imposible –señala Frontaura– que debajo de aquella Plaza de Armas tan provinciana [...] existiera ese

587 Ver *Ercilla*, 20/12/1949.

Estreno de micro revista *Hoy me caso, mañana me suicido* en La Quintrala. *El Mercurio*, 14/ 9/1945: 34, BN.

sitio misterioso y recóndito del Patio Andaluz, cuna de pecado, de fiestas, de amores y de extraordinarias aventuras" [588].

El Patio Andaluz presentaba a sus artistas como si se tratara de una compañía de variedades. El primer elenco estuvo formado por Carmen Olmedo, vedette peruana; Nicanor Molinare; Carmencita de la Cruz, cancionista criolla; y la orquesta de Bernardo Lacasia. En mayo de 1942 debutó como cantante el músico y cineasta José Bohr precedido de la fama que le había otorgado su extensa filmografía realizada en Chile, Argentina y México como director, actor o productor.

El Sótano de la Quintrala fue inaugurado por el empresario Pedro Fernández en diciembre de 1942 en el Pasaje Imperio de Agustinas con Estado. El sótano, lugar oscuro, recogido y misterioso, era el lugar ideal para acoger a la pequeña boite de los años cuarenta. La Quintrala poseía un sótano con historia, pues era donde Catalina de Los Ríos –La Quintrala– (ca.1604-1665) amaba y castigaba a sus esclavos negros. Ajena a este tenebroso pasado, la boite La Quintrala ofrecía sus tradicionales funciones a la hora del té, del aperitivo y después de comida. A fines de 1943, Radio Prat comenzó a usarla como su auditorio. Entre 1944 y 1947 se presentaron en La Quintrala los más destacados artistas latinoamericanos de los años cuarenta: la cancionista y actriz argentina Tania; el pianista y cantante cubano

588 Frontaura, 1957: 66-67. Ver neón del Patio Andaluz en *Uno que ha sido marino*, 1950.

Anuncio de El Violín Gitano. *El Mercurio*, 21/8/1948: 38, BN.

Bola de Nieve; la soprano peruana Ima Sumak; el bolerista mexicano Alfonso Ortiz Tirado; y los tanguistas argentinos Alberto Castillo y Azucena Maizani. También se ofrecían revistas y *micro revistas* musicales. En 1949 La Quintrala se transformó en el restaurante de turismo El Pollo Dorado, "El fogón de la chilenidad", que liderará una vida nocturna que irá disminuyendo en intensidad.

El Mocambo, abierto en 1943 en la calle Santo Domingo, era anunciado como "salón de baile americano", es decir, con música continuada. La música estaba a cargo de tres orquestas que abarcaban todos los géneros en boga: la de Buddy Day con los bailes swing, la Típica Buenos Aires a cargo del tango y el vals, y la orquesta Ritmos de Cuba tocando la incipiente música tropical practicada en Chile. La decoración del local con motivos africanos reafirmaba la presencia negra en los lugares de diversión. Además, incluía personajes de Walt Disney, lo que puede parecer impropio de la decoración de una boite, pero que, en la época, constituía un gesto más de acercamiento al mundo estadounidense, sumado al reciente estreno en Chile de la película de Disney *Saludos amigos*, donde los personajes bailaban todo lo que se podía bailar en una boite.

La boite El Club de la Medianoche –ex Chanteclair– de Leonidas Acuña, estaba ubicada en San Diego con Avenida Matta, un barrio de raigambre popular y tanguera, a unas diez cuadras del centro, y ha sido recordada como la boite donde empezaron los *stripteases* en Santiago. Fue comprada en 1945 por Alfredo Fanuele, uno de los bandoneonistas argentinos que venían a trabajar al local, donde desfilaron muchas orquestas típicas argentinas y chilenas –como la de Andrés Falgas de Buenos Aires, que participó en la inauguración del nuevo local– complementadas con orquestas de jazz melódico y música tropical, contribuyendo a mantener la alegría desbordante que siempre reinaba en el local [589].

> "Los dueños de boite y salones de té, abrieron una nueva puerta para las posibilidades de los artistas y entre éstos, se distinguió desde su apertura el acogedor salón Violín Gitano. Hoy esta sala cumple tres años de vida y con justo orgullo y satisfacción muestra sus esfuerzos realizados en favor de los artistas nacionales como también la calidad de los números extranjeros presentados en sus espectáculos". [590]

El Violín Gitano abrió sus puertas en septiembre de 1947 como boite y salón de té en un subterráneo de la calle Huérfanos. Su dueño era el violinista ruso Jascha Fridman (1908), radicado en Chile desde 1942 junto a un socio de apellido

589 La orquesta de Falgas intercalaba valses boston chilenos entre sus tangos, destacándose "Antofagasta" de Armando Carrera e "Iquique jamás te olvidaré" de Víctor Acosta.
590 *El Mercurio*, 15/ 9/1950.

Rosemberg. Jascha Fridman actuaba como animador de la boite, tocando música vienesa entre las concurridas mesas [591]. El Violín Gitano era la boite preferida por los artistas, deportistas y reinas de la primavera –que marcaban el firmamento de celebridades de los años cuarenta– para organizar sus fiestas de aniversario y despedida y tendrá una cobertura especial del diario *El Mercurio*. Entre 1948 y 1949, actuaron en El Violín Gitano dos grandes orquestas-espectáculo argentinas: Los Hawaiian Serenaders y Santa Anita, además de los jazzistas trasandinos Jack Linen y sus Estudiantes, y Osvaldo Norton y su conjunto, presentado como el más famoso jazzman de Sudamérica. De los músicos nacionales estables en El Violín Gitano, se destacan Mario Arancibia, Sonia y Myriam, Arturo Gatica, y Francisco Flores del Campo, en su faceta de cantante.

La Taberna Capri, comenzó a ser publicitada en *El Mercurio* a mediados de 1944 como "el restaurante de los gourmets". Estaba ubicada en la céntrica calle San Antonio y comenzó sus actividades con Nicanor Molinare y Los Provincianos, que protagonizaban "verdaderas fiestas chilenas" en el local. Como restaurante, ofrecía suculentos almuerzos, los que acostumbraba a acompañar con música clásica y ligera a cargo de la Orquesta del Capri y su trío Grazioli-Freund-Kotzareff. Estos músicos también tocaban a la hora del té y de comida, realizando conciertos todos los jueves a las 21:30 en combinación con la cena. Esta boite-restaurante-sala de concierto, también acogió a cantantes, bailarinas y conjuntos españoles desde 1944.

Anuncio del Goyescas presentando a Hugo del Carril y Juan Arvizu. *El Mercurio*, 18/ 3/1950: 13, BN.

La Confitería Goyescas, ubicada en la esquina de Huérfanos con Estado, fue abierta en agosto de 1949 por los empresarios del Lucerna, que lo habían perdido siete meses atrás en un voraz incendio. Al igual que la Taberna Capri, se destacó durante la década de 1950 por ser el escenario predilecto de la música española presentada en Santiago, actuando sólo en el año de su inauguración: Angelillo, Esteban de San Lucar, Gracia de Triana, Las Mellizas Castilla y Los Ruiseñores de España. En materia de orquestas, contó en su comienzo con las de José Giolito, Alfredo Fava y Julio Pinto, y recibió las visitas de la orquesta espectáculo de Antonio La Manna y de Alberto Castillo y su orquesta típica. Así mismo, en 1950 actuaron destacados cantantes argentinos, mexicanos y chilenos, como Hugo del Carril, Juan Arvizu y Arturo Gatica [592].

591 Escuchar orquesta de Jascha Fridman en Fernández, 2003: 15.
592 Ver neón del Goyescas en *Uno que ha sido marino*, 1950.

Anuncio de Izidor Handler en el Oriente. *El Mercurio,* 1/ 4/1950: 15, BN.

Entre 1949 y 1984 el restaurante, bar, tea-room y boite Waldorf desarrolló una permanente labor gastronómico-musical en Santiago. Ubicado en Ahumada 131, se destacaba por su servicio de restaurante, ofreciendo espectáculos a la hora del té, del aperitivo y la cena. Estos últimos eran llamados *de boite*. La música para acompañar las horas de comer estaba a cargo de pianistas, organistas y *fantasistas* del teclado como Pepe Carrera, Jorge Halpern y Alberto Méndez; grupos de cámara, como el Trío Waldorf dirigido por Jaime Cherniak; y de cantantes solistas como Víctor Daccaret, Lucho Gatica, Rayén Quitral y Ester Soré. Así mismo, tres destacados cantantes franceses actuaron en el Waldorf a fines de la década de 1940: Charles Trenet, Georges Ulmer y Jacques Pills. Pepe Carrera estrenó en el Waldorf un completo órgano Hammond. "No hay orquesta que se iguale a la suavidad, ritmo, melodía y fantasía de un Organo Hammond tocado por un hombre que juega con el teclado como Pepe Carrera", anunciaba el Waldorf en 1950, consolidando la tradición de "música gastronómica" en el país; el ritmo constante, el volumen moderado y parejo, las melodías repetitivas, el *legato* permanente y el sonido aterciopelado parecían contribuir a la digestión [593].

La temporada de verano 1949-1950 en el Waldorf, estuvo a cargo de las dos mejores orquestas tropicales y de jazz argentinas de la época: Hawaiian Serenaders y Santa Paula Serenaders dirigida por Raúl Sánchez Reinoso. Luego continuó la orquesta de jazz bailable del violinista polaco Izidor Handler (1920), –radicado desde 1944 en Chile– con sus crooners Glenn Le Roy, Elly Morgan y Humberto Lozán, que animaban los aperitivos y comidas danzantes del Waldorf y del Salón Oriente, su establecimiento asociado.

También se destacó en Santiago la boite Casanova, abierta por Buddy Day a mediados de 1946 en la calle Huérfanos. Ese mismo año, el músico-empresario uruguayo grabó para RCA Victor el slow-fox "Bailando en el Casanova", un fox en tonalidad menor que evoca el carácter desenvuelto de los grandes locales nocturnos y el glamour de las producciones cinematográficas de Hollywood. Buddy Day dirige una equilibrada orquesta de cuerdas y jazz-band, cantando con pausada naturalidad: Bailando en el Casanova, / por primera vez te vi, / desde entonces, vida mía, / vivo por ti. / Las estrellas en el cielo / alumbraron nuestro amor, / y la luna celosa / su luz ocultó [...] En 1953 el Casanova dio origen al Teatro Opera, donde se presentaba la compañía de revista Bim-Bam-Bum, el espectáculo

593 Ver *El Mercurio,* 22/ 4/1950. Más sobre música y gastronomía en González, 2002. Ver neón, escenario, restaurante, bar y pasillos del Waldorf en *Uno que ha sido marino,* 1950.

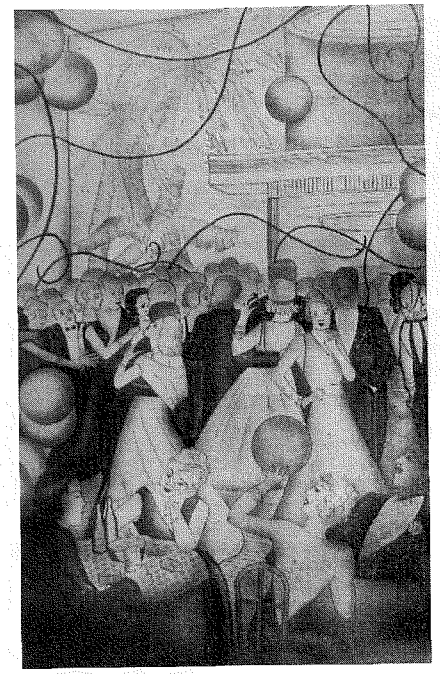
Programación artística del cabaret del Casino de Viña del Mar para la temporada 1947-1948. *El Mercurio,* 24/12/1947: 27, BN.

de revistas bataclánicas de mayor prestigio en Chile, que se mantuvo vigente hasta mediados de la década de 1970 [594].

El Casino de Viña del Mar, inaugurado el 31 de diciembre de 1930, mantuvo hasta 1935 un cabaret, que fue transformado en 1936 en un espacioso *Dancing*, para permitir a las numerosas parejas que lo visitaban entregarse "con todo confort, a la locura de girar, como el Planeta, sobre su propio eje", señala Augusto Iglesias [595]. Sus paredes estaban decoradas con modernos *frescos* realizados por la pintora norteamericana Helen Treadwell, donde se destacaba un motivo tropical con dos alegres bailarines negros cubanos, señalando el destino del Casino a ser el lugar donde se introduciría la conga cubana y el samba brasileño en Chile. A mediados de 1940, se produjo una nueva transformación en el Casino y su antiguo cabaret –denominación que todavía se usaba en el país para los espectáculos de variedades– comenzó a ser llamado boite. Desde la inauguración del moderno edificio del Casino, éste fue un foco de atracción para la vida social, y una vez superados los escrúpulos moralistas sobre el

594 Escuchar "Bailando en el Casanova" grabado por Buddy Day para RCA Victor en 1946, en CD 10. Buddy Day también había grabado para Odeon a comienzos de 1943 la conga "Bim-Bam-Bum", utilizada en el Teatro Opera como música característica. Al parecer, se trataba de una guaracha popularizada en Nueva York en los años cuarenta por los músicos cubanos Noro Morales y Machito –Frank Grillo–.

595 Ver Iglesias, 1936: 79 y 93.



Dibujo de Helen Treadwell del interior del cabaret del Casino de Viña del Mar. Iglesias, 1936.

juego, será un espacio de distinción y representación. La boite estaba formada por un amplio salón para los jóvenes, rodeado por un segundo nivel para los padres, desde donde podían vigilar con comodidad y discreción a sus hijos. La orquesta de jazz de Pablo Garrido, activa en el Casino en los años treinta, fue reemplazada por la de Buddy Day, que fue la que impuso la conga en Viña del Mar en el verano de 1941. Según la costumbre imperante, los espectáculos del Casino eran transmitidos por radio a toda la región.

> "El Casino de Viña del Mar tiene el agrado de comunicar a Ud. que hoy inaugura su temporada de 1944-1945, a las 6 de la tarde, con su tradicional primera bolita. El principal establecimiento de la ciudad-balneario invita muy cordialmente a la sociedad santiaguina a disfrutar de sus atrayentes reuniones, amenizadas por las Orquestas Racco y La Manna, con participación de los aplaudidos artistas Los Quincheros, Nicanor Molinare y el conjunto de laúdes Picón." [596]

La boite polivalente con el viejo salón de baile, había entrado en su crisis definitiva a mediados de la década de 1940. La prensa se encargaba de pormenorizar la reducción que experimentaba la boite-dancing, reemplazando las grandes orquestas por pequeños grupos instrumentales y los amplios escenarios por reducidas tarimas. De este modo, la boite chilena se acercaba a su concepción francesa original, de espacio reducido y oscuro, lugar apropiado para el modo de interpretación íntima de géneros como el bolero, el flamenco y la canción romántica, muy populares en Chile a mediados de los años cuarenta. En 1947 se habla de un cambio total en los negocios de boites y cabarets, pues solamente llenan sus locales los fines de semana, estando acostumbrados a tener afluencia de público todos los días. De hecho, el afamado Tap Room empieza a ofrecer funciones de cine por las tardes, como una forma de aprovechar mejor sus instalaciones.

El aumento del consumo privado del disco y su utilización en fiestas y bailoteos, el desarrollo de espacios juveniles de diversión al interior de liceos, colegios y universidades –como las kermeses, bailes y festivales estudiantiles de la canción–, y el auge que experimentará la guitarra como instrumento para animar las reuniones juveniles, cambiarán el eje de la diversión en Chile, produciendo la irremediable decadencia de las grandes boites y quintas de recreo de los años cuarenta. "Los empresarios comenzarán a entusiasmarse con la idea del negocio que les significan estas pequeñas boites –señala la revista *Ecran*– y dejarán los locales grandes, abandonando al mismo tiempo la idea de contratar orquestas y artistas, para presentar solistas instrumentales". Así

596 *El Mercurio*, 15/ 9/1944.

surgieron boites de espacio más reducido, como el Morocco y el Jai-Alai de la Plaza Bulnes, dirigida por Bobby Deglané, que protagonizarán la noche santiaguina de los años cincuenta [597]. Estos nuevos espacios de diversión ya no son anunciados como lugares de elegancia y lujo, sino que de "poco gasto y de ambiente familiar", emprendiendo una nueva estrategia legitimadora, ahora entre las capas medias, de un espacio que será finalmente condenado por los mismos sectores que lo impulsaron. En efecto, a pesar del intento legitimador de la prensa, coincidente con el de la memoria del público de la época, las boites no pudieron mantener su prestigio más allá de los años cincuenta. Sus espacios oscuros y subterráneos perdieron ese "ambiente familiar" que la prensa les adscribía, para adquirir una connotación de escondite y lugar de vicio y libertinaje, más apropiado a las antiguas prácticas de La Quintrala que al de la diversión familiar. "Era oscurito, nadie sabía quién estaba al lado, iba gente de todo tipo y clase" recuerda una dama santiaguina que frecuentaba boites del centro a fines de la década de 1940.

Varios aspectos de la boite chilena de los años cuarenta se reproducen en un espacio más masivo y popular, las quintas de recreo, que, si bien eran abundantes, tuvieron menor cobertura de la prensa, por ser más populares y estar ubicadas lejos del centro, donde estaba el epicentro de la vida social. Su origen se remonta a las llamadas casas de recreo campesinas, cuyos moradores solían pagar por renta la quinta parte de sus ingresos. El crecimiento de las ciudades las fue alcanzando, quedando en barrios periféricos, pero manteniendo su ambiente campestre y su esmerada atención culinaria y musical. Funcionaban desde el mediodía hasta la madrugada y en ellas se podía comer, beber, bailar y escuchar a los mismos artistas y orquestas que actuaban en radios y boites. La diferencia radica en que se ubicaban en barrios apartados, donde la ciudad limitaba con el campo; sus recintos eran más amplios y estaban al aire libre; y su ambiente informal permitía que

Raúl Gardy –abajo a la izquierda– con la Orquesta Folklórica de la Quinta El Rosedal. *Ecran*, 21/11/1948, BN.

597 El Jai-Alai era un lugar elegante y tranquilo, que contaba con música de piano y batería y donde llegaba la clientela que en la madrugada quería descansar del bullicio de las grandes boites que todavía lograban mantenerse en funcionamiento. Ver *Ecran*, 9/ 2/1947.

Anuncio de celebración de fiestas patrias en El Rosedal. *El Mercurio*, 17/9/1952: 17, BN.

mujeres y hombres llegaran solos, en pareja, en grupos o en familia, ocupando reservados, glorietas o mesas al borde de la pista. Así mismo, era habitual que las quintas de recreo publicaran avisos en la prensa, solicitando el servicio de algunos músicos, pues muchas veces carecían de empresarios artísticos dedicados a esta labor.

> "Frente al tierral, en lo que hoy corresponde a la calle Bustamante –señala Roberto Merino–, se sucedían numerosas quintas, especializadas en causeos, meneos y cuchipandas. Por eso, esta calle se llamó durante un tiempo Avenida de las Quintas." [598]

En Santiago había más de cien quintas de recreo en la década de 1940, destacándose las de Gran Avenida, como El Rosedal, Florida, Las Palmeras, Copacabana, Colón, y Las Brisas –donde actuaban Violeta, Hilda y Lalo Parra–; las de Avenida Ossa, como las quintas Argentina, Asturias, Chile, Roma y Tobalaba –activa a comienzos de los años treinta–; y las de Rondizzoni, como las quintas Anita y Rancho Grande, llamada "jardín-boite", también activas a comienzos de los años treinta. Se destacaron además, las quintas Las Rosas en Blanco Encalada; Piojin Dancing en Independencia; La Chacra Valparaíso en Plaza Egaña; Santa Nicolasa en Apoquindo; Las Cachás Grandes de Maipú; Los Naranjos de Conchalí –donde actuaban las orquestas típica y característica de Mario Ríos y Tito Contreras–; y la Quinta Carroza, del barrio Recoleta, con más de mil mesas, buenas orquestas, servicio de restaurante, números de variedades e inmensas pistas de baile, donde se podían aplaudir conjuntos de doscientos bailadores de cueca, recuerda Frontaura [599]. Los músicos solían administrar sus propias quintas de recreo, como ocurría con las casas de canto. El dúo de Los Hermanos Reyes, por ejemplo, tenía, a comienzos de la década de 1940, la quinta La Granja en Quillota, que nada le envidiaba a las de la capital,

598 Merino, 2000: 50.
599 Ver Frontaura, 1957: 97-98.

pues contaba con una orquesta típica y una de jazz, números de variedades de cartel, una moderna pista de baile y un escenario auditórium. Incluso, como propaganda, la quinta ofrecía partituras del repertorio interpretado por Los Hermanos Reyes en las radios y teatros de Santiago.

La quinta santiaguina más concurrida fue El Parque Rosedal, ubicada en el Paradero 18 de Gran Avenida y activa desde comienzos de la década de 1940. Pertenecía al empresario Benjamín Rodríguez, tenía una capacidad para dos mil personas atendidas en 600 mesas, más una gran pista de baile de baldosas. Desde las dos de la tarde hasta las seis de la mañana desfilaban, en forma rotativa, cuatro orquestas típicas, cuatro orquestas de jazz y tres conjuntos folklóricos, más los artistas invitados al show y varios cantantes de planta que se turnaban para cantar con cada orquesta. Su amplio escenario tenía tres cortinas, permitiendo que mientras un conjunto tocaba, el otro estuviera listo para reemplazarlo, dándole continuidad, dinamismo y variedad al espectáculo que, en ocasiones, era transmitido en directo por Radio Nuevo Mundo. El Rosedal era el lugar favorito de los políticos para realizar sus banquetes y proclamaciones. "El que no se proclamaba en El Rosedal no era candidato", afirma un músico de la época. En las afueras, se apiñaban los pequeños lustrabotas limpiando el calzado de los entusiastas bailarines hasta altas horas de la madrugada. "En un ambiente de cultura y a plena naturaleza, el parque 'El Rosedal' dispensa a los turistas y visitantes música, baile, alegría y buen servicio", anunciaba la quinta a mediados de los años cuarenta [600].

Las quintas de recreo constituyeron un espacio de integración social en Santiago, pues eran punto de encuentro para los inmigrantes que habían llegado desde el sur, formando grupos de obreros, empleados y "mapuchitas" –mujeres mapuches–, como recuerda un parroquiano de la época. Así mismo, luego de asistir al Casino o a algún bailoteo de barrio, señala Rosario Flores (1934), las elegantes jóvenes viñamarinas llegaban en grupo a bailar a las quintas de Valparaíso, destacando la integración social y cosmopolita que allí se producía. A estas quintas llegaban marineros de paso, quienes bailaban con propiedad los bailes de sus países de origen, por lo que el tango, los bailes swing y el rock'n roll, serán bailados con más propiedad en las quintas del puerto.

La ciudad es el caldo de cultivo de la música popular. La permanencia, pérdida o recuperación de sus espacios físicos es también la de sus espacios sonoros. En sociedades heterogéneas como la chilena, los espacios públicos de diversión han debido legitimarse para los sectores sociales que las frecuentan, vinculándolos a sus mundos privados y construyendo una imagen pública que los acote socialmente. El impulso modernizador de la boite y la quinta de recreo, expresado en la independencia que se le otorga a la mujer, en cierta relajación de las costumbres y en la continua presencia de artistas internacionales presentados en contextos performativos más tecnologizados, llegará a su fin en la década de 1960. Ahora la mujer podrá bailar con quien quiera y dos décadas más tarde comenzará a hacerlo sola.

600 *Anuario DIC*, 1946.

V

CANCIONERO EUROPEO

V CANCIONERO EUROPEO

A pesar de la fuerte influencia estadounidense experimentada en Chile desde la década de 1920 y a las constantes advertencias nacionalistas sobre la invasión cultural extranjera, el tradicional atractivo que representaba París para las elites sociales chilenas, sumado al reencantamiento con España producido por el auge de la zarzuela, el cuplé y el flamenquismo, mantuvo la escena de la música popular en Chile abierta al repertorio europeo. La influencia europea había alcanzado cierta magnitud en la música practicada en el país a fines del siglo XIX, como hemos visto, y si bien se encuentran elementos de otras procedencias, su llegada estará mediada por la industria de la partitura y por las giras de compañías de espectáculos de origen español, francés, e italiano. El mundo musical privado estaba también dominado por el influjo de París como modelo de consumo cultural y, en cierta medida, por aquello que se ponía de moda en Madrid. De este modo, en los períodos de posguerra, de 1920 a 1950, España, Francia y, en menor medida, Italia, llevarán hasta Chile su repertorio popular de exportación. En el caso de España, el canto vendrá acompañado de guitarra y baile, surgiendo artistas locales que imitarán estilos españoles; desde Francia llegarán los primeros chansonniers, o cantantes-compositores; e Italia exportará algunos tenores populares surgidos durante el fascismo. En rigor, Italia –en combinación con Estados Unidos–, proporcionará un repertorio que abarcará el aria, la canción melódica y la canción napolitana, popularizado desde comienzos del siglo XX desde el disco y más tarde el cine. El primero de sus intérpretes será Enrico Caruso, al que se sumarán Mario Lanza, Tito Schipa y Mario del Mónaco, entre otros.

La influencia europea en la música popular practicada en América Latina en la primera mitad del siglo XX, sufrió las interrupciones propias de las dos guerras mundiales y de la guerra civil española, pero también de la aparición de la noción de vanguardia, que establecía una separación mucho más tajante entre música de concierto y música popular. En efecto, la cisura que se había manifestado en el campo de las artes desde las últimas décadas del siglo XIX, se transformó en una gran fractura representada por el conflicto bélico de 1914, que no sólo tuvo implicancias en el terreno diplomático, político, económico y social, sino que también afectó decisivamente a las formas de expresión de la cultura. Al caer todo un sistema de vida, que había persistido en ropajes de burguesía y que será recordado por Stefan Zweig como "el mundo de la seguridad" en su nostálgico libro *El mundo de ayer*, se extinguen o debilitan prácticas sociales y culturales que le habían dado un sello de identidad al *fin de siècle*. Se hacía necesario entonces, el avance de un nuevo orden: el del consumo cultural masivo, que adquiría un volumen y una capacidad de expresión inéditas gracias a la tecnología y su progresiva tendencia a la ubicuidad. Esta masividad se alimentará en gran medida de manifestaciones que provienen de un mundo popular no exento de exotismos y de lo que será finalmente percibido y definido por las elites como "vulgaridades".

Afectados de diversa forma por la revolución de las vanguardias, por las guerras y por la oleada de revoluciones socialistas y fascistas, España, Francia e Italia

producirán un nuevo tipo de arte de masas y responderán al desafío de los años de posguerra con creaciones que apuntan al fortalecimiento de rasgos modernizantes. Así sucede con París, la ciudad que había acogido a Diaghilev y sus ballets rusos, que vivía el desarrollo de una fuerte transformación en la plástica, que se fascinará con productos americanos desde el tango hasta el jazz, emblemáticamente representado por el poema sinfónico *Un americano en París* (1928) de George Gershwin. Por su parte, Italia, vencedora frustrada en la Gran Guerra, vive un período de refundación social, política y cultural con la revolución fascista, que se interesa tempranamente en la industria cultural y promueve discursos de clara carga ideológica a través de los medios, sin renunciar a las posibilidades que ofrece la música popular.

España

El caso de España resulta el más relevante para Chile, debido a la cercanía cultural de la Madre Patria con sus ex colonias y a los flujos migratorios que llegarán de la península ibérica a América Latina durante las primeras décadas del siglo XX. Ensimismada y deprimida desde los días de la pérdida definitiva del imperio, España había potenciado una mirada introspectiva, que condujo a la revaloración de sus rasgos más fuertes de identidad, generando una imagen nueva y vital con la recuperación de manifestaciones culturales tradicionales en la obra de Federico García Lorca y de Manuel de Falla, por citar dos grandes ejemplos, pero también explotadas por la industria del espectáculo. En efecto, terminada la Guerra Civil, extinguido el cuplé, y decaída la zarzuela –que había contribuido a reintroducir la música española en América y a formar el gusto por el baile y la canción española en los países latinoamericanos–, el repertorio español se encontró con un nuevo escenario internacional que conquistar: la boite. En el caso de Chile, locales capitalinos como el Lucerna, el Goyescas y el Capri, concentraron la práctica de música española en las décadas de 1940 y 1950, sumándose a los restaurantes de comida regional española, que serán, junto a los de comida chilena, los que recreen con más propiedad los ambientes locales evocados. Así mismo, el teatro continuó ligado al espectáculo de bailarines, instrumentistas y cantantes españoles auténticos o simulados, incluido el propio Teatro Municipal de la capital.

La zarzuela y el cuplé habían girado en torno a dos polos geográficos: el madrileñismo y el andalucismo y sus correspondientes estereotipos. Es justamente el andalucismo, con sus elementos gitanos y flamencos, el que alimentará la exaltación de los valores nacionales de la raza española propiciada por Francisco Franco. La canción andaluza, que imperará en el repertorio español difundido por el mundo a partir de la posguerra, representará "la quintaesencia de un destino español, de unos valores absolutos en los que el torero figura como héroe máximo, reserva espiritual de las virtudes de la raza ante el peligro y la muerte", señala Salaün [601].

601 Ver Salaün 1990: 177-179.

Durante el franquismo, el baile popular fue potenciado oficialmente a través de la Sección Femenina de la Falange Española, de acuerdo a la revalorización de lo tradicional e idealización de la forma de vida preindustrial propias de la ideología fascista, como mantienen Martínez y Menéndez. De este modo, el baile folklórico de todas las regiones de España deberá ser cultivado y perpetuado por la juventud, según señala una ordenanza franquista de 1939, siendo enseñado hasta en los conservatorios, pues existía la convicción de que el baile folklórico podía ser un excelente instrumento al servicio del régimen, tanto dentro como fuera de España, señalan las autoras. El auge de esta práctica costumbrista se observa en 1944 cuando se presentan 191 grupos de baile español con un total de 11.000 integrantes en el Concurso Nacional de Cantos y Danzas de España. En 1948 comienzan a enviarse embajadas artísticas hacia América, como una forma de vencer la oposición internacional hacia el franquismo. El primer destino fue Argentina y al año siguiente se repitió la experiencia con Chile, Perú, Colombia y Panamá [602].

A pesar de haber roto relaciones con el gobierno de Franco durante la Segunda Guerra Mundial, Chile recibirá una ola de artistas españoles desde fines de la década de 1930, algunos de ellos desde España y otros provenientes de naciones americanas donde se habían refugiado durante la Guerra Civil. La amplia colonia española residente en América Latina y sus descendientes, constituía un público ávido de revivir estampas folklóricas de la patria lejana. Es así como un séquito de bailarinas y cantantes españolas desfiló por los escenarios nocturnos chilenos, luciendo mantones de Manila, bocas granate y seductores ojos negros, evocando, en algunos casos, a las antiguas cupletistas. En 1938, por ejemplo, actuaron en la Confitería Palet y en el Teatro Rialto en Concepción Pepe Valencia y sus dos gitanas y Carmen de Thalía. En Santiago se presentaron, entre otros, el Trío Moreno, Las Trillizas Vera y Carmen Salazar en el Tap Room; Malena "La gitana" y Gloria Librán "La gitana aristocrática" en el Teatro Caupolicán; la vedette Bianca Negri en El Patio Andaluz; "La andalucita" en el Roof-Garden del Hotel Carrera; Anita del Río "La reina de la jota", Teresa Lamadrid "cancionista y bailarina de rango español" y Lya Zabay "La canción hecha movimiento" en el Lucerna; Ascensión Pastor "La cantante de la voz de oro" y Lolita Granados "bella y eximia bailarina española" en el Capri; La Soberana, Trini Moreno y Gloria Montijo en La Quintrala; y Amparito Reyes "notable bailarina flamenca" en el Goyescas. También se presentaban bailarines hombres, como Paco Reyes "el eximio académico de los bailes españoles" en el Caupolicán; Los Gitanillos en el Lucerna; y Juan José Padilla "El gitano enigmático" en el Goyescas. Todo esto sucedía mientras en España se combatía la cruenta guerra civil y en el año en que Indalicio Prieto, ministro de la República y uno de los principales líderes socialistas españoles, viniera a Chile en representación de su gobierno a la toma del mando presidencial de Pedro Aguirre Cerda.

Las academias de baile, en clara sintonía con el auge de la danza española, ofrecían a comienzos de la década de 1940 clases de bailes clásicos y regionales españoles, en un cambio en su orientación hacia el evento social que primaba en sus

602 Ver Beatriz Martínez y Nuria Menéndez en Amorós, 1999: 351-353.

objetivos originales. Curiosamente, estas academias no promueven el pasodoble, que es el género español más ofrecido por los sellos discográficos durante la década de 1940 en Chile, y que nadie se resistía a bailar cuando irrumpía su música en la pista de baile. Seguramente la sencillez de su coreografía de pareja enlazada, una marcha de pasos cortos y firmes –como un torero caminando con su capa–, hacía innecesaria su enseñanza formal.

Oferta de discos Victor de Angelillo y Esteban de Sanlúcar con la Orquesta de Federico Ojeda. *El Mercurio*, 14/10/1949: 27, BN.

Los cantaores de flamenco –característicos de la música andaluza– comienzan a desfilar por las boites de Santiago a comienzos de la década de 1940. El de mayor fama fue Angelillo –Angel Sampedro Montero– (1908-1973), que se había radicado en Buenos Aires y desde allí organizaba sus giras por América Latina. Presentado en Chile como "El faraón del cante jondo", Angelillo debutó en el teatro Baquedano a mediados de 1944, precedido de una nutrida discografía de tonadillas, zambras y tanguillos que circulaban en Chile desde fines de la década de 1930. Su debut en el país fue acompañado por una orquesta dirigida por Manuel Contardo, pero, a su regreso en 1945 y 1949, trajo a dos guitarristas, primero a Manuel Molina de Molina y luego a Esteban de Sanlúcar, con quien había realizado giras por España a mediados de los años treinta. Sus presentaciones en radios, clubes sociales y boites de la capital tuvieron tanto éxito, que en octubre de 1945, la revista *Radiomanía* lo eligió como el mejor cantante del mes por sus actuaciones en Radio Chilena. Como sucedía con otros artistas y géneros populares, su extensa filmografía contribuyó a popularizar aún más su voz, su figura y sus canciones, destacándose "Dos cruces" y "Camino verde". A fines de la década de 1940, Angelillo es el músico español que posee el mayor catálogo discográfico en Chile, sobresaliendo sus discos RCA Victor de bulerías, farrucas, zambras y pasodobles. Su guitarrista Esteban de Sanlúcar (1910-1991), había emigrado a América durante la Guerra Civil española, viviendo en México, Venezuela y Argentina. Se le recuerda por su calidad como intérprete y por sus innovadoras composiciones, algunas de las cuales llegarían a ser grabadas a comienzos de la década de 1970 por Paco de Lucía.

El segundo cantaor flamenco de popularidad en Chile fue el Niño de Utrera –Juan Mendoza– presentado en La Quintrala como "el ruiseñor del canto flamenco", aunque no se sabía con certeza si era andaluz o argentino. Entre las canciones que popularizó en Chile se destacan el pasodoble "Carmen la de Triana", y el tanguillo "Castillito de arena", ambas editadas por Casa Amarilla a mediados de los años cuarenta como grandes creaciones del Niño de Utrera. Integró la compañía de baile y canto español Cabalgata, con la que llegó hasta el Teatro Municipal de Iquique hacia 1942. Sus bulerías, zambras y pasodobles eran ofrecidos en Chile por RCA Víctor en su catálogo de 1948. En una de sus actuaciones en el Teatro Real de Valparaíso, escenario habitual para los espectáculos españoles

en el puerto, el Niño de Utrera cayó desplomado, muriendo en plena función, señala Manuel Peña. Al día siguiente fue enterrado en Valparaíso y las radios del puerto transmitieron todo el día su sentido éxito "El hijo de nadie", que dice: ¿Mi apellido? ¡Tú estás loca! / Recapacita mujer. / Tú eres Vargas, la gitana / y yo soy un gran marqués. / Sangre roja y sangre azul / eso nunca puede ser [603].

Oferta de discos Victor de El Niño de Utrera. *El Mercurio*, 29/ 4/1944: 11, BN.

También cantaron en las boites de Santiago Juanillo, anunciado por el Tap Room como el nuevo Angelillo; El Niño Marchenita anunciado en el Lucerna como estilista de la canción flamenca; y varias cantantes, cancionistas y estilistas españolas, algunas ya convertidas en estrellas de cine. Dentro de este firmamento castizo, se destaca un hijo de inmigrantes andaluces nacido en Talca, Pepe Lucena –Francisco Gómez Ortiz– (1925), anunciado desde comienzos de 1943 por el Tap Room como "gran cantaor flamenco", un año después de haber debutado en la boite Tronio de Buenos Aires. Si bien la carrera de Lucena fue eclipsada por la llegada de auténticos cantaores flamencos a Chile a partir de 1944, este cantaor nacional reapareció en 1948, figurando en los primeros lugares de los rankings discográficos, alcanzando el segundo lugar de popularidad en el concurso Barómetro Radial de revista *Ecran* de marzo de 1949, desplazando al propio Arturo Gatica. Al año siguiente, Lucena formaba parte del elenco de Radio Minería y del Violín Gitano, manteniendo su supremacía como cantante o cantaor radial durante la primera mitad de la década de 1950. Entre sus grabaciones con la orquesta de Jackie Kohan para Odeon, se destaca el tanguillo "Castillito de Arena" y la farruca "Las cositas del querer" [604].

La música y la danza española en su faceta más artística, también incrementó su presencia en Chile en la década de 1940 con las continuas presentaciones de compañías de cantantes y bailarines, especialmente en el Teatro Municipal de Santiago. En febrero de 1941, Asunción Granados fue presentada en el Municipal como "la diva de la danza y la guitarra española", actuando junto a una orquesta dirigida por el director español Martín Barruezo. En noviembre de 1945 se pre-

603 Ver Peña, 1999: 61-62.
604 Más sobre Pepe Lucena en *Ecran*, 20/10//1953: 18.

sentó en el Municipal Concha Piquer, y su Compañía de Canciones y Bailes de España, traída por la empresa Salvati. Su llegada a Santiago y Valparaíso con veinte integrantes de su compañía, fue todo un acontecimiento artístico y social. Concha Piquer, había sido una cupletista de cierto renombre, que ahora hacía carrera con la canción española popularizada durante el franquismo.

En junio de 1946 llegó al Teatro Municipal de Santiago un espectáculo de canción, poesía y baile español procedente del Teatro Lara de Madrid llamado Cabalgata, que ya había realizado una gira por el país en 1942, destacándose las cancionistas Rosario Durcal y Lola Montoya; el estilista Julio Toledo; la bailarina gitana Carmela Reyes; el bailarín gitano Manolo Romero; y el guitarrista de flamenco José Monreal. Se trata de un espectáculo de las denominadas variedades selectas, que encuentra en América un público ávido de distracción en tiempos de guerra y con una sensibilidad despierta hacia la cultura ibérica. Además, tiende un puente con una nación aislada, como lo era la España de la posguerra civil, que ganaba un espacio en las relaciones con Chile a través de su producción cultural.

El éxito de las compañías españolas en el Chile de la década de 1940 incentivó a artistas locales a formar sus propias compañías de "arte español". De este modo, comenzaron a presentarse espectáculos donde artistas chilenos se mimetizaban como españoles, intentando satisfacer el gusto local por lo internacional con producciones hechas en casa. En el Centro Español de Concepción, se presentaban a mediados de 1943 la "inimitable" cancionista chilena Olguita Núñez y Los Gitanillos, "brindando al público el colorido y la animación de sus danzas españolas". En septiembre de 1948 se anuncia en el Teatro Municipal de Santiago una estampa flamenca con la actuación de "la gentil y simpatiquísima" Julita Pou, acompañada del guitarrista andaluz Claudio Morán, con una orquesta a cargo del joven director chileno Juan Mateucci. Así mismo, en el Círculo Español de Santiago se presentaba a fines de 1948 una gran verbena española a beneficio del Hogar Español. Se trataba de un espectáculo integrado casi exclusivamente por artistas nacionales "dirigido por las geniales artistas Alhambra Fiori y Carmencita Ruiz, en el que actuarán el aplaudido cantaor flamenco Pepe Lucena, el bailarín gitano Paco Mairena, la simpática estilista andaluza Manolita Reina acompañados del guitarrista Claudio Morán, el dúo Silva-Maldonado, la excelente guitarrista Esther Martínez y otros números de gran actualidad" [605].

El españolismo de mediados de los años cuarenta también llegaba al cine chileno con *El padre Pitillo* (1945), del director argentino Roberto de Ribón, con Lucho Córdova, Nicanor Molinare, Carmen Moreno y Semillita, entre otros, FCIM .

605 *El Mercurio*, 26/11/1948.

El cine español, poco conocido en Chile en la década de 1930, tendrá una sostenida presencia en el país desde comienzos de la década de 1940. Incluso se abrirá en Santiago un cine especializado en producciones de la Madre Patria; el Cine España, que ofrecía películas, documentales y noticieros españoles realizados durante el gobierno de Francisco Franco (1936-1975). Como hemos visto, algunas cupletistas continuaron su carrera como actrices de cine, sumándose a las españolerías de la posguerra civil. Este fue el caso de Imperio Argentina –Magdalena Nile del Río– (1911-2003), cupletista y bailarina argentina, cuyo nombre artístico unía a dos grandes estrellas del cuplé: Pastora Imperio y La Argentinita. Debutó en Chile como La Petite Imperio, "precoz tonadillera y bailarina", en un recital de despedida a Osmán Pérez Freire en el Teatro Victoria de Valparaíso en 1920, pero alcanzaría toda su fama en el país con sus películas, destacándose *Morena clara*, *Nobleza baturra*, y *Carmen la de Triana*. Imperio Argentina se paseaba por el dial y las pantallas chilenas desde comienzos de la década de 1930 con bulerías, zambras, sevillanas y peteneras, y cantando a dúo con Carlos Gardel en *Melodía de arrabal* (1932), donde caracteriza a una profesora de canto y piano. También se le podía ver en teatros de Santiago y Valparaíso junto a su Compañía de Bailes Españoles, famosa por el lujo de sus trajes y decorados. Sus discos eran ofrecidos en el país por el sello Victor desde 1940 y las partituras de sus canciones eran publicadas por Casa Amarilla y Casa Calvetty. A comienzos de 1950, Imperio Argentina se presentaba tres veces por semana en Radio Minería y su cadena de emisoras, auspiciada por Medias Laban, alejándose finalmente de los escenarios para dedicarse a su familia, pero reapareciendo en Madrid en 1956 como cantante de canciones folklóricas andaluzas, hispanoamericanas y algunos cuplés [606].

Imperio Argentina –Magdalena Nile del Río– (1911-2003). Claro et al, 1989: 80.

Imperio Argentina inspiró a Violeta Parra para desarrollar su veta españolizante, triunfando como Violeta de Mayo en un concurso de canto español celebrado en el Teatro Baquedano en 1944, donde participó una veintena de españolas radicadas en Chile. Ayudada por un profesor de baile español, Violeta Parra llegó a cantar zambras, farrucas, pasodobles y sevillanas, ingresando con su

606 Ver María Baliñas en Casares, 1999-2002, 6: 418.

Violeta Parra e Isabel Parra en la entrega de los premios Caupolicán 1956: *Ecran* Nº 1380, 2/ 7/1957: 13, AMPUC.

hija Isabel a la compañía de canto y baile español de Doroteo Martí, que tenía bastante éxito en el país a mediados de la década de 1940. Así mismo, Violeta con sus pequeños hijos Isabel y Angel fue contratada por Buddy Day en 1946 para actuar en la recién inaugurada boite Casanova como número español. La afición de Violeta Parra por la música española se había iniciado en 1935 por influencia de su hermano Nicanor, como ella confiesa. En su época de cantora en los bares del barrio Matucana de Santiago, su hermano Oscar recuerda haber trabajado como payaso con Violeta Parra en el bar El Túnel, donde asistían "todos los viejos de la Estación Yungay" a escucharla cantar español. Tal como Imperio Argentina, Violeta Parra llegaría a los escenarios cantando cuplés y terminaría cantando folklore [607].

A pesar del éxito de la música andaluza, no todo era andaluz o flamenco en la música española difundida en Chile. Desde mediados de la década de 1940 también comenzará a ser conocida música de otras regiones de España, especialmente del norte, con Los Bocheros, Los Cantábricos y Los Ruiseñores de España, todos, quintetos vocales con acompañamiento de guitarras y acordeón. Así mismo, el cancionero popular español recopilado por García Lorca alcanzará circulación internacional en sus obras de teatro y en las grabaciones de la Argentinita para el sello Victor, contribuyendo a diversificar un poco más la imagen sonora y cultural que el resto del mundo construía de España. En esos años se inauguraron en Chile varios locales de empresarios españoles, especialmente en el rubro de restaurantes, en los que se podían escuchar algunos de estos conjuntos gracias a las instancias de solidaridad con el mundo español en el exilio.

607 Ver Oviedo, 1990: 33, 39; Parra, 1985: 33; Merino, 2000: 215; y *Ecran*, 8/ 6/1954: 18.

Los Bocheros era un quinteto formado en Bilbao en 1930, cuyos integrantes actuaban vestidos con boina e indumentaria tradicional vasca. Su repertorio incluía música del país vasco y de otras regiones de España y Portugal. En 1943 viajaron a Cuba desde donde iniciaron sus actuaciones por América Latina, ayudados por su participación en producciones cinematográficas mexicanas, que incluían regularmente artistas españoles en el exilio [608]. Debutaron en Chile en el Teatro Santiago en abril de 1944 con "todo el brillo, todo el color y la sugestión del folklore de España en la presentación de este conjunto de extraordinarios intérpretes vocales". Sus discos Victor estaban a la venta en Chile y el grupo aparecía esporádicamente en las películas mexicanas exhibidas en el país. Su amistad con Los Quincheros permitió que el grupo chileno sumara algunas canciones españolas a su repertorio. Los Ruiseñores de España también se presentaban ataviados con boina –a diferencia de Los Cantábricos que actuaban con chaquetas blancas y corbatas de humita– y eran presentados en Chile como "eximios intérpretes de los aires regionales hispánicos". Actuaron en el Goyescas desde fines de 1949 a fines de 1950, para luego seguir al sur, presentándose en el Restaurante Don Quijote de Concepción. La tienda de departamentos Falabella, que celebraba sus 60 años, auspició las presentaciones de Los Ruiseñores de España por Radio Minería tres veces a la semana. También se presentaron en kermesses, funciones benéficas y fiestas de año nuevo.

Lejos del estereotipo andalucista de la cultura española, se encuentran las obras dramáticas de Federico García Lorca, con su fuerte carga emocional e intensidad trágica, que fueron estrenadas en Chile, a fines de los años treinta con la participación de la compañía de Margarita Xirgú, quizá, la mayor intérprete del teatro lorquiano por mucho tiempo. Las creaciones del poeta y dramaturgo español hacían continuas referencias a la tradición y la cultura popular española y utilizaban recurrentemente canciones y coplas como parte del tramado dramático, según la antigua tradición del teatro del Siglo de Oro. En la medida que sus obras alcanzaban difusión internacional, las canciones populares que contenían se proyectaban desde los escenarios del mundo [609]. Así mismo, la preocupación de García Lorca por la preservación de la memoria musical española, lo llevó a publicar y a grabar junto a La Argentinita, a comienzos de los años treinta, su *Colección de Canciones Españolas Antiguas*, como hemos visto. Desde entonces, La Argentinita interpretó

608 Ver Cristóbal Díaz en Casares, 1999-2002, 2: 542. Ver a Los Bocheros en *Fiesta brava* (1947), película estadounidense realizada en México.

609 Poeta, músico, pintor, dramaturgo y pianista, Federico García Lorca había organizado junto a Manuel de Falla un festival de cante jondo en 1922 durante la feria de Corpus Christi de Granada, demostrando una vez más su interés por la música popular de España.

estas canciones en la mayoría de sus espectáculos, lo que contribuyó decisivamente a su popularización. De este modo, en parte gracias a artistas del cuplé como La Argentinita, en parte por medio del teatro de García Lorca, la música popular tradicional española se difundió por el mundo y se instaló tanto en el disco como en las salas de espectáculo, aun antes del conflicto de fines de los años treinta, con el consiguiente éxodo de músicos españoles hacia América.

Finalmente, la oferta de música española aumentará en Chile con las orquestas características argentinas que incluían repertorio español –especialmente pasodobles–, en sus actuaciones y producciones discográficas destinadas a la amplia colonia española residente en Argentina y a sus descendientes. De este modo, RCA Victor ofrecía en 1948, en el país, música española a cargo de las orquestas características de Feliciano Brunelli, Francisco Lomuto y Efraín Orozco. Así mismo, el pasodoble formará parte del repertorio de grupos chilenos como Los Quincheros, y la radiotelefonía nacional contribuirá a mantener la presencia de la música española con una programación recurrente durante la década de 1950.

Francia e Italia

París constituyó un referente insoslayable para las costumbres, arquitectura, bailes y diversiones sociales de finales del siglo XIX en países como Chile. Si bien Francia fue perdiendo su gravitación en la escena musical internacional a medida que avanzaba el nuevo siglo, conceptos como los de *couplet, variété, cabaret, boîte, chansonnier, apéritif dansant* y *dîner dansant* se mantuvieron vigentes en distintos momentos del siglo XX. París fue también el lugar legitimador de bailes como el maxixe y el tango; de la propia negritud encarnada por Josephine Baker; y del desarrollo de una vertiente jazzística de cámara que logró cierto impacto en Chile y Argentina, como veremos en el último capítulo. Luego de las giras de compañías francesas de ópera cómica y de opereta durante la segunda mitad del siglo XIX, decayó notoriamente la presencia de cantantes franceses en el país. Sólo llegaron algunas cupletistas y vedettes durante los primeros años del nuevo siglo, como hemos visto, hasta que la Segunda Guerra Mundial produjo un forzado éxodo de artistas franceses hacia los escenarios del Nuevo Mundo. Es así como entre 1940 y 1945 llegaron a Santiago Jean Sablon, Madeleine Laurent, Monna Lisa y Ray Ventura y su orquesta de jazz. Así mismo, en Chile se realizaban espectáculos de apoyo a la Francia ocupada que contribuían a difundir la canción francesa en este medio y algunos artistas latinoamericanos también se volcaron hacia el cancionero francés [610] .

Jean Sablon llegó a Santiago a mediados de 1940 como "La voz de oro de Montmartre" para presentarse en el Teatro Central en combinación con el cine. Regresó a Chile a fines de 1950 actuando en Radio Minería acompañado por el pianista español Pepe Carrera y por la orquesta de Radio Minería dirigida por Vicente Bianchi, y en el Waldorf con la orquesta de Izidor Handler. Su bella voz

610 Ver *El Mercurio*, 28/ 8/1943. Más sobre la influencia de París en la popularización de bailes a comienzos del siglo XX, en Vega, 1956: 78-79.

de barítono podía escucharse en los discos Victor ofrecidos en el país durante toda la década de 1940, dando a conocer las canciones "J'attendrai", ofrecida como slow-fox, y "La vie en rose", que también popularizaría Edith Piaf. Por su parte, Madeleine Laurent y Monna Lisa llegaron a Santiago en 1941 y 1942 respectivamente, luego de actuar en Buenos Aires, como ocurría con muchos artistas extranjeros en la época. Ambas fueron presentadas con gran cartel en Chile. Madeleine Laurent como una sensacional cantante francesa consagrada en los escenarios parisinos y Monna Lisa como una notable cancionista y vedette francesa, primera figura del famoso bataclán de Madame Rasimi. Madeleine Laurent actuó en el Hotel Carrera acompañada por la orquesta de Carlos Loeffler y Monna Lisa en la boite El Refugio.

La cancionista Luisita Darios –Luisa Pacheco–, nacida en Francia de padres peruanos, fue una importante difusora de la canción francesa en Chile, participando activamente en programas radiales de música francesa como solista y con Rubens de Lorena en el Dúo París, siempre con una abundante cobertura de prensa. En 1943 grabó doce canciones francesas para el sello Victor con Vicente Bianchi al piano, y, al año siguiente, montó un espectáculo en Radio Agricultura llamado *La historia de la canción francesa*, donde mostraba repertorio francés desde el medioevo hasta el siglo XX, con actores, trajes y decorados. También grababa repertorio cubano en francés, que los Lecuona Cuban Boys habían popularizado durante sus actuaciones en París.

La preocupación de los artistas chilenos por la canción francesa ocurría en tiempos de solidaridad con Francia debido a la ocupación alemana, organizándose kermesses en el Stade Francais y conciertos de música "interaliada", como el organizado en Santiago, en agosto de 1943, promovido por Hungría "libre y democrática", donde se presentaron canciones francesas, españolas, inglesas y eslavas; música húngara y rusa; y folklore norteamericano, sudamericano y chileno. Ese mismo año llegó a Chile la orquesta francesa de jazz de Ray Ventura y sus Colegiales del Ritmo, traídos por el Hotel Carrera, la Compañía Nacional de Teatros, y Radio Agricultura. Se trataba de un conjunto de jazz ,"tipo parisino", de dieciocho músicos, entre ellos el fantasista Coco Aslan, el guitarrista, cantante y compositor Henry Salvador y el reputado intérprete de swing Pierre Aller [611] .

Con el término de la Segunda Guerra Mundial se experimentó una notoria disminución del flujo de músicos franceses hacia Chile, que sólo repuntó hacia 1950, con la llegada de Charles Trenet, Georges Ulmer, Paul Aurel, y Jacques Pills. Esta nueva oleada de cantantes franceses fue antecedida por la difusión en el país de interpretaciones de Edith Piaf (1915-1963), iniciada por Radio El Mercurio en 1948, al año siguiente de la primera gira a Estados Unidos de la Piaf, y en el marco del programa *Música y ritmos de Francia*, transmitido por la radio tres veces a la semana con grabaciones proporcionadas por el Servicio Informativo Francés. Si bien Edith Piaf nunca llegó a Chile, sus dramáticas interpretaciones y su poderosa y emotiva voz causaron gran impacto entre los chilenos.

611 Ver *El Mercurio*, 30/11/1943.

Anuncio de Charles Trenet en el Waldorf con la letra de una de sus canciones en francés. *El Mercurio,* 11/12/1949: 15, BN.

El chansonnier –cantante y compositor– Charles Trenet (1913-2001), llegó al país durante las Fiestas Patrias de 1949 para actuar en las boites Casanova y Waldorf y presentarse en radios Agricultura y Cooperativa, permaneciendo en Chile hasta enero de 1950. Apodado "El Muchacho de París", Trenet llegaría a escribir más de 500 canciones, popularizando en su visita "Les oiseaux de Paris", "La Mer", y "Menilmontant", estas dos últimas serán grabadas por músicos chilenos, como veremos en el último capítulo. En sus actuaciones en el Waldorf, Trenet incluía canciones de Nicanor Molinare traducidas al francés, como "Mantelito blanco", en un gesto casi único del cantautor, que sólo interpretaba canciones propias. Trenet fue la atracción principal del baile organizado por la colonia francesa residente en el Stade Francais en diciembre de 1949 para juntar fondos para sus obras de beneficencia en Chile. El baile fue anunciado en francés en la sección Vida Social de *El Mercurio*, recordando el idioma que había marcado la elegancia social de comienzos del siglo [612] .

612 Ver *El Mercurio,* 10/12/1949.

Georges Ulmer llegó a Santiago en abril de 1950 para actuar por varias semanas en el Waldorf, luego de actuar en algunas boites de Río de Janeiro. La prensa lo presentó como un hombre múltiple que fue boxeador en Estados Unidos y voluntario durante la Segunda Guerra Mundial. Ulmer popularizó las primeras canciones de Charles Aznavour y se hizo conocido con una canción de su autoría, "Pigalle". Por su parte, Jacques Pills "El Don Juan que canta", llegó al Waldorf en agosto de 1950 rodeado de nutridas informaciones sobre su vida sentimental, de acuerdo a la tendencia de la prensa de espectáculos de alimentar la curiosidad de sus lectores por la vida privada de las estrellas.

Al igual que había sucedido con la ópera cómica francesa, la ópera italiana trajo a Chile una pléyade de cantantes líricos durante la segunda mitad del siglo XIX que permanecieron durante mucho tiempo en el recuerdo de quienes asistían a las funciones que ofrecían en teatros de Iquique, Valparaíso y Santiago. En la década de 1930, Italia experimentaba un florecimiento de cantantes, casi todos tenores, algunos surgidos en la calle y otros en la academia, que eran requeridos por la industria discográfica y su nueva producción eléctrica y por los innumerables locales donde se cantaba y bailaba durante el verano [613] . Algunos de ellos vinieron a probar suerte a América y Chile recibió a varios entre 1937 y 1951. Los más destacados fueron Carlo Buti "La voz de oro de Italia", que se presentó en el Lucerna en 1946; Ernesto Bonino "El astro de la moderna canción italiana", que cantó en el Violín Gitano entre 1949 y 1950, actuó con la orquesta de Vicente Bianchi en Radio Minería en cadena con radios La Serena, Viña del Mar y Concepción, y grabó canciones en español; y Guido Conti, que se presentaba en el Goyescas a comienzos de 1951.

El tenor florentino Carlo Buti (1902-1963) llegaba a Chile superando las dificultades que podía suponerle haber sido el intérprete de uno de los éxitos importantes de la música popular italiana en tiempos del fascismo, la canción de la guerra de Etiopía llamada "Faccetta nera". De todas maneras, Buti gozaba de gran popularidad en Italia gracias a una consolidada carrera discográfica, radial y cinematográfica. Con un timbre oscuro, aterciopelado, cálido y de amplio volumen –señala Gianni Borgna–, Carlo Buti se convirtió en el héroe de los jóvenes de los barrios periféricos y de los pequeños centros agrícolas. En sus canciones, mantiene Borgna, estaba presente una expresa contraposición entre el campo y la ciudad. El campo equivalía a la aurora, a la salud física, mental y moral; y la ciudad, en cambio, a la lujuria, la desilusión, la perdición, y las insidias de la noche. Entre sus éxitos se encuentra la canción "¡Vivere!" (1937) de Cesare Andrea Bixio [614] .

También llegaron a Santiago el tenor Mario Cappello, que se presentó en 1937 en el Teatro Santa Lucía, inaugurado ese año y de propiedad de la Compañía Cinematográfica Italo-Chilena, donde cantó canciones genovesas y napolitanas; el barítono Mario Cozzi, que actuó en el Teatro Central en 1940; y Augusto Gentile "El aristócrata de la canción", considerado el sucesor de Carlos Buti, que

613 Ver Ramo, 1961: 100-105.
614 Ver Borgna, 2001: 144-145.

Orquesta de Antonio La Manna. *El Mercurio*, 31/ 3/1945: 7, BN.

se presentó en el Lucerna en 1944. Si bien no existió una oferta discográfica importante de música italiana en Chile, la propia colonia residente se encargó de difundirla en sus kermesses en el Estadio Italiano y en programas radiales especializados, como *L'ora Italiana*, dirigido por Paolo Fiori (1904-1978) y transmitido diariamente en italiano por Radio Nuevo Mundo desde 1934, programa que todavía se encontraba vigente a fines de los años cuarenta, ahora en Radio Chilena. Fiori, hijo de artistas circenses ítalo-alemanes, ostenta el cetro de ser considerado el primer comentarista de discos en Chile, aunque fuera en italiano [615] .

De los pocos músicos populares italianos que se radicaron en Chile, se destaca el director napolitano Antonio La Manna, que llegó al país en 1933 y formó varias orquestas de jazz y de música tropical "a la italiana". Con sus bien equipadas orquestas animó las temporadas de baile del Hotel Pucón, del Hotel de Puerto Varas –participando en su inauguración en 1936–, y de los hoteles Carrera y Crillón de Santiago, y se presentó en las boites Lucerna y Goyescas entre 1945 y 1950, acompañando a destacados solistas como Margarita Lecuona y Juan Arvizu. La Manna culminó su labor a comienzos de la década de 1950 en el Casino de Viña del Mar, donde acompañaba a Humberto Lozán.

El desarrollo en España, Francia e Italia de nuevos artistas y repertorios que se adecuaban a la dinámica cultura de masas, permitió renovar la influencia cultural europea en Chile en una época en que los modelos de modernidad y desarrollo se habían desplazado hacia Estados Unidos. La aceptación en el país de esta nueva música europea de exportación y de autorrepresentación nacionalista y modernizante, reflejará el apego de una sociedad y de su puñado de inmigrantes a un mundo que parecía quedar atrás ante el nuevo orden internacional, pero que lograba renovarse manteniendo toda la fuerza y el atractivo de su cultura milenaria.

615 Ver Marino, 1984: 91 y 244.

VI

FOLKLORE DE MASAS

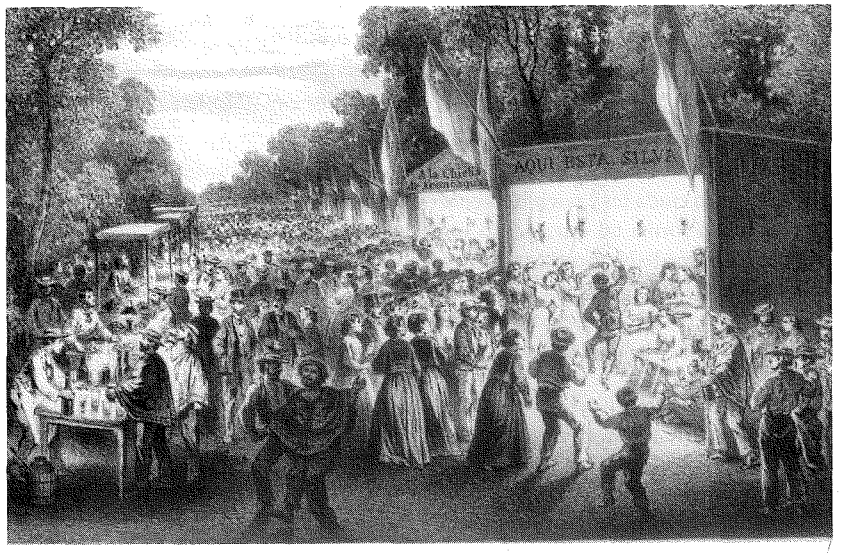
VI FOLKLORE DE MASAS

> "Para nadie es un misterio la desaparición de la música popular chilena –publica *El Mercurio* a comienzos de 1945–. No hay en la capital ni un solo sitio donde escucharla; aun en ciudades y pueblos menores, no se escuchan sino melodías extranjeras, arraigadas en forma tal que, de no operarse una fuerte acción colectiva, habrá de perderse, irremediablemente, todo eco del cancionero criollo. Inútiles parecen los esfuerzos esporádicos que, de una veintena de años a esta fecha, han realizado desde agrupaciones prestigiosas y desinteresadas, como Los Cuatro Huasos, hasta las plausibles iniciativas de diversas firmas grabadoras de discos." [616]

A lo largo del siglo XX siempre se ha manifestado en Chile inquietud por la escasa presencia de música folklórica en el medio masivo y mediatizado de la música popular urbana. Ya en 1910, un periodista de la revista *Zig-Zag* se preguntaba: ¿Qué se han hecho los vibrantes bailes nacionales? ¿Quiénes bailan hoy día nuestra chispeante cueca?, llegando a la misma conclusión a la que se llega a fines del siglo XX: que el chileno moderno sólo baila cueca y escucha música tradicional durante las Fiestas Patrias [617] . Sin embargo, aunque sólo fuera durante el Mes de la Patria, los chilenos siempre han participado colectivamente y con entusiasmo de la exteriorización y reafirmación de su identidad nacional mediante la masiva concurrencia a las fondas, la ingesta de comida y de alcohol y la práctica de la tonada y de la cueca. La celebración de uno de los primeros 18 de Septiembre del siglo XX en Playa Ancha, Valparaíso, descrita en una crónica de la revista *Sucesos* ejemplifica la atracción que continuamente producen estas fiestas en Chile en todos los sectores sociales:

> "Allí estaban y marchaban juntos la aristocrática dama con la pimpante mozuela vestida de percal y cintas multicolores; el grave caballero de la fina y enguantada mano con el alegre roto de raída manta y cómicos zapatos, y marchaban así, entremezclados, porque todos tenían un mismo pensamiento, todos celebraban las mismas glorias por que todos eran chilenos. Más allá, alineadas al borde del camino, como las carpas de un campamento, con sus paredes hechas de tocuyo blanco, adornadas con banderas y con verdes ramas, destacaban las fondas, esas 'blancas casetas' sitios obligados de reunión popular, y dentro de ellas, pisando mullida alfombra de verde césped, un centenar de 'alegres' que dan rienda suelta a sus expansiones. ¡Luego en un rincón, las francotas muchachas de cabellos negros y vivarachos ojos, arrancando de la guitarra y el arpa, vibradoras notas, mientras otras marcan el compás golpeando la tapa de los instrumentos! ¡y en mitad del salón, tres, bailando con inimitable gracia la picaresca zamacueca, y dándose tregua solamente cuando un contertulio las obliga a la voz de ¡aro! Y las obsequia con el clásico 'Potrillo' de ponche en leche." [618]

616 *El Mercurio*, 17/ 3/1945.
617 Continúa el comentarista: "Se echan de menos aquellas danzas que son la caracterización de sentimientos colectivos, el símbolo de la exteriorización de alma de un pueblo, en suma, de la nacionalidad." *Zig-Zag*, 23/ 4/1910.
618 *Sucesos*, 26/ 9/1902.



Ramadas en La Cañada de Santiago hacia 1890, donde la elite social y los sectores populares celebran juntos la llegada de la Navidad. Claro et al, 1989: 579.

El grupo dirigente chileno se sentía fuertemente ligado a su tierra, y, si bien podía asumir comportamientos cosmopolitas como eran los largos viajes a París, no repudiaba de ningún modo su ligazón con el medio rural y sus expresiones autóctonas. De hecho, el patrón de fundo es un personaje que establece relaciones de corte paternalista con sus inquilinos, siendo normal que compartan espacios y ocasiones festivas. En este sentido, es perfectamente lógico que los miembros de la elite nacional, por más europeizantes que parecieran, conocieran y compartieran el patrimonio popular tradicional. El poderío de la elite social chilena tenía una sólida base rural, detentando un poder, casi soberano, sobre gran parte del territorio y la población de la zona central de Chile. Un dato elocuente al respecto lo constituye el hecho que, hacia 1900, el 57% de los parlamentarios chilenos poseía una hacienda en el valle central, donde imperaban fuertes lazos de protección y obediencia [619] .

Desde los siglos anteriores, existían vínculos entre los distintos integrantes del orden hacendal y la música y, de un modo más amplio, con la fiesta. En este sentido, hay elementos de pervivencia de un Antiguo Régimen en el mundo campesino, donde el tiempo se divide entre lo ordinario del trabajo y lo extraordinario de la fiesta, con sus ocasiones de encuentro y momentos para compartir con quienes integraban las elites. Importancia capital tendrá la *media luna* y el rodeo, donde se comparten y refuerzan una serie de tradiciones y se escucha un repertorio musical esencialmente campesino [620] .

En las primeras décadas del siglo XX, esta orientación se presentaba también a través de otras expresiones artísticas, como la pintura, el teatro y la literatura. En el caso de la pintura, resultan significativos los aportes de artistas como Juan Francisco

619 Ver Vicuña, 2001: 29; y Sol Serrano en Montecino, 2003: 534.
620 Ver Stabili, 1996: 167-237.

Paseo al Fundo Santa Rita organizado en julio de 1887 por Domingo Fernández Concha con el príncipe Carlos de Borbón, que aparece al centro vestido de huaso. Hernández, 1928: 387.

González y Arturo Gordon, por mencionar dos extremos estilísticos, ambos interesados en presentar la cultura popular tradicional de modo vivo en sus cuadros [621] . En el teatro, aparecen importantes referencias al medio rural, que contribuyen a masificar una imagen estereotipada de la vida campesina. Especialmente significativo, en el desarrollo del drama campero, será Antonio Acevedo Hernández, que se interesa asimismo por el rescate y preservación de las tradiciones populares. Este autor escribirá influyentes libros sobre las costumbres campesinas y la música chilena, al tiempo que publica algunas de las más significativas piezas teatrales dedicadas a las luchas campesinas por la tierra y la libertad laboral, argumentos que serán cada vez más urgentes a medida que avance el siglo XX.

En este ambiente sensible a la valoración de las propias tradiciones, no resulta extraño que se difundiera un interés mayor por las expresiones de cultura popular de raigambre campesina, no obstante las ambivalencias de la percepción desde la ciudad del hombre de campo, donde abunda tanto la burla como la nostalgia. Desde Mariano Latorre hasta Baldomero Lillo y desde Luis Durand hasta Manuel Rojas, la literatura proyecta a una sociedad chilena progresivamente más lectora, una imagen del mundo campesino en la que hay voluntad de rescatar valores que se perciben amenazados por las influencias cosmopolitas. Junto a la obra de estos autores, *Gran señor y rajadiablos* (1948) de Eduardo Barrios marcará un hito en la aproximación al mundo rural y sus conflictos [622] .

621 El caso de Gordon es interesante en este sentido, dado el hecho que se hace cargo de la transformación de la cultura campesina al llegar al medio urbano. Su estilo cercano a un cierto expresionismo, su falta de concesiones al pintoresquismo y su voluntad de denuncia, lo hacen un artista comprometido en una época en que la sociedad chilena cambiaba a pasos agigantados.
622 Son numerosos los autores que entre 1890 y 1950 escriben sobre el medio campesino, construyendo una imagen arquetípica: Federico Gana, Fernando Santivan, José Santos González Vera, Nicomedes Guzmán, Ricardo Lomboy, Daniel Belmar y Lautaro Yankas entre otros. Ver Silva Castro, 1961.

Los fuertes vínculos de la elite social y política chilena con la cultura huasa de la zona central, reafirmados por el desarrollo de una música, una pintura y una literatura asociadas a ese mundo, junto al hecho que éste haya sido el principal territorio habitado por chilenos durante el siglo XIX, llevará a las elites a fomentar una estrecha relación entre el folklore de la zona central y el concepto de Nación, con la consiguiente homogenización de valores, mitos y costumbres. Para cohesionar un territorio expuesto a influencias exógenas –tanto internas como externas–, era necesario imaginarlo como proveniente de una misma matriz cultural, según la idea romántica de Nación como comunidad, aunque, en el caso de Chile, esto no fuera así. De este modo, la tonada, la cueca y la cultura huasa se transformarán en emblemas de identidad que serán instalados en el imaginario del país como símbolos del ser nacional. La paulatina incorporación de otras regiones culturales a la nación chilena, como el Norte Grande, la Isla de Pascua, la Araucanía, y la zona austral, se realizará mediante la implantación del imaginario centralista como sinónimo de chilenidad, lo que comenzará a ser abiertamente develado y resistido desde las regiones recién a fines del siglo XX, reivindicando la presencia de las etnias aymara, rapa-nui y mapuche y del vínculo con prácticas culturales de los países vecinos [623] .

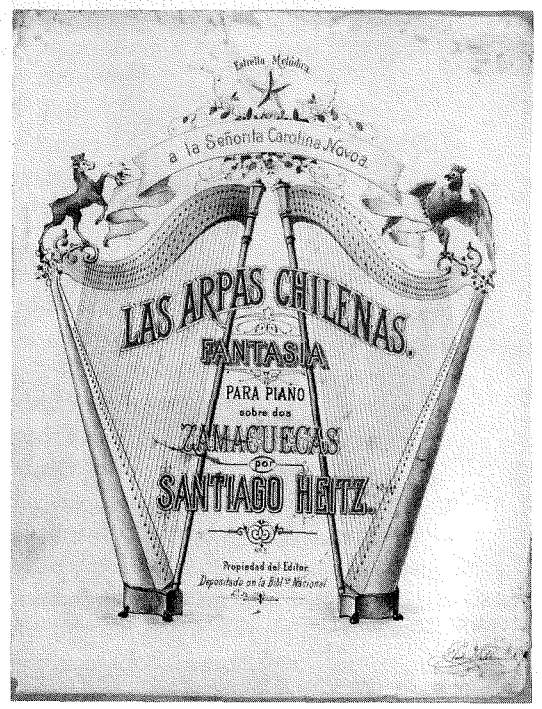
La *chilenización* del país emprendida por el Estado, comprendía también políticas demográficas, aplicadas especialmente en las zonas extremas de la nación, llevando habitantes del valle central a la zona austral, donde reproducirán el paisaje y las costumbres de su zona originaria, y a las ciudades del Norte Grande, que perdían a sus habitantes peruanos y bolivianos luego de la guerra de 1879. Estos inmigrantes, al igual que aquellos que dejaban el campo para vivir en las ciudades de la zona central, evocarán el paraíso perdido de su niñez con la música campesina, que ahora será fuente de refugio en la incierta vida urbana. Ellos serán los principales receptores de la música tradicional difundida fuera de su lugar de origen mediante la influencia del Estado y la acción de la industria musical. "Elvirita, por favor, cánteme 'El Almendro Florido', para acordarme de mis buenos tiempos de mocedad", le rogaba un distinguido solterón de comienzos de siglo, a una dama en una tertulia de 1900. Al pie del almendro florido, / ¡recuerdos de mi niñez! [...], comienza la dama al son de su guitarra afinadita, como correspondía a un instrumento popular en el salón. El sentido evocativo que tendrá el folklore en la ciudad durante todo el siglo XX, encontrará en la tonada popular urbana el marco sonoro apropiado, como veremos más adelante [624] .

La primera forma de mediación de música campesina en la ciudad, se produjo mediante la trascripción y edición de la letra y/o la música de repertorio rural. En muchos casos se tratará de científicos, políticos, escritores, músicos, folkloristas y pintores extranjeros que describirán en detalle géneros y ambientes locales de baile –como la zamacueca y las chinganas desde la década de 1830– buscando llevar consigo un registro literario, gráfico o musical de los parajes que visitaban. A los clásicos y aislados ejemplos de una danza instrumental, publicada como

623 Ver las múltiples quejas emitidas por intelectuales de fuera de la zona central sobre la imposición de la cultura huasa en sus regiones, en el compilado de Sonia Montecino sobre identidades en Chile, 2003.
624 Ver García, 1950: 100.

zapateo en París por Armand Frèzier en 1715, y del *cuando*, publicado por Edouard Poeppig en Valparaíso en 1828, se suman un centenar de arreglos de música de tradición oral publicados entre 1850 y 1887, catalogados por Pereira Salas, quien afirma que la música folklórica comienza a utilizarse en forma sistemática, en el salón, hacia 1842. En este repertorio hay que destacar tres zamacuecas de Federico Guzmán publicadas a partir de 1856 y una tonada de nombre alemán, "Frauenlob" –alabanza a la mujer– (1860) del compositor berlinés radicado en Valdivia, Guillermo Frick (1813-1905), inspirada en las tonadas con guitarra que Frick escuchara a su llegada a Chile en 1840.

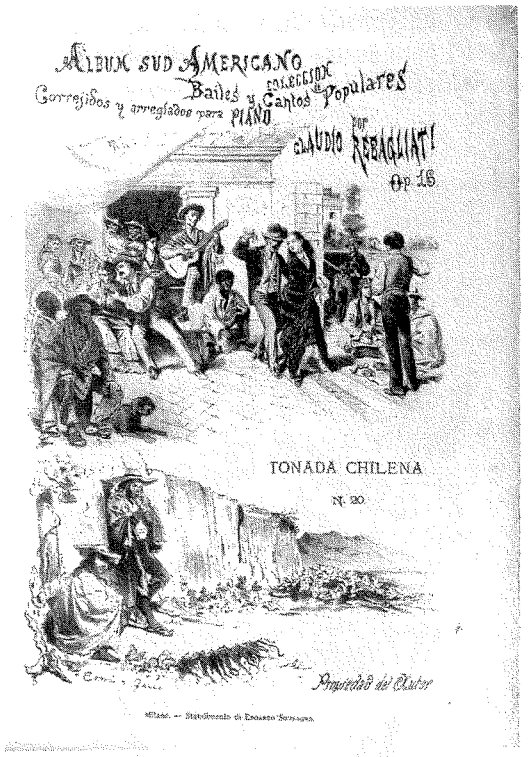
Esta es una práctica que se produce en una sociedad que construye una imagen de sí misma, afirmando sus particularidades e idiosincrasia por medio de actividades distintivas. La forma de pertenencia pasará de allí en adelante, a la asunción de un repertorio de temas que configuren estereotipos, fenómeno al que contribuye la visión de algunos extranjeros, como hemos visto. La domesticación de la música del campo y su adaptación al nuevo medio social urbano, es expresión de una nueva sociabilidad, forjada en torno a los ideales de una emergente modernidad, que tenía como referentes principales los provenientes de Gran Bretaña, Francia y, algo más tarde, Alemania. El mundo campesino y sus expresiones ofrecían, entonces, una línea de continuidad con el pasado y con el sentido de lo propio, algo esencial en un período de independencia. Al mismo tiempo, las formas políticas republicanas ganaban espacio, ofreciéndose rituales y elementos festivos que celebraban un orden tradicional –el de la hacienda– pero que adquirían una expresión política nueva, la republicana. Por mucho tiempo, hasta entrado el siglo XX, se deberá mostrar dominio de estas artes tradicionales para ser considerado un verdadero chileno por parte de la elite, que manejará según su propia conveniencia los códigos de la expresión musical tradicional.



Portada de "Las arpas chilenas", fantasía para piano sobre dos zamacuecas por Santiago Heitz. Santiago: Estrella melódica, ca. 1856, AMPUC.

La música folklórica transcrita en partituras se acomodaba con facilidad al formato del álbum, en boga durante la segunda mitad del siglo XIX. De este modo, surgieron algunas colecciones con música chilena como *Bailes Nacionales* para piano, (Hamburgo: Eduardo Niemeyer, ca. 1855), y *La Lira Chilena* (Juan Krause, 1877), colección de canciones y zamacuecas para canto y piano arregladas por Eustaquio

Segundo Guzmán. Por su parte, el violinista y compositor ítalo-peruano Claudio Rebagliati (1843-1909), publicaba hacia 1870 su *Album Sud-Americano* (Milán: Edoardo Sonzogno) con 22 canciones y bailes peruanos y chilenos arreglados para piano, "sin hacerles perder en nada el colorido que les es peculiar", como advierte en la introducción y Rodolfo Lucero publicaba en 1896 *Por amor cantan las aves* (Hamburgo/Valparaíso: Carlos Brandt), colección de cantos chilenos arreglados para piano. También se destacan las zamacuecas y canciones chilenas publicada en Berlín en 1911 por Albert Friedenthal en su colección *Stimmen der Völker*, quien, señala Pereira Salas, recogió en su obra muchas composiciones "falsamente populares, aquellas del llamado género vulgar", que bien pueden corresponder a música de autor conocido y con algún grado de mediación [625].



Portada del *Album Sud Americano* de Claudio Rebagliati con tonada chilena, Milán: Edoardo Sonzogno, ca. 1870. Claro et al, 1989: 635.

Antonio Alba (1870-1940), guitarrista y compositor español radicado en el país hacia 1895, editó en Chile una completa colección de música folklórica en partitura: *Cantares del Pueblo Chileno* (Valparaíso: C. Kirsinger, 1898) "para que penetre en los salones del mundo elegante el aroma de los campos", como señala Alba en su prólogo. La colección de Alba contiene géneros de salón folklorizados, como la mazurka, el vals, y la habanera, y también incluye tonadas, zamacuecas y canciones, todas transcritas y arregladas por Alba para canto y guitarra. Es interesante observar cómo, géneros llegados originalmente al salón, que luego fueron adoptados y transformados por sectores populares, regresaban, cual hijos pródigos a su lugar de origen luego de su periplo por los campos, ahora de la mano de la guitarra [626].

La promoción de cancioneros populares surgidos de una labor de indagación más sistemática y orientados hacia la construcción de referentes criollos de identidad nacional, comenzó a manifestarse en Chile en los primeros estudiosos

625 Ver Pereira Salas, 1941: 303, y 1978: 106-107; y Juan Carlos Estenssoro en Casares, 1999-2002, 9: 68-69. Escuchar recolecciones de Friedenthal en Savi, 1987, 1: A4-6; y Mouras, 2002: 7.

626 Escuchar versión de proyección folklórica de la habanera "Soñé" y versión de salón de la habanera "El suspiro", ambas de la colección *Cantares del Pueblo Chileno* de Antonio Alba, conservadas en Copiapó, en Martínez, 2004: 5 y 9.

del folklore literario, que rescataban romances, leyendas, adivinanzas, refranes y todo aquello que era expresión de un saber popular percibido en peligro de extinción. Es notable el hecho que en la colección Biblioteca de Escritores de Chile publicada con ocasión del Centenario, aparezca un volumen titulado *Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena* (1912) realizado por Julio Vicuña Cifuentes, junto a volúmenes como *La producción intelectual en Chile*, de Jorge Huneeus o los discursos parlamentarios de Isidoro Errázuriz, para dar dos ejemplos muy distintos al texto de Vicuña. Posteriormente, esta preocupación llegará a la música tradicional, realizándose antologías discográficas y publicaciones especializadas.

En 1913 se expresaba un interés público por este tipo de colecciones en el tradicional concurso de literatura, música y juegos florales promovido por el Consejo Superior de Letras y Bellas Artes. En dicho concurso, se premiaban las dos mejores colecciones de canciones populares chilenas, que debían ser precedidas de un breve estudio histórico y crítico. Uno de estos premios lo obtuvo Luis Sandoval, quien llegaría a tener, a comienzos de la década de 1930, la colección más completa de canciones populares chilenas y "de otras traídas al país durante el siglo pasado", según Pedro Humberto Allende.

La música tradicional fue difundida en la ciudad utilizando todos los canales ofrecidos por la industria musical del segundo cuarto del siglo XX: teatro, disco, radio y cine. Este proceso desembocó en el desarrollo de un folklore masificado, denominado también "música típica chilena". La escena teatral, poblada de revistas modernas y costumbristas hasta la década de 1940, fue el receptáculo más directo para el costumbrismo musical cultivado desde los años veinte, surgiendo autores, compañías y repertorio que popularizaba música, bailes y costumbres tradicionales, como hemos visto en el segundo capítulo. Pero fue la producción discográfica la que tuvo mayor impacto en el proceso mediador de música campesina, tanto en la ciudad como en el campo. Las industrias radial y cinematográfica se sumaron rápidamente al auge del folklore en el disco, convergiendo para permitir la aparición del "artista del folklore". Lo particular de este fenómeno, es que las propias comunidades rurales serán receptáculo de este "folklore reciclado", como llama Juan Astica al repertorio tradicional recogido, arreglado y grabado en discos por los conjuntos urbanos de huasos. Además, con el desarrollo de aparatos de radio a batería, aumentará considerablemente la llegada del "folklore reciclado" a los campos. De este modo, señala Astica, se han encontrado vigentes en comunidades campesinas, canciones grabadas décadas atrás por Los Cuatro Huasos, sin poderse determinar si son producto de la tradición oral de la cual las recogió el conjunto, o si llegaron a la comunidad por la influencia de la industria musical [627].

> "La ciudad y el campo ya son iguales con un Philips. Sí señores hacendados, he aquí un aparato de batería tan poderoso y eficaz como el mejor receptor que haya funcionado en la red eléctrica de la ciudad. Para el Philips Modelo 432 no hay distancias." [628]

627 Ver Astica et al, 1997.

628 *El Mercurio*, 7/ 1/1941.

A pesar de la activa presencia del artista del folklore en radios y locales nocturnos en la década de 1940, cada cierto tiempo, la prensa se queja de la invasión de música extranjera que vive Chile, como hemos visto, y se promueven cruzadas de rescate del folklore nacional. Si bien existen medios más comprometidos con este rescate y promoción, otros, como la revista *Ecran*, manifiestan una posición distante y hasta crítica hacia el folklore chileno, al que considera poco variado desde el punto de vista artístico y expresivo, justificando de esta manera, la alta presencia extranjera que ha existido en la música popular practicada en el país.

Anuncio de celebración de Fiestas Patrias en el restaurante La Bahía en Santiago con viñeta alusiva a la música típica chilena y cita de la "Canción Nacional". *El Mercurio*, 16/9/1950: 25, BN.

> "El arte nativo y el folklore son, por lo demás, lamentablemente parecidos en sus diversas manifestaciones ¡En no pocos casos se trata de una sola cuerda artística, que se toca hasta el cansancio, hasta el agotamiento! La música es elemental, la letra deja no poco que desear y el repertorio de las emociones y de los conflictos pasionales que tienen expresión en aquellas es limitadísimo." 629

> "Como no disponemos de un folklore rico –musicalmente hablando– se agudiza la competencia con la música extranjera, pues en este sentido son muchos los países americanos que nos aventajan. Los compositores chilenos, entonces, tienen que someterse a popularizar ritmos extranjeros, que les significan mayores ventajas económicas." 630

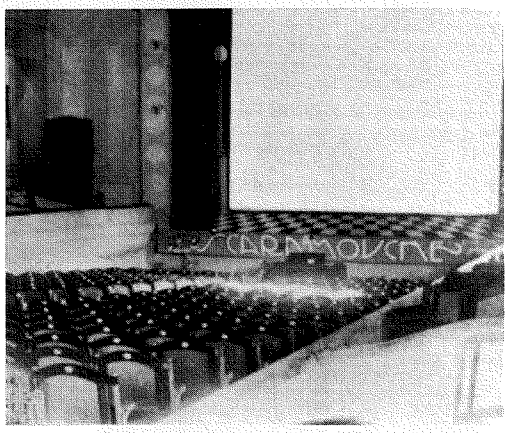
La predominancia de elementos hispanos en el folklore chileno, en desmedro de aquellos de origen africano, indígena o mestizo, será percibido como una "desventaja" frente al folklore de otros países del continente americano. De este modo, el desarrollo de una música folklórica chilena inserta en la moderna industria y cultura de masas, le exigió al artista del folklore desarrollar al máximo sus capacidades interpretativas y sus estrategias performativas, buscando una constante renovación de su propuesta artística sin perder el vínculo con una tradición que lo nutría de sólo parte de lo que se había fraguado en América. Es así como el artista del folklore y la llamada música típica chilena, experimentarán constantes transformaciones entre 1920 y 1950, según fenómenos que veremos a continuación.

629 *Ecran*, 31/ 8/1943.
630 *Ecran*, 25/ 5/1948.

Artistas del folklore

> "Todos los locales tenían folklore –recuerda Luis Oliva–. Todos. Las quintas de recreo empezaban temprano, y los locales de boites empezaban un poco más tarde. Todos tenían cueca y todos tenían orquestas de tango y orquesta bailable." 631

En la cultura campesina chilena, y como ocurría en el salón decimonónico, la mujer es la protagonista del canto, ya sea como solista o en dúos y tríos con arpa y guitarra. A comienzos del siglo XX, su presencia en la ciudad estaba circunscrita a las fondas y ramadas de las fiestas de la Independencia y de Navidad, pero también a las casas de canto y de tolerancia durante todo el año. Desde la década de 1920, el disco y la radio se sumarán a la actividad de proyección realizada por la cantora campesina chilena, la que empezará a ser presentada como cancionista criolla, primero y como folklorista después, cooptando categorías del mundo del espectáculo y la investigación más que de la propia tradición rural. La producción fonográfica se había iniciado informalmente en el país con la grabación en cilindros de cantoras de fondas y casas de canto, de modo que desde sus inicios, la industria discográfica recurrió a la música campesina chilena para alimentar sus producciones. Así mismo, también contribuyó a transformar dicha tradición en folklore, entendido como el rescate, preservación y difusión de la música de tradición oral, es decir, su mediación con fines patrimoniales y educativos. De hecho, en 1912 el profesor normalista Ismael Parraguez definía el folklore musical como producto de la recolección y trascripción de música popular, "aquella que forma el pueblo por sí mismo", señalando además, que tuvo el agrado de presentar "el primer manojo de Cantos populares" a la Sociedad del Folklore chileno (1909), contribuyendo así al comienzo del folklore musical en Chile 632 .



Interior del Teatro Royal de Viña del Mar, donde Sofía del Campo cantó tonadas con guitarra en una velada de beneficencia organizada en 1922. Hernández, 1928: 240.

Dos mujeres fueron quienes, en la década de 1920, participaron más activamente del proceso de mediatización de música tradicional chilena a través del disco: Rosa Cataldo, que desde 1922 cantaba tonadas y cuecas en teatros de Santiago, y Blanca Tejeda de Ruiz que, en 1927, realizó veinte grabaciones para el sello Victor en Buenos Aires con tonadas, canciones y cuecas, tanto de su autoría como tradicionales, acompañadas por piano o por dúos de guitarra. Entre las grabaciones de Blanca Tejeda se destacan las tonadas "Es tanto lo que te quiero" y "Quiso la desgracia mía", donde luce una firme voz de soprano llena de rubatos, que serán habituales en la tonada popular urbana y que la acercan a los procedimientos del canto lírico 633 .

631 Luis Oliva, 30/10/2001.
632 Ver Parraguez, 1912: 103 y 1912a: 18.
633 Escuchar "Quiso la desgracia mía» por Blanca Tejeda en Astica et al, 1997: 8.

Blanca Tejeda de Ruiz en portada de Canciones populares chilenas, Santiago, 1946, BN.

En los años cuarenta, Blanca Tejeda publicó una colección de álbumes de partituras con su repertorio grabado para el sello Victor. En el prólogo del primer volumen, Eugenio Labarca escribe sobre lo beneficioso que es para un país que se extraigan de sus entrañas "la palpitación sentimental que anda dispersa en punteos, en tonáas [sic] o en trinaos y que desgraciadamente sólo se escucha en las llamadas 'fiestas de pata en quincha'". Labarca enfatiza que el repertorio publicado y armonizado por Blanca Tejeda le ha sido entregado, no sólo por su abuela, sus amigas y allegadas de su casona provinciana, sino que también por "las chinas, las inquilinas, las meicas y las comaires". Con esto, se avala la autenticidad del repertorio publicado, algo que será muy importante en la labor de un folklorista, y se sitúa a la mujer como portadora exclusiva de la tradición musical campesina en Chile, fenómeno que la masificación del folklore ampliará y transformará con el desarrollo de los conjuntos masculinos de huasos.

Etiqueta del disco de Blanca Tejeda de Ruiz interpretando "Adiós mi encanto", canción chilena, con acompañamiento de piano, Buenos Aires: Victor 80426 A, ca. 1927, AMPUC.

Las tres cultoras de música tradicional que más grabaron sus nombres en el acetato e hicieron mejor conocidas sus voces en las ondas radiales de las décadas de 1930 y 1940, fueron Derlinda Araya, Esther Martínez y Petronila Orellana. La labor discográfica y radial de estas folkloristas aumentó los grados de masividad del folklore chileno en la época, contribuyendo a la consolidación de un público y de una demanda desde la ciudad por la música del campo. Así mismo, contribuyó a situar la figura de la folklorista al interior de la cultura de masas, lugar que ocuparán más tarde Violeta Parra (1917-1967), Margot Loyola (1918), y Gabriela Pizarro (1932-1999), para nombrar a las más destacadas.

Derlinda Araya inició su carrera artística en 1936, grabando tonadas para el sello Victor como solista y junto al cuarteto de huasos Los Provincianos, al mismo tiempo que iniciaba sus programas en Radio El Mercurio, alcanzando gran popularidad en el país. Derlinda Araya era promocionada por la radioemisora como una de las artistas que más reciben cartas en la radio, la mayoría de apartados rincones del territorio nacional y muchas, de Argentina y otros países. También era presentada como una de las más diestras ejecutantes del folklore. De este modo, la estrella del folklore se construye destacando su carácter internacional y sus dotes artísticas, según la tendencia de la industria

musical de la época. Así mismo, en 1940 la revista *Ercilla* señala que han surgido muchas imitadoras que cantan "a lo Derlinda", reafirmando ahora una dimensión modélica de la folklorista. En 1943, Derlinda Araya editó un álbum de partituras con diez de sus creaciones, promocionándolo como composiciones difundidas en las radios chilenas, en una nueva vinculación entre industria de partituras e industria radial. Al año siguiente, participó en la grabación del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile* del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile. En su catálogo de 1948, RCA Victor incluye 8 discos de Derlinda Araya con tonadas por el lado A y valses por el lado B, grabados a mediados de los años cuarenta.

Derlinda Araya. *El Mercurio*, 20/ 1/1948: 21, BN.

Esther Martínez (1903-1989), precoz concertista en guitarra con estudios en el Conservatorio y práctica de estudiantina, se presentaba, desde comienzos de la década de 1910, en conmemoraciones y festivales benéficos del circuito cultural obrero de Santiago. "Obedeciendo las órdenes de su padre, don Filidor Martínez, ha dedicado su tiempo a servir a las instituciones o personas que necesiten un beneficio", señala la revista *Música* de Santiago en agosto de 1922. Desde mediados de los años veinte, Esther Martínez vinculó su quehacer a compañías de espectáculos criollos, integrando el Cuadro Criollo Chileno (1925) de Lucho Barra, el Conjunto Criollo (1928) de Carlos Olivares, dirigiendo la Compañía Típica Chilena y participando en el espectáculo *La fiesta en los campos chilenos* de Francisco Mieres, con la que hizo giras por Chile, Perú y Bolivia. Así mismo, llegó a tener sus propios conjuntos folklóricos, destacándose Las Cuatro Huasas (1936), junto a Olga Rodríguez, Raquel Valencia y Yolanda Salas, formado a solicitud del sello Victor [634].

Esther Martínez en portada de partitura de "Debajo de un limón verde", zamacueca tradicional. Santiago: Casa Amarilla, 1928, BN.

Petronila Orellana (1885-1963), nacida en Curacaví, grabó para Odeon desde la década de 1920 y mantuvo una de las últimas casas de canto abiertas en Santiago. Junto a su hermana formó el dúo Las Hermanas Orellana, de

634 Ver Marino, 1984: 345.

Petronila Orellana en Festival DIC del Parque Forestal. *Ecran*, 27/ 3/1945, BN.

Camila Bari bailando danzas chilenas antiguas. Hernández, 1928: 635.

activa participación en rodeos, teatros y radios. A fines de 1934 se incorporaron al elenco artístico de Radio El Mercurio, debutando con las tonadas "El caracolito", "La huasita chilena" y "La huasca", y el vals "Son tus ojos los que busco". Petronila Orellana será la autora de dos de las cuecas chilenas más populares de la segunda mitad del siglo XX: "Chicha de Curacaví" y "Los lagos del Sur" [635].

Otras folkloristas destacadas en las primeras décadas del siglo XX fueron Camila Bari, Australia Acuña, y Aída Salas. Camila Bari cultivó una mirada amplia del folklore, incluyendo en sus recitales de comienzos de la década de 1930, desde canciones mapuches recopiladas por Carlos Lavín (1883-1962) hasta canciones de cámara de compositores latinoamericanos inspiradas en el folklore. En sus espectáculos de arte nativo, Camila Bari incluía repertorio chileno antiguo y de Chiloé, junto a las tradicionales tonadas y cuecas de la zona central. Por su parte, Australia Acuña, pianista y profesora de música, enseñaba en liceos de niñas de Santiago, a mediados de los años cuarenta, danzas de salón que había aprendido de su familia, realizando además, reconstrucciones escénicas de bailes coloniales y una publicación sobre estos géneros (1941). Las folkloristas Margot Loyola y Raquel Barros recibieron de ella géneros extinguidos como el aire, el *cuando* y la refalosa [636].

Aída Salas mantenía un programa de música chilena en Radio Prat a mediados de la década de 1940, en el que "desentraña en el cantar chileno un verdadero sentimiento artístico". *Radiomanía* destaca que su voz "no es la típica voz estandarizada y grosera de algunos falsos cantantes artísticos criollos", situándola a la cabeza de las cancionistas chilenas de la época. Grabó para los sellos Victor y, principalmente, Odeon en la segunda mitad de los años cuarenta. Así mismo, Casa Amarilla incluye su foto en la portada de partituras de las tonadas que ella ha popularizado, destacándola como la "máxima intérprete del folklore chileno". Sin embargo, Aída Salas cambiaría de dirección a fines de la década de 1940, radicándose en Río

635 Ver *El Mercurio*, 25/11/1934: 34.

636 Más información sobre el rescate y la proyección escénica de música de salón folklorizada en Andreu, 1997: 35-36. A fines de la década de 1940, el bailarín Sergio Roberts recibió apoyo gubernamental "para divulgar el arte folklórico chileno a través del continente americano". Roberts daba a conocer en 1950 "El costillar", "curiosa danza de Chiloé bailada alrededor de una botella", con música asignada a María Luisa Sepúlveda, quien la recolectó.

Los Huasos de Chincolco. Hernández, 1928: 652.

de Janeiro, donde grabaría sambas y llegaría a tener un papel destacado en el carnaval carioca [637].

Con Camila Bari y Australia Acuña, la corriente historicista que invadía los estudios del folklore en los inicios del siglo XX encuentra una dimensión performativa. Es así como el rescate etnográfico se transforma en una reconstrucción arqueológica de repertorio extinguido socialmente, el que, al llegar al circuito del disco y de la radio, adquirirá una nueva vida mediatizada. Estamos frente a la aparición de un folklore de proyección, que a la larga, constituirá el espacio donde subsista y se preserve repertorio tradicional que de otro modo habría pasado al olvido, debido a la propia dinámica de cambio y adecuación de la cultura tradicional a los embates de la modernidad. Este rescate se hace por vía de la experiencia academicista o bien, del espectáculo de variedades selectas, más que a través de la industria musical en pleno, algo que ocurrirá a partir de los años cincuenta.

Las cantoras y folkloristas del disco y de la radio, no podían finalmente competir con el sonido de las agrupaciones de música popular argentina, cubana, y estadounidense, que a fines de los años veinte ya anunciaban su reinado en la industria discográfica internacional. Se trataba entonces de dotar a Chile de una música propia, que, sin perder sus atributos de autenticidad, pudiera ocupar también los nuevos espacios de modernidad inaugurados por la industria musical de los locos años veinte. Santiago era, a comienzos de la década de 1920, una ciudad de medio millón de habitantes, muchos de ellos inmigrantes provincianos y campesinos, que constituían un mercado potencial para la música campesina en la ciudad. De este modo, comenzaron los primeros intentos para situar la música folklórica chilena en la escena del espectáculo, realizados por el conjunto Los Huasos de Chincolco y por Los Hermanos Carter.

Considerados por la prensa como los padres de la tonada chilena, Los Huasos de Chincolco surgieron del dúo formado por Jorge Martínez y Julio Cartagena, que se presentaba en 1921 en el Teatro Esmeralda. Al año siguiente, se sumaron Fernando y Guillermo Montero, quedando conformado el primer cuarteto de huasos de trayectoria discográfica. El grupo contó con la asesoría de Augusto Pérez Ordenes, un visionario empresario teatral que en 1922 comenzó a incluir al cuarteto en sus espectáculos, convencido que la tonada chilena "bien presentada y reclamada en forma" podría gustar al público. De este modo, la década de 1920

637 Ver *La Voz de RCA Victor*, Nº 87, 4/1956.

estará dominada por la discografía de Blanca Tejeda, como hemos visto, y de Los Huasos de Chincolco, destacándose trece discos 78 rpm de cuecas, tonadas y canciones propias y tradicionales grabadas en Buenos Aires para el sello Victor y comercializados en Chile, según una práctica habitual de la industria discográfica nacional de los años veinte [638].

Las compañías de revistas y variedades españolas y mexicanas que visitaban Chile por ese entonces, incluían habitualmente entre sus números, cuadros regionales destinados a mostrar el folklore de sus países. Lo que se hizo en Chile fue similar, con la diferencia que el número regional se volvió autónomo. Este fue el caso del conjunto de "arte típico nacional" Los Hermanos Carter "a quienes debemos agradecer el haber llevado hasta el teatro los encantos de nuestros aires nacionales". Este conjunto, integrado por Ismael, Genoveva y Cristina Carter, corresponde al trío Fru-Fru con el que los Carter amenizaban sus casas de canto en Santiago, como hemos visto en el cuarto capítulo. En una de las primeras transmisiones radiales realizadas en Concepción a fines de 1924, el conjunto Los Hermanos Carter interpretó "Juguete de amor" y "Mi batelera", canciones de Jorge Martínez; el vals "Perdón"; las tonadas huasas "Las vocales" y "Penas marchitas"; y como final de fiesta, la cueca "Los huasos de Petorca". Sus versiones eran a tres voces, con acompañamiento de guitarra y piano, destacándose Genoveva como solista. Así mismo, Genoveva integraba junto a Luis Espérguez, Martha y Pepe Aranda, un conjunto llamado Los Huasos de Petorca, con el que realizaron giras a Argentina, Bolivia y Brasil en un temprano intento de internacionalización de la música típica chilena [639].

A pesar de estos intentos pioneros, la elite social que había gobernado el país desde su origen, seguía a mediados de los años veinte sin tener una música nacional que la representara plenamente en la ciudad. Más aún, a dicha elite le incomodaba el rumbo que podía tomar un repertorio rural tradicional percibido como baluarte de identidad, que quedaba expuesto a la frivolidad de la vida urbana y que se consideraba relegado a casas de tolerancia y cantinas de mala reputación. Si en las primeras décadas del nuevo siglo, un chileno o un extranjero quería escuchar, en Santiago o Valparaíso, conjuntos de arpa, guitarras y piano, y ver bailar bien la cueca, tenía que acudir a uno de estos lugares [640].

Todo esto se suma al intenso debate político que se daba en el Chile de los años veinte a causa de la emergencia de sectores populares en la vida nacional, como actores relevantes y cada vez más exigentes, entre los que maduraba un igualitarismo que amenazaba la tradicional posición hegemónica de la elite social chilena. En esta década, se consolidan las principales agrupaciones de izquierda –destacándose la organización de comunistas y socialistas–, y se realizan intentos de conquista del poder, ya sea por la vía eleccionaria o revolucionaria. Lo anterior, sumado a la irrupción de la clase media, ponía en jaque las ideas tradicionales de identidad nacional y

638 Cabe señalar que el Teatro Esmeralda se inauguró oficialmente el 31 de marzo de 1922. Ver Acevedo Hernández, 1951; Vicuña, 1977: 12; de Ramón, 1992: 220-225; Astica et al, 1997; y *El Mercurio*, 25/ 4/ 1937 y 5/ 5/1937.

639 Ver *El Sur*, 11/1924; y Astica et al, 1997: 120. Escuchar a Los Huasos de Chincolco en Astica et al, 1997: 13.

640 Sobre los ambientes marginales de la música chilena ver Acevedo Hernández, 1935: 37-40.

planteaba la existencia de una cultura popular urbana de rasgos propios. En un ambiente progresivamente cargado de tensiones sociales, con demandas radicales y urgentes, la defensa de estas tradiciones se convirtió en una cuestión de primera importancia. Era necesario para la elite preservar el folklore de la arremetida de la cultura popular urbana y garantizar su sentido tradicional y emblemático, expresión de la visión de un mundo que se marchaba.

De un modo u otro, se postergará la sindicalización campesina, y el mundo rural deberá esperar hasta los años sesenta para vivir un cambio sustancial con las leyes de Reforma Agraria. De este modo, se mantiene el orden hacendal y su sistema de relaciones sociales, con diversos vínculos entre campesinos y patrones y una visión de mundo en la que, el sentido del orden y la tradición, tienen un papel fundamental. Esto lleva a perpetuar prácticas ancestrales y a estimular las ocasiones de encuentro que se daban en torno a lo festivo, cuando las distancias sociales se atenuaban y se vivía una forma de camaradería ocasional. La música tradicional estaba plenamente inserta en esta línea y pronto se encontraría la forma de llevarla a la ciudad.

El impulso definitivo para la formación de grupos que interpreten música folklórica en el medio urbano, tuvo que ser dado, entonces, desde la propia elite social chilena, que encontró en la figura del huaso el medio ideal para realizar este transplante. Si bien, el huaso no es el que hace la música en el ambiente rural, donde priman las cantoras, como hemos visto, su condición de dueño o capataz de la tierra con asuntos que atender en la ciudad, donde puede residir su familia, lo transformaba en un mediador ideal entre el mundo campesino y urbano. Además, su prestancia y refinado vestuario, que se popularizaba con el paso del tiempo y adquiría un perfil más definitivo en la década de 1920, lo hacían atractivo para el escenario cosmopolita y exotista de los locos años veinte. Esto, sin perder un ápice de identidad nacional y representando además a los sectores hacendados que detentaban el poder político y económico en el país por más de un siglo [641].

Como no se podía contar con auténticos huasos para realizar esta tarea, fueron sus hijos, que estudiaban en la universidad y que aprendían repertorio cantado en sus casas y fundos, los que dieron el paso decisivo en la urbanización no declarada del folklore que se ha desarrollado en el país desde mediados de los años veinte. Es así como los miembros del conjunto señero de esta tendencia, Los Cuatro Huasos, aprendieron guitarra y recibieron repertorio de madres y tías que hacían música de salón y que integraban estudiantinas de señoritas cuando jóvenes, constituyéndose en otro eslabón entre la práctica musical doméstica decimonónica y la música popular chilena del siglo XX. Con estos antecedentes, empezaron a consolidarse en Chile los llamados conjuntos típicos o de huasos, todos surgidos de medios universitarios: Los Cuatro Huasos (1927-1956), Los Quincheros (1937-) y Los Provincianos (1938-1958). Hasta 1950, se mantendrán activas en el país una veintena de estas agrupaciones [642].

641 Para un estudio antropológico-social sobre el huaso ver Lago, 1953.

642 Ver Guerra, 1999: 65. Podemos destacar también al Conjunto Universitario de Concepción, formado por Carlos Gallardo, Carlos Valderrama, Ernesto Concha, Senén Monares, Luis Corretia y Julián Gonzalorena, que en 1933 interpretaban valses, rancheras y tonadas.

"Es indispensable sacar nuestro folklore musical del campo, de la cordillera, del rancho y del conventillo –señala la revista *Ercilla* en 1937– revestirlo de forma estética para intensificar su interés, y lanzarlo definitivamente al mercado en que luchan las canciones de todo el mundo, con la seguridad de que le sobran méritos para triunfar." [643]

El conjunto Los Cuatro Huasos, llamado en un comienzo Cuarteto Criollo Chileno, fue fundado en 1927 por Raúl Velasco (1907-1967), Jorge Bernales (1906-1975), Fernando Donoso (1906-1963) y Eugenio Vidal, quien era el encargado de hacer los arreglos y armonizaciones del repertorio folklórico recogido en el campo o enseñado por sus familiares [644] . A fines de la década de 1930, Los Cuatro Huasos, que eran considerados por la prensa como "el más apreciado número de arte típico que se puede proporcionar al público para su deleite", contaban con cerca de 50 discos, habían actuado en escenarios como los del Teatro Municipal de Santiago y el Waldorf Astoria de Nueva York, y habían realizado exitosas giras por América del Sur.

Los Cuatro Huasos ataviados para despedida en el Teatro Baquedano. *El Mercurio*, 13/ 3/1933: 19. BN

Como señala Juan Astica, el primer repertorio de Los Cuatro Huasos "se generó en una clase alta rural; eran canciones que originalmente cantaron las señoras en las casas patronales de nuestros fundos de la zona central". Luego ampliaron su repertorio con el de cantoras campesinas que vivían en los fundos que ellos visitaban –de su propiedad o de familiares y amigos– "limpiándolas de chabacanerías, agregándole versos o arreglándolos y, finalmente, encabezándolas con un punteo [...] que reemplazó la simpleza del rasgueo previo". Este tipo de arreglo de repertorio folklórico, que era realizado por Eugenio Vidal y explicado con palabras simples y directas por Raúl Velasco, constituirá un modelo para los conjuntos de huasos, quienes de esta forma mediarán el repertorio tradicional del campo según los requerimientos de un público ilustrado pero también masivo [645] .

643 *Ercilla*, 31/12/1937.
644 Esta formación se mantuvo hasta 1934, cuando Aníbal Ortúzar y Carlos Mondaca reemplazaron a Raúl Velasco y a Eugenio Vidal. En 1941 Fernando Silva (1923) reemplazará a Fernando Donoso.
645 Ver Astica en Guerra, 1999; Marino, 1984: 211; y *El Mercurio* 27/ 6/1963.

"Hace unos años –sostiene el Dúo Rey-Silva en 1954–, los cantantes de nuestro folklore se presentaban desaliñados, descuidados. Poco a poco fueron puliendo su aspecto, preocupándose de los trajes, incluso estilizando algunos, hasta que su presencia no sólo resultaba grata sino novedosa." [646]

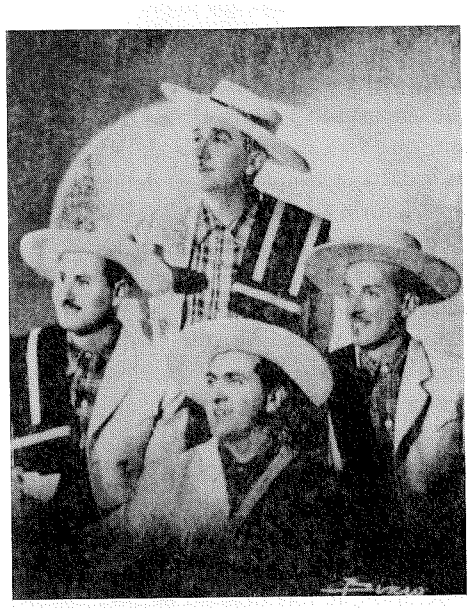
Los Cuatro Huasos habían entrado al circuito del espectáculo a mediados de la década de 1920, acompañando funciones de cine mudo y actuando en teatros de la capital. Su vistosa indumentaria huasa, que será característica de los conjuntos criollos que se formen a partir de ellos, estaba incompleta en su debut durante una función de beneficencia en el Teatro Victoria en julio de 1927, debiendo usar sólo una bota por persona y escondiendo la otra pierna detrás de las cortinas Este hecho anecdótico expresa muy bien el grado de simulación que tendrá la música folklórica chilena en manos de los artistas y empresarios del espectáculo. "Esos no son huasos, son hijitos de sus mamás que cantan disfrazados de huasos", habría dicho el cantor popular Críspulo Gándara cuando los escuchó a su llegada a Santiago. Sin embargo, estos grupos procurarán mantener el sentido original de la música tradicional, cristalizando sus rasgos poético-musicales distintivos, incorporando retazos del habla campesina, y desarrollando un discurso criollista que acompañará la divulgación de la música típica chilena a lo largo de todo el siglo XX [647] .

Estamos frente a un grupo de jóvenes de elite con fuertes vínculos con la tierra, que sienten como un deber patriótico, al tiempo que una ocasión de distracción y evocación, el hacer música de tradición campesina. Hay una condición inicial de diletante, en el sentido estricto del término, que deriva a una condición semiprofesional y luego profesional de hecho, al convertirse en artistas del disco y de la radio. Sus actuaciones formarán parte de la naciente industria de la entretención, donde plasmarán su visión de Chile y su mensaje musical, preocupados siempre por un mayor refinamiento en su presentación, en las letras y en las formas del canto.

A pesar de ser recordados fundamentalmente como intérpretes de cancionero criollo chileno, sólo un tercio del repertorio de Los Cuatro Huasos era de raíz folklórica; los otros dos tercios estaban formados por música popular latinoamericana –tangos, rancheras, pasillos y rumbas–, y música popular europea y norteamericana con acompañamiento al piano. De hecho, algunos de sus integrantes interpretarán paralelamente bailes swing, tango y bolero. Es así, como, en un mismo espectáculo, cambiaban de vestimenta presentándose de marinero, de frac o de huaso, según lo demandara el repertorio, expresando una identidad múltiple, de acuerdo a los gustos e intereses de la elite social de la época. De esta forma, el conjunto de huasos más emblemático de la música chilena participaba de casi la totalidad del campo popular urbano, algo que los conjuntos de huasos fueron perdiendo con el paso del tiempo, a medida que la escena musical se especializaba. Lo anterior confirma los propósitos iniciales de los Cuatro Huasos, interesados en la tradición chilena, pero al mismo tiempo, respondiendo a la necesidad de hacer la música que

646 *Ecran*, 10/ 8/1954: 20.
647 Ver Vicuña, 1977: 13; y Marino, 1984: 257.

efectivamente se escuchaba en Chile, apropiándose de ella desde su condición de intérpretes ilustrados.



Los Qincheros en el primer aniversario de El Violín Gitano. *El Mercurio*, 15/ 9/1948: 40, BN..

Continuando con esta tendencia, Los Quincheros (1937), formados en Santiago por un grupo de estudiantes de la Universidad Católica, incluían tanto música folklórica chilena como internacional en su repertorio, siendo presentados en 1948 por El Violín Gitano, como un cuarteto melódico, no como un grupo de música chilena. En efecto, el bolero y la guaracha alcanzarán gran popularidad en Chile en manos de Los Quincheros, y uno de sus integrantes, Carlos Morgan, tendrá un grupo paralelo con el que interpretará rumbas. Incluso, el conjunto llegó a ser acusado de poco nacionalista por la prensa chilena, dando como ejemplo el hecho que en su publicitada gira a Buenos Aires en 1945, donde cantaron en Radio El Mundo, hayan interpretado boleros, one-steps y corridos. Sin embargo, Los Quincheros asumirán con libertad la actividad musical, respondiendo, tanto a los estímulos de la música internacional como a la preocupación por la música chilena, adquiriendo, de este modo, una versatilidad que, sin renunciar a lo vernáculo, les entregaba una proyección más amplia.

> "En los años 40 y 45 esos Quincheros viejos ya eran número uno por la audacia de meterse a la música bailable –señala Benjamín Mackenna–. En Buenos Aires cerraban espectáculos con artistas como Libertad Lamarque. En Chile la gente bailaba bolero, pasodoble y guaracha y Los Quincheros tenían *ene* grabaciones de guarachas y pasodobles." [648]

Formado por Carlos Morgan (1919), Ernesto Amenábar (1916-1948), Pedro Amenábar (1919-1965) y Mario Besoaín (1913-1994) –reemplazado por Hernán Velasco (1917) en 1938–, el conjunto Los Quincheros inició su carrera en radios La Americana y Cooperativa, para debutar en 1939 en Radio Agricultura, reemplazando a Los Cuatro Huasos –que habían viajado a la Feria Internacional de Nueva York– donde permanecieron como elenco estable hasta 1943, para continuar al año siguiente como artistas de Radio Minería [649] . Sus tres viajes a Buenos Aires entre 1944 y 1948 los consagró como artistas, proyectando internacionalmente su carrera desde Radio el Mundo. A mediados de los años cuarenta se convirtieron en artistas exclusivos del sello Victor.

648 *El Mercurio* 4/ 7/1997.
649 Ver *Ecran*, 10/1943; y 8/ 5/1945: 21.

Los Quincheros lograron un sonido distintivo, rodeando la voz principal de segundas y terceras voces –una por arriba o tercera alta y una o dos por debajo–, logrando un color vocal más luminoso que el de otros grupos similares. Este procedimiento, que combinaban con intervenciones solistas y a dos voces, lo usaban tanto en el repertorio nacional como internacional. Sus versiones de música folklórica oscilan entre la melancolía de la evocación de la vida en el campo y la picardía chilena, las que son enfatizadas con la intercalación de monólogos, diálogos, recitativos, pregones y gritos de animación, imitando el modo de hablar campesino.

El conjunto Los Provincianos (1938-1958) se formó a partir de un grupo de estudiantes de la Universidad de Chile y estaba integrado por Mario Oltra (1913-1987), Alejandro Angeloni, Fernando Montero (-1969), y Juan Da Silva, reemplazado más tarde por Juan Padilla y luego por Sergio Vargas. Iniciaron su carrera en Radio Cooperativa y, a mediados de los años cuarenta, eran considerados los que más fielmente representaban el folklore nacional, buscando cuidadosamente su repertorio e intentando conservar la pureza original de la música campesina. De hecho, eran incluidos en los conciertos de folklore organizados durante la década de 1940 por el "criollismo culto" de la época. Así mismo, la boite Capri, organizaba en septiembre de 1944 "verdaderas fiestas chilenas", cuyos protagonistas eran Los Provincianos. En 1945 actuaban en la *Audición Geniol*, de Radio La Americana, uno de los programas más escuchado de la radiotelefonía nacional según la prensa de la época. Fueron artistas de los sellos Victor y Odeon, y realizaron exitosas giras a Buenos Aires y Montevideo en 1944. También participaron de compañías de revistas costumbristas, en el cine chileno de los años cuarenta, y fueron auspiciados por la DIC en sus giras por Chile.

> "Doña Adelina Parra había sido una gran folklorista muchos años atrás –recuerda Mario Oltra–. Fue la que nos enseñó a nosotros la refalosa que se había extinguido [...] entonces ella nos enseñó como pudo, pues tenía como 83 ó 84 años. Nos enseñó esto, pero no se acordaba muy bien [...] nosotros la refalosa la armamos como pudimos porque la señora se acordó de una parte [...] no quería grabarnos esto la RCA Victor por ser una cosa obsoleta, pero nosotros le dijimos: queremos grabar esto para que no se pierda, porque es una recopilación nuestra de algo que ya está extinguido [...]" [650] .

A diferencia de Los Cuatro Huasos y de Los Quincheros, los Provincianos constituyen un grupo más ligado a la clase media y menos vinculado al pintoresquismo nostálgico de los grupos anteriores, apareciendo cercanos al verismo de corte cientificista que, desde la Universidad de Chile, se comienza a promover en los años cuarenta. En el ambiente de los gobiernos radicales y sus amplios proyectos culturales, entran con mucho mayor claridad los esfuerzos puristas y especializados de los cultores del folklore, que establecen en ese campo, su terreno de trabajo y dedicación, sin devaneos con la música de moda o el glamour de los espectáculos, que, por ejemplo, tienta a Los Quincheros. Esto no impide, sin embargo, que Los Provincianos sean también artistas de la industria cultural. Lo que los distingue es

650 En Andrades, 2000: 78.

José Molina (1918) en arpa y Luis Garrido en guitarra, dúo que en 1944 participara en la grabación del álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile. *Ecran*, 19/ 6/1945, BN.

su preocupación por una representación menos estereotipada del mundo campesino, que la que realizaban los grupos vinculados a la elite social chilena.

La incorporación de sectores medios a la escena musical nacional, como fue el caso de Los Provincianos, marcará la completa profesionalización del artista del folklore en Chile, destacándose los dúos, los grupos de hermanos y la reaparición de la mujer en la escena artística. El dúo formado por Jorge Martínez y Julio Cartagena a comienzos de la década de 1920, dará inicio a la larga tradición urbana de dúos masculinos de música típica, que se diferenciará del dúo campesino, predominantemente femenino y de hermanas. Los dúos masculinos formarán parte central del estrellato de la música folklórica chilena de las décadas de 1940 y 1950, destacándose el dúo formado en 1935 por Alberto Rey –Luis Alberto Azócar– (1915-2001) en arpa y Sergio Silva Rivadeneira (1917) en guitarra. Este dúo, que se mantuvo activo hasta 1991, fue el número protagónico del espectáculo folklórico, tanto popular como ilustrado de los años cuarenta. El Dúo Rey-Silva podía animar un rodeo, participar en los conciertos de música folklórica del Teatro Municipal, o formar parte del show del Tap Room. En 1945 realizaron su primera gira por los países del Atlántico, donde Alberto Rey adoptó el arpa paraguaya –introducida en Argentina por Félix Pérez Cardozo (1908-1952)–, potenciando el sonido y las posibilidades instrumentales de los conjuntos chilenos. También se destacaron los dúos, Bascuñán-Del Campo, Cotal-Vergara, y Molina-Garrido. En la década de 1940, estos dúos se habían incorporado plenamente al nuevo escenario de la música típica, que se inserta en un cuadro más complejo y variado, característico de la industria cultural de masas. La disposición a adaptarse a las condiciones que el medio impone –incorporando también música argentina, peruana, mexicana o cubana a su repertorio– y la fidelidad a una música campesina que valoran como máxima expresión de identidad nacional, caracterizará la carrera de los dúos de música típica chilena.

Dúo Bascuñan-Del Campo. Acevedo, 2004: 88.

La importancia otorgada a la práctica de música en familia, presente en el salón, las estudiantinas, las casas de canto, los dúos y tríos campesinos, y las familias urbanas –como las de Ismael Carter, Osmán Pérez Freire, Armando Carrera, Víctor Acosta, y Cora Santa Cruz–, se expresará en el ámbito del artista del folklore en la aparición de conjuntos de hermanos que manifestarán en su nombre su propia condición familiar. Entre ellos se destacaron Los Hermanos Campos, Los Hermanos Lagos, Los Hermanos Barrientos y Los Hermanos Silva. Los hermanos Eleodoro (1925) y Marcial Campos (1928) se iniciaron como dúo cuando niños en 1935, manteniéndose activos por el resto del siglo. Desde su conformación de dúo huaso, asimilaban otros estilos latinoamericanos, imitando a los guitarristas brasileños Indios Tabajaras y al pianista mendocino de tango Natalio Tursi, por ejemplo, y contribuyendo a la difusión de música mexicana en el país, con sus extensas giras a fines de los años cuarenta con Guadalupe del Carmen, esposa de Marcial, y realizando las primeras grabaciones de guarachas para Odeon en 1944.

Los Hermanos Campos (1935). Acevedo, 2004: 145.

Los Hermanos Barrientos. *Radiomanía*, Nº 90, 9/ 1950.

Los hermanos Marina, Tito y Carlos Barrientos –anunciados como el conjunto que hizo triunfar la canción chilena en Buenos Aires– fue un trío que surgió en Punta Arenas, alcanzando notoriedad en Santiago durante la segunda mitad de la década de 1940, actuando en las principales boites, quintas de recreo y radios de la capital, radicándose finalmente en Medoza. Popularizaron el vals de contenido social de Críspulo Gándara "Corazón de escarcha", que grabaron en Santiago para el sello Victor en 1946.

Los Hermanos Silva –Olimpia en canto y Hugo, René y Julio en guitarras–, iniciaron su carrera artística en 1945, luego de ganar un concurso de aficionados en Radio Prat. Al comienzo, interpretaban exclusivamente repertorio chileno, en su mayoría recopilado por ellos mismos en la zona central del país, según la práctica iniciada por los conjuntos de huasos. En 1947 formaban parte del elenco de Radio Minería y al año siguiente de Radio Corporación, donde se presentaban vestidos de huasos, con Olimpia o Lolita de huasa, iniciando la tendencia de la cantante de música típica a presentarse con atuendos masculinos de huaso, como un modo de atraer prestancia a su figura.

La paulatina incorporación femenina a la vida pública nacional y las propias necesidades de renovación de la industria del espectáculo, produjeron en la década de 1940 la consolidación de la mujer como artista del folklore. Ya no se trata de las cantoras campesinas que animaban fondas y rodeos, sino de lo que Margot Loyola define como un nuevo estilo, iniciado por Los Provincianos e impuesto magistralmente por Ester Soré, donde se lucía una primera voz femenina acompañada de segundas voces masculinas. Atrás quedaba la impavidez de la cantora campesina, como la define Violeta Parra, que parecía avergonzada cuando cantaba, escondiéndose detrás del brazo de la guitarra y concentrando toda la emoción en su garganta. Ahora la gracia, picardía y donaire de la mujer chilena se expresaban plenamente sobre la escena, y su participación en la cinematografía nacional aumentaba su impacto artístico [651].

Silvia Infantas (1923). *Ecran*, 18/ 9/1956, BN.

La incorporación de una voz femenina al dúo o trío huaso de barítono y tenor enriqueció la armonía vocal de la tonada, haciéndola más clara y variada. Se destacaron en este empeño Los Provincianos e Isabel Fuentes; Los Hermanos Silva; Los Hermanos Barrientos; Ester Soré y sus huasos; Silvia Infantas y Los Baqueanos; y Carmen Ruiz y Fiesta Linda, con Luis Bahamonde, Humberto Campos y Alfonso Chacón. La primera voz femenina quedaba a una distancia mayor de las voces secundarias masculinas, gozando de más libertad para introducir ornamentaciones, cromatismos y notas agregadas. Además, como se trataba de un canto con micrófono, eran audibles los suspiros e interjecciones de la voz, aumentando la expresividad de la interpretación.

Silvia Infantas (1923) comenzó a figurar a mediados de la década de 1940, como actriz del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica y como cantante radial, siendo nominada en 1950 como mejor actriz del año por su actuación protagónica en la obra de Paul Claudel *La anunciación a María*. Con Los Baqueanos (1954-1960) –Pedro Leal, Germán del Campo y Hernán Arenas–, desarrolló una extensa labor dentro y fuera del país. Ester Soré –Marta Yupanqui Donoso– (1915-1996), "La negra linda", representó un ideal de finura, gracia y picardía para la clase media chilena en pleno ascenso económico y político, siendo una fiel representante de los cánones de belleza criollo-urbana de la época. Su voz era clara, afinada, natural, de vibrato moderado y de cuidada pronunciación, con un excelente sentido del ritmo, que se aprecia especialmente en sus versiones de tonadas. Su interpretación puede ser tierna, pícara o dramática, usando magistralmente el fraseo, la respiración y las inflexiones vocales para lograr la expresión deseada. Extraordinaria intérprete de tonadas, también cantaba bolero y foxtrot y actuaba en los grandes rodeos y en las

651 Ver Loyola en Ruiz, 1995: 15; y Parra en *Ecran*, 8/ 6/1954: 18.

boites más elegantes de Santiago, recorriendo el espectro completo de la música popular chilena de la década de 1940. Así mismo, su carrera cinematográfica, iniciada con *Dos corazones y una tonada* (1939) y *Bar Antofagasta* (1941), la transformó en una de las primeras cantantes chilenas que ingresaban al *star system* criollo [652].

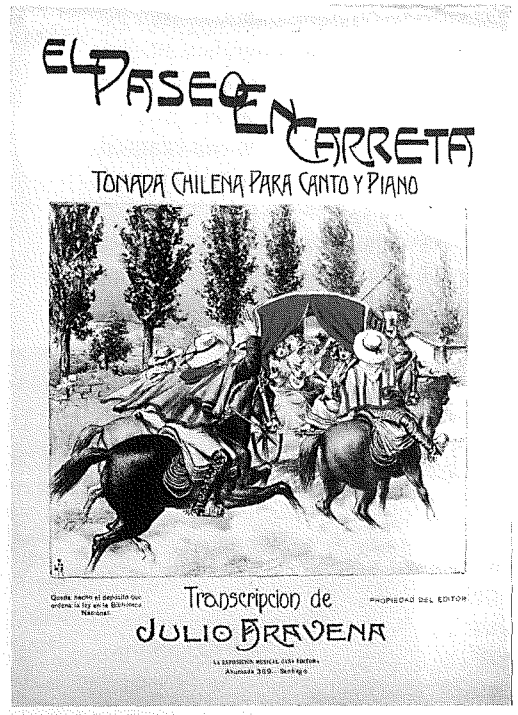
A partir de la consolidación del artista del folklore, la música de raíz campesina chilena comenzó a incorporarse con normalidad al mundo del espectáculo moderno. De este modo, boites y quintas de recreo, que congregaban a ávidos bailarines de ritmos extranjeros, contaban con un conjunto huaso que servía como intermedio nacional al tránsito del tango al foxtrot, o del bolero a la conga, impregnando de aires nacionales la cosmopolita noche bohemia. Los conjuntos y artistas folklóricos sindicalizados, habían conseguido en los años cuarenta que los locales nocturnos terminaran su espectáculo con música folklórica chilena, medida que se encuadraba plenamente en el clima de fomento cultural inaugurado con la elección de Pedro Aguirre Cerda, líder del Frente Popular. En efecto, con el nuevo gobierno radical se hacía mucho más notoria la presencia del Estado en el ámbito de la cultura y se creaban instituciones especialmente orientadas a intervenir en actividades de la industria cultural, como hemos visto. De este modo, cada boite y quinta de recreo debía terminar su espectáculo con una tonada y tres cuecas cantadas por conjuntos de huasos, multiplicando las fuentes de trabajo para los músicos nacionales. El público bailaba las cuecas con gran entusiasmo, llevándose a sus casas el sabor de la música nacional luego de bailar toda la noche tango, bolero y foxtrot.

Ester Soré –Marta Yupanqui Donoso– (1915-1996). Claro et al, 1989: 427.

Tonada urbana

Después de la zamacueca, la tonada era el género tradicional que había aparecido de manera más constante en el repertorio de salón cultivado en las ciudades. Principalmente, se trataba de tonadas campesinas recolectadas, transcritas y editadas durante el último tercio del siglo XIX por músicos como el violinista Claudio Rebaglati, el pianista Albert Friedenthal y el guitarrista Antonio Alba. También aparecen en el fin de siglo algunas tonadas originales para canto y piano, compuestas por Eustaquio Guzmán y por Manuel Antonio Orrego. En la Biblioteca Nacional de Santiago se conservan un centenar de partituras de tonadas para canto y piano o guitarra, editadas desde la década de 1890 hasta la década de 1960.

652 Escuchar a Ester Soré cantando "Como el agüita fresca" en la película *Dos corazones y una tonada*, en CD 6.



Portada de partitura de "El paseo en carreta", tonada transcrita por Julio Aravena. Santiago: La Exposición Musical, ca. 1910, BN.

Se destacan algunas colecciones como las de María Luisa Sepúlveda (1883-1958), quien editó en 1937 su *Cancionero Chileno* con 16 tonadas recogidas y armonizadas, como "El aire" y "Los huasos". Casa Amarilla editó, a fines de la década de 1940, una segunda serie del cancionero de María Luisa Sepúlveda, *Canciones y tonadas chilenas del siglo XIX*, también recogidas y armonizadas por la compositora.

La tonada también aparece junto a la zamacueca en las grabaciones en cilindro más antiguas conservadas en el país. Una de ellas es "Serenata amorosa", tonada con estribillo para piano y dúo de tenores, grabada por Fonografía Artística para la Casa de Efraín Band en 1906, y corresponde a una pieza folklórica, tal como podía ser interpretadas en salones y casas de canto de comienzos de siglo. Se trata de una tonada en cuartetas octosílabas con estribillo, rasgo que será habitual en la tonada popular urbana, como veremos a continuación. Las voces mantienen un constante paralelismo de terceras que sólo se interrumpe en el dramático estribillo: "Vuelve, vuelve, vuelve, querida", que es tratado como falso canon. Se aprecian voces cultivadas, que hacen gala de afinación, potencia y vibrato, rasgos característicos del canto en el salón, el estrado y la grabación acústica [653].

Para su adaptación al nuevo medio, la tonada, al igual que la cueca, deberá ser *adecentada* y codificada según normas modernas. De este forma, hasta mediados de la década de 1920, prevalece en el disco una tonada de voces cultivadas, con acompañamiento de piano o de banda, apropiada para el salón y el estrado. Al mismo tiempo, y según el acelerado proceso de registro de expresiones tradicionales que permitía el cilindro y el disco, circulaban en Chile tonadas grabadas por dúos de cantoras campesinas con arpa y guitarra, en un anticipo de lo que luego será el intento de la industria por "llevar el campo a la ciudad", constituyendo una de las primeras manifestaciones de preservación y proyección performativa folklórica en el país. Como hemos visto en el tercer capítulo, en las primeras décadas del siglo XX se desarrollaba en varios lugares del mundo un acelerado proceso de registro de expresiones populares tradicionales, con la idea de evitar su pérdida definitiva ante el avance del mundo moderno, creándose archivos sonoros de músicas del mundo, como el Archivo Fonográfico de Berlín, fundado en 1905.

653 Escuchar grabación original de "Serenata amorosa" en Astica et al, 1997: 1.

El proceso de urbanización de la tonada campesina encontrará, a comienzos de la década de 1920, su punto culminante, logrado simultáneamente en las esferas de la música popular y de la música de concierto. En efecto, la creación de los primeros conjuntos de huasos en Santiago y el inicio de su larga trayectoria discográfica basada en la tonada, fue un acontecimiento paralelo al estreno y edición, en París, de las *12 Tonadas de carácter popular chileno* de Pedro Humberto Allende en 1923, que corresponde al máximo desarrollo logrado por este género en manos de un compositor chileno. Es interesante observar que, cuando la tonada "asciende" desde el ámbito campesino al medio urbano de masas y al mundo ilustrado del concierto, la clase media chilena, en gran medida también de origen campesino, se encontraba en plena expansión social, aumentando su autoestima e influencia política y cultural. La historia de la tonada es fiel reflejo de este proceso.

> "Se nota, con justa satisfacción –escribe Ruperto Tapia Caballero en 1928–, que el público empieza ya a interesarse por lo nacional. Lo demuestra el éxito de Alejandro Flores en el Comedia y el entusiasmo con que aplauden los asistentes a cines y cafés, cada vez que la orquesta interpreta algo de autor chileno." [654]

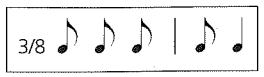
Derivada de formas poético-musicales arábigo-andaluzas, como el zéjel o canción con estribillo, que habían sido introducidas en Chile durante la conquista, la tonada es la canción folklórica chilena por excelencia. Al igual que la cueca, posee una riqueza rítmica dada por la alternancia y superposición de metros en 6/8 y 3/4. Es cantada a una o dos voces femeninas con acompañamiento de guitarra o arpa, posee un carácter festivo y está escrita en una variedad de formas estróficas, con o sin estribillo. Su armonía tonal se ciñe a las funciones de tónica y dominante y su línea melódica es gradual y triádica, abundando los paralelismos de terceras. Según la función que cumpla: narrativa, serenata, homenaje a los novios o canción de Navidad, la tonada se denomina corrido o romance, esquinazo, parabién y villancico, respectivamente.

Los rasgos característicos de la tonada campesina se mantienen y al mismo tiempo se desarrollan en la tonada popular urbana. De este modo, el género amplía su lenguaje armónico y melódico, introduciendo el uso de acordes de dominante séptima hacia la subdominante, la dominante y la tónica paralela, e incorporando notas agregadas y cromáticas alrededor de los tres grados del acorde; aumenta sus variaciones de tempo mediante la alternancia de partes lentas y rápidas y la detención y retención del ritmo; desarrolla el virtuosismo vocal e instrumental; introduce el canto con micrófono; y enriquece su medio instrumental con la incorporación del piano, el contrabajo, el arpa y el acordeón en el caso de los conjuntos de huasos y la orquesta, en el caso de la tonada en el cine [655].

> "Con la grabación de 1945, cuando me llevó Pulido –señala Rafael Traslaviña (1921)–, todos querían que al piano estuviera Traslaviña; Los Quincheros, la Silvia Infantas y todos los cuequeros de Chile, para mí fue un mundo de grabación: todos querían a Traslaviña al piano." [656]

654 *Las Ultimas Noticias*, 6/ 3/1928.
655 El acordeón era un instrumento ampliamente difundido en Chile en la década de 1930, e incorporado a los grupos urbanos de cueca y tonada. Casa Wagner importaba de Alemania en 1937 acordeones Honner de 24, 48, 60 y 120 bajos.
656 Rafael Traslaviña, 26/10/2001.

Según la tendencia imperante en la música popular desde los años veinte, que enfatiza la incorporación del estribillo tanto en la música vocal como instrumental, la tonada urbana tendrá habitualmente estribillo, que será destacado mediante contrastes de tempo, metro y modalidad con las estrofas. De esta manera, las estrofas tienen un tempo más lento, su acompañamiento es valseado en 3/8 y están en modo menor, mientras que el estribillo posee un tempo más rápido, tiene un acompañamiento "acuecado" (6/8 + 3/4) y está en modo mayor [657].



Si bien la variedad de formas estróficas de la tonada campesina también estará presente en la tonada urbana, se observa una predominancia en el uso de tres o cuatro estrofas de cuartetas octosílabas y de un estribillo formado por dos estrofas complementarias, o una repetida. En la mayoría de los casos, las frases poético/musicales serán de ocho compases y de cuatro versos octosílabos o sus múltiplos. Es destacable además, la presencia de rasgos métricos de la cueca, como la anticipación silábica, el uso de muletillas y la incorporación de la seguidilla. Un ejemplo característico de estribillo de tonada con anticipaciones de cueca, se encuentra en la tonada en décimas "Ende que te vi" (1940) de Luis Bahamonde, cuyo estribillo de doble cuarteta dice:

> Ende que te vi, que te quiero,
> ende que te vi, que te adoro,
> quien te quiere a ti, mi lucero
> quien te quiere a ti, mi tesoro.
> Corre que te ten, que te tengo que querer,
> corre que te ten, que te tengo que adorar,
> corre que te ten, que te tengo que querer
> aunque tu mama no me pueda ver.

En la tonada urbana será habitual la incorporación de una introducción y de un interludio instrumental de ocho o dieciséis compases que separa el estribillo de las estrofas. En estas partes instrumentales se desarrollará el virtuosismo de la guitarra popular chilena, con la incorporación de solos y dúos de rápidos punteos, terceras, tremolados y *glissandi*. Así mismo, la primera guitarra realizará un contracanto al interior de las estrofas y del estribillo, que proyecta el virtuosismo de la introducción y el interludio a toda la tonada. Hasta la década de 1920, la guitarra en la ciudad, estaba en manos de músicos de salón y de estudiantina y es probable que algunas técnicas desarrolladas en esos ámbitos, como el característico tremolado de las bandurrias, hayan influido en la práctica de la guitarra urbana de tonada. Así mismo, las primeras grabaciones de grupos de huasos realizadas en Buenos Aires, a mediados de los años veinte, pueden haber recibido la influencia del uso de la guitarra por los grupos argentinos de música criolla y de tango [658].

Si bien en la música campesina es la mujer quien canta y toca la guitarra, en la ciudad surgirá un guitarrista masculino de tonada, que será quien desarrolle el virtuosismo instrumental del género. Los artistas vinculados al desarrollo de una guitarra urbana y masculina de tonada en Chile serán Carlos Mondaca de Los

657 Para un estudio armónico comparado de la tonada urbana chilena ver Aravena, 2001.
658 Escuchar punteos por terceras, escalas, tremolados, y contracantos en las guitarras de Los Cuatro Huasos, en CD 11 y 12.

Cuatro Huasos, Blas Sánchez, Alejandro Espíndola, "El Negro" Castillo, "El Rubio" Concha, Leonel Meza, Pepe Fuentes, y en especial, Humberto Campos (1924-1982), quien hacía los punteos y dirigía las guitarras en las sesiones de grabación, apoyando a los Cuatro Huasos en el sello Victor y a los Quincheros en Odeon, entre otros. Como señala Nano Acevedo, Humberto Campos –apodado El Nene por lo precoz y anunciado como "La primera guitarra de Chile"– cambió el punteo de pulgar o uñeta en las cuerdas graves, característico de la guitarra popular de comienzos de siglo, por uno que utiliza los dedos índice, medio y anular en todas las cuerdas, logrando una digitación que aumentaba la claridad y velocidad de la ejecución, lo que creó escuela en la guitarra popular chilena. Tonadas como "Chile lindo" y "Mata de arrayán florido" de Clara Solovera, tendrán punteos característicos ideados por Campos [659].

Humberto Campos (1924-1982). Acevedo, 2004: 20.

> "Siempre he dicho que musicalmente no hemos adelantado absolutamente nada –sostiene Pepe Fuentes (1931)–, ni en las grabaciones tampoco, porque en ese tiempo con un micrófono grabábamos todo, ahí están las grabaciones, eso no miente. Yo ahora a los 71 años tengo que ir a grabar porque no hay guitarristas nuevos, sólo yo y uno de esos que están ahí, [en fotos] Leonel Meza, toda gente arriba de 60 años" [660].

Es la masculinización de la tonada y su interpretación por grupos vocales e instrumentales la que marca su definitiva profesionalización y apropiación por el mundo urbano, imperando, por un lado, criterios del espectáculo moderno, como son el virtuosismo instrumental, la cuidada articulación vocal, y el arreglo grupal, y por el otro, enfatizando el origen rural del género, mediante la imitación del grito y el habla campesina y las continuas referencias al paisaje y a las faenas del campo chileno. La introducción y los interludios instrumentales de la tonada servirán de fondo para la incorporación de estrofas recitadas, gritos de animación e imitaciones del hablar campesino.

La urbanización mediatizada de la tonada fue muy resistida por sectores ilustrados, que buscaban salvaguardar la pureza de la cultura tradicional. Domingo Santa Cruz, por ejemplo, escribe en contra de la "explotación comercial que la radio, estimulada por la masa", ha producido en todos los géneros, desarrollándose "estilos peculiares al gusto de la generalidad, exagerando lo ordinario, lo llamativo y cuanto tiende a producir un efecto barato." En una encendida edito-

659 Ver Rubén Nouzeilles en *Quincheros misceláneos*, 1993, carátula; y Acevedo, 2004: 52.
660 José Fuentes, 22/10/2001.

rial de *Revista Musical Chilena* de abril de 1947 sobre la música chilena en la radio, Santa Cruz señala que, "hemos visto originarse [...] un canto chileno que ya no tiene nada que hacer con el pueblo, un canto lleno de calderones, suspiros, falsetes y efectismos del peor gusto y de la más detestable consecuencia". La polémica entre la visión purista de las elites del mundo popular tradicional y una visión de la cultura popular dinámica, transitando hacia la modernidad, con sus riesgos y desafíos, encontraba en *Revista Musical Chilena* una nueva tribuna de expresión. Contrastando con la posición de Santa Cruz, Carlos Vega consideraba, en 1946, a los géneros folklóricos como seres vivos, que "emigran, se modifican, evolucionan". No debemos alarmarnos por las transformaciones a los modelos primitivos, señala, ni hay por qué protestar de adulteraciones o desnaturalizaciones, concluyendo que "el apego a las formas anteriores es como el amor a nuestros retratos viejos" [661].

A pesar de la oposición al cambio en los géneros tradicionales manifestada por los sectores ilustrados, la tonada se había transformado en el género principal de las estrellas del folklore, adaptándose a los requerimientos de la música popular urbana y moderna, como hemos visto. Su carácter lírico, su estructura flexible y sencilla y su arraigo en la cultura criolla nacional, la hacían ideal para el escenario, el disco y el cine. De este modo, surgió un músico profesional de tonada, que desarrolló un estilo de ejecución virtuoso en la guitarra, el arpa y el acordeón. Al mismo tiempo, la sencillez de la tonada y la masificación de la guitarra facilitaba su reproducción en manos de aficionados, reinando en veladas familiares, paseos y reuniones estudiantiles, completando así su uso y consumo por sectores de la ciudad.

La tonada popular urbana posee una flexibilidad métrica expresada, no sólo en la multiplicidad de metros poéticos presentes en ella, sino que en su capacidad para incorporar metros irregulares, como el 5/4 ("La parva de paja"), incluir patrones de habanera en 2/4 ("Camino agreste") y acompañamientos de guarania en 3/4 y 6/8 ("Mi caballo blanco"). Las siguientes tonadas popularizadas desde la década de 1910 hasta comienzos de la década de 1950, contribuyeron a forjar una imagen sonora de Chile, reforzando e influyendo en la creación de un cuerpo de valores:

"El martirio" (ca. 1910) del folklore; "El delantal de la china" (ca. 1925) de Osmán Pérez Freire; "Al pie de una guitarra" (1928) de Julio Toro; "Así es mi suerte" (1929) de Luis López; "Abran quincha, abran cancha" (1931) y "Ay agüita de mi tierra" (1932) inscritas por Los Cuatro Huasos; "Bajando Pa' Puerto Aysén" y "Porque tengo penas" de Jorge Bernales y Diego Barros Ortiz; "Arriando un piño" (1937) de Guillermo Soudy; "El rodeo" (1934) de Víctor Acosta; "En Chillán planté una rosa" (1939) de Esther Martínez; "Mi casa de campo" de Mario Oltra; "Yo no pongo condiciones" (1938), "Oro purito" (1939), "Cantarito de Peñaflor" (1943) y "Rosita de Cachapoal" (1943) de Nicanor Molinare; "Rayo de luna" (1939) y "Camino agreste" (1950) de Luis Aguirre Pinto; "Ende que te vi" (1940), "Fiesta linda" (1950) y "La bola" (1954) de Luis Bahamonde; "Mi caballo blanco"

661 Ver *Revista Musical Chilena*, 1947, 3/19: 5; y Vega, 1946: 99.

(1940) de Francisco Flores del Campo; "La parva de paja" (1943) de Honorio Concha; "Chile lindo" (1946), "Mata de arrayán florido" (1948), "Te juiste, pa´ronde", "El cantar de mi guitarra" y "La enagüita" de Clara Solovera.

La más antigua de las tonadas incorporada al acervo chileno urbano del siglo XX es "El martirio", que responde al modelo de canción popular decimonónica sin estribillo. Fue grabada hacia 1910 en una versión de salón para tenor y piano (Santiago: Mundial Records), y a comienzos de los años treinta por Los Cuatro Huasos. Posee cuatro cuartetas endecasílabas cantadas con cuatro (semi)frases musicales distintas para cada uno de los versos de la cuarteta (a, b, c, d). Los dos últimos versos se repiten, pero con las frases musicales de los dos primeros versos, en un procedimiento de "vuelta a empezar", similar al de la cueca. De este modo, la tonada queda con cuatro estrofas de seis versos endecasílabos (a, b, c, d, a, b). La versión popularizada por Los Cuatro Huasos sólo incluye la primera y tercera estrofa, ésta última puesta en primer lugar. La ausencia de dos estrofas es compensada por la repetición de los dos primeros versos de cada una de ellas, además de los dos últimos. Así mismo, Los Cuatro Huasos introducen una detención rítmica hacia el final de la primera frase (a), que permite destacar palabras claves de cada estrofa [662]. Estas detenciones –indicadas en cursivas– que tanto molestaban a Domingo Santa Cruz, son posibles en un género no bailable como la tonada y serán muy explotadas en la interpretación de la tonada urbana. La versión de Los Cuatro Huasos es la siguiente:

a Ya me voy para esos *campos* y adiós
b a buscar yerbas de olvido y dejarte.
a Ya me voy para esos *campos* y adiós
b a buscar yerbas de olvido y dejarte.
c A ver si con esta ausencia pudiera
d con la dilación del tiempo olvidarte.
a A ver si con esta *ausencia* pudiera
b con la dilación del tiempo olvidarte.

a He vivido *tolerando* un martirio
b y jamás pienso mostrarme cobarde.
a He vivido *tolerando* un martirio
b y jamás pienso mostrarme cobarde
c Arrastrando una cadena tan fuerte
d hasta que mi triste vida se apague.
a Arrastrando una *cadena* tan fuerte
b hasta que mi triste vida se apague.

La tonada popular urbana posee una temática costumbrista, patriótica y amorosa. En su faceta costumbrista, aparecen referencias a oficios, faenas, fiestas, atuendos, y modos de hablar propios del mundo campesino. Se destaca tanto lo

662 Escuchar "El martirio", grabada por Los Cuatro Huasos para el sello Victor en 1931, en CD 11; y grabada en versión anónima para Mundial Records hacia 1910, en Astica et al, 1997: 4.

extraordinario como lo cotidiano de la vida del campo, con referencias a situaciones festivas y al trabajo de cada día. La carencia de bienes materiales del campesino es abordada como una situación ennoblecedora, que reafirma sus valores espirituales. Se observa también cierta dosis de optimismo frente a la fatalidad, relacionada con la necesaria animación del estribillo. El sujeto de la canción es el huaso y su receptor será el inmigrante urbano que evoca su pasado en el campo, exaltando la naturaleza con cierta nostalgia por el paraíso perdido. El sentido patrio de estas tonadas se expresa en una continua alabanza a la nación, representada por la zona central, por ese entonces dividida en grandes fundos o haciendas donde se desarrollaba la emblemática cultura huasa.

> "Para todos aquellos que han vivido por años lejos del terruño añorando en el tráfago de las urbes contemporáneas aquellas apacibles horas de los rincones aldeanos [...] ha sido una ofrenda de inapreciable alcance la iniciativa de evocar en un proscenio de la capital esas escenas y de revivir esos recuerdos de tiempos mejores." [663]

El amor se hace presente en la tonada popular urbana en forma idealizada y doliente, con una mujer coqueta, esquiva y severa, y un hombre abnegado, valiente y galano. Ambos encontrarán consuelo y olvido para el mal de amor, cantando sus penas o buscando refugio en la naturaleza. Predomina una actitud noble y hasta leal frente al desamor; no hay recriminaciones, sólo nostalgia y algo de impaciencia por las indecisiones del otro: es el "ay sí, sí, ay no, no" de la tonada chilena. Junto a los rasgos dominantes de la tonada urbana, existen elementos que de algún modo anticipan las nuevas temáticas de la canción chilena de los años sesenta, como la aparición de sujetos de paso –arrieros y andariegos– y de problemáticas sociales [664].

Una típica tonada de conjunto de huaso es "Abran quincha, abran cancha" (1931), que contribuyó a cristalizar el estilo de tonada que reinará entre estos conjuntos, llamado con un término de rodeo: de pata en quincha, es decir, mucho compás de cueca, mucho rasgueo de guitarra, y en la letra, carretas, chicha y yeguas, como señala Acevedo Hernández [665]. Este tipo de tonada ya tenía expresiones a comienzos de la década de 1890, como se puede apreciar en "Ven a mis brazos" de Manuel Antonio Orrego editada por Carlos Niemayer como tonada de pata en quincha, denominación poco habitual en las partituras para canto y piano de la época. La tonada de Orrego posee los rasgueos de guitarra –llevados al piano– y el compás de cueca adscritos por Acevedo Hernández a este estilo de tonada, manifestado en la alternancia de compases entre 6/8 y 3/4, tanto en el acompañamiento como en la melodía, aunque su letra es mucho más lírica y romántica, como correspondía a la canción del salón [666].

663 *El Mercurio*, 6/11/1943.

664 "Bajando pa' Puerto Aysén", "Porque tengo penas", y "Arriando un piño" ejemplifican el primer caso, y "La parva de paja" y "Rosita de Cachapoal" el segundo.

665 Ver Acevedo Hernández, 1935: 14. Escuchar "Abran quincha, abran cancha", grabada por Los Cuatro Huasos para el sello Victor en 1931 en CD 12.

666 Niemeyer también editó "Tu corazón y el mío" de Orrego en 1896, ofrecido como esquinazo para canto y piano, género que corresponde a una tonada usada como serenata. Varios valses, polkas, schottisches y zamacuecas de Orrego fueron publicados en el álbum *Joyas Musicales de Salón*, editado por Juan Agusto Böhme y Juan Krause en Valparaíso. Escuchar una de las zamacuecas de Orrego en Vivado, 1982: B7.

Los intérpretes de tonada popular urbana desarrollaron un estilo de interpretación refinado y pulido, destacándose Humberto Campos en la guitarra y Alberto Rey en el arpa paraguaya, instrumento de mayor tamaño y sonoridad que el arpa chilena. Al mismo tiempo, los artistas del folklore sustituyeron el tradicional canto nasal chileno, de remoto origen arábigo-andaluz, por una voz de garganta apretada situada frente al micrófono, con arreglos de armonías cerradas a tres voces homogéneas, rasgo característico de los conjuntos de huasos. Sus versiones de tonadas se destacan por los acertados contrastes dinámicos y agónicos empleados, posibles en un género que no se baila; deteniendo súbitamente el tempo, aumentando la tensión antes de la llegada del estribillo, y utilizando distintos planos de intensidad sonora o dinámica, aspectos poco habituales en la música popular en general, que tiende al tempo constante y a la dinámica plana.

Víctor Acosta (1905-1966) con su esposa y dos hijas. Acevedo, 2004: 71.

Entre los compositores de tonada popular urbana que alcanzaron pleno reconocimiento en Chile durante la primera mitad del siglo XX, se destacan Victor Acosta (1905-1966) y Nicanor Molinare (1896-1957), seguidos por Luis Bahamonde (1920-1978), creador del grupo Fiesta Linda, y Clara Solovera (1909-1992), que alcanzaron su pleno desarrollo en la década de 1950. Víctor Acosta fue considerado uno de los mejores intérpretes de tonada en la década de 1930, y está presente en la discografía del sello Victor durante toda la década de 1940, ayudando a consolidar el estilo de la tonada urbana en el país.

Nicanor Molinare es el compositor que ha contribuido con una mayor cantidad de tonadas al repertorio clásico de la música popular chilena. Las tonadas y canciones de Molinare muestran el paso del mundo rural al urbano, ya sea presentando personajes del campo en la ciudad, o adoptando modos modernizantes de interpretación de la tonada, con un cuarteto de guitarra, bandoneón, piano y contrabajo, logrando así un sonido más moderno para sus actuaciones en radios y boites, en las que no se vestía de huaso, sino que usaba terno y corbata. Esto lo llevó a ser presentado por la prensa, a comienzos de los años cuarenta, como un "renovador de la canción folklórica chilena". Molinare mantiene la sencillez de la armonía de la tonada, incluyendo modulaciones ocasionales y cromatismos en los momentos de mayor dramatismo del texto. Lo mismo sucede con sus melodías, que son graduales, de ámbito estrecho y poseen los giros característicos de la tonada tradicional –notas de paso diatónicas y notas de vuelta cromáticas– pero

incorporando el uso de los patrones secuenciales propios de la música popular urbana [667] .

Si bien la tonada representa el modo de percibir el mundo desde la tradición campesina, este género ha demostrado cierta capacidad para adaptarse a los cambios que la modernidad introduce en ciudades y campos. La tonada campesina y su pariente urbana, contará historias y dará espacio a una expresión pausada de sentimientos, recurriendo a imágenes que hablan de fenómenos antiguos sujetos a desafíos nuevos, especialmente en las formas del trato amoroso. Con estas características, la tonada pudo entrar perfectamente en el salón de fin de siglo, y adaptar sus códigos y convenciones de un modo eficaz y seductor, permitiendo mantener la relación entre espacio cultural tradicional –vinculado a las tradiciones del mundo rural y a un cierto sentido de pertenencia– con las modas e influencias llegadas desde los escenarios europeos, referentes culturales principales para la elite chilena. Una vez cumplido este primer paso, la tonada pudo entrar en gloria y majestad a la cultura de masas, generando ciertos reparos en la elite intelectual chilena, como hemos visto, pero contando con la plena complicidad de la elite social, que veía finalmente consolidado un género que representaba sus más antiguas tradiciones y que sabía sobreponerse a los embates de la modernidad, y a las necesidades de identidad de la clase media y de la nueva cultura popular urbana que se instalaba en el país.

Cueca mediatizada

> "Multitud de bailes exóticos, algunos de bien poca decencia, tienen entrada libre en los salones y se les acepta en reuniones de buenas familias –escribe Roberto Hernández en 1922–; pero al baile nacional se le repudia. Por fortuna llega el Dieciocho de Septiembre, y entonces la menospreciada y plebeya cueca recobra su dominio. Ese reinado de un día o dos, le compensa el desdén de todo un año!" [668]

La danza nacional chilena, que en su forma original resultaba inadecuada para el baile de salón, como hemos visto en el primer capítulo, tampoco era adecuada para la industria discográfica, pues no se adaptaba al disco de 78 rpm debido a su corta duración como unidad compositiva –un minuto y medio–, y a su larga duración como unidad performativa, agrupada en los llamados tres pies de cueca, cercanos a los cinco minutos. Al mismo tiempo, su brevedad, su carácter anónimo y la intercambiabilidad de su música y sus versos, dificultaba su inserción dentro del régimen legal de autoría y de derechos [669] .

Esta aparente inadecuación de la cueca a la cultura de masas, fue finalmente resuelta mediante el uso de distintas estrategias productivas y de legitimación social, que permitieron su entrada plena al ámbito de la industria discográfica y del

667 Escuchar a Nicanor Molinare en su tonada "Rosita de Cachapoal" grabada para el sello Victor en 1943, en CD 13.
668 *La Unión*, 27/ 9/1922.
669 Acevedo Hernández señala que "a los cantores de cueca no les importa la irregularidad de los pies de éstas; ellos se arreglan para cantarlos, adaptándolos a la música, repitiendo versos o intercalando expresiones [que] varían infinitamente". Ver Acevedo Hernández, 1935: 25.

baile urbano moderno. De este modo, la cueca de la zona central participaba del proyecto de construcción de identidad nacional hegemónica emprendido por las elites chilenas en la década de 1920, como una forma de mantener su influencia política y cultural criollizante, frente a los avances de los sectores obreros organizados y de los sectores medios ilustrados, más permeables a las expresiones cosmopolitas de la modernidad.

El ingreso definitivo de la cueca a la industria del disco se produjo en 1930, junto al inicio de la fabricación de matrices discográficas en Chile. Una buena estrategia de inserción de los sellos en el nuevo mercado que se abría en el país, era apostar a un género vernáculo, esencialmente bailable y que tenía una forma de consumo probado en el medio nacional, puesto que, tanto para las fiestas de la independencia, como en ocasiones festivas y recreativas rurales y urbanas, se recurría a esta danza reconocida como expresión común de los chilenos desde la óptica de la zona central.

Durante la década de 1930, la cueca tuvo un importante lugar en los continuos concursos de creación e interpretación de música popular organizados en el país por sellos discográficos, emisoras de radio y revistas de actualidad. Así mismo, la prensa narra el "entusiasmo indescriptible" producido en Chile por el campeonato nacional para bailar cueca organizado a comienzos de 1940 [670] . La cueca siempre mantuvo su naturaleza bailable. No hubo una "cueca-canción" en Chile, como lo hubo con los otros géneros populares de baile de la época. Su soporte principal fue el disco, como ya veremos, llegando a estar en 1945 entre los cinco primeros lugares del ranking de la revista *Radiomanía* de Santiago, junto a foxtrots, tangos y boleros; y ocupando el quinto lugar en 1948 entre los géneros bailables ofrecidos por el sello Victor [671] .

Si bien los chilenos están de acuerdo en otorgarle a la cueca el carácter de baile nacional, no lo están respecto al tipo de cueca al que se le ha otorgado dicho privilegio. Los folkloristas pueden asombrarnos con la existencia de una infinidad de tipos de cuecas, asociadas a zonas geográficas, ambientes, modos de bailar, funciones, estructuras poético-musicales o formatos instrumentales diversos. Sin embargo, en términos generales, podemos hablar de una cueca urbana –también llamada chilenera, brava o centrina–, interpretada por grupos de hombres, y de una cueca campesina, interpretada por dúos y tríos de mujeres.

La cueca urbana no fue considerada en la construcción de un referente masivo de identidad nacional por los sectores hegemónicos, pese a formar parte del mundo urbano y reconocérsele valor musical, literario y cultural. Su vinculación a sectores sociales que perdieron protagonismo frente a los avances de la clase media y su presencia en los barrios bravos de Santiago y Valparaíso, la estigmatizaba socialmente, dejándola al borde de la extinción. Además, como afirmamos en el primer capítulo, estaba en juego el rechazo que expresaban los sectores ilustrados al carácter voluptuoso y hasta violento que veían en la cueca y en las manifestaciones populares festivas. Varios cantores de cuecas coinciden en afirmar que, a partir de los

670 Ver *El Mercurio*, 25/ 2/1940.
671 Este ranking era realizado mediante consultas a los lectores de la sección "Lo que se canta" de *Radiomanía*. Ver *Radiomanía* 3/1945: 26, y 4/1945: 1937.

años treinta, la policía tenía orden de encarcelar a quien la estuviera cantando, pues convocaba a *choros*, *guapos*, y *patos malos*, siempre deseosos de celebrar con la cueca chilenera [672] .

De este modo, el contexto social en el que se desarrollaba la cueca urbana la dejaba fuera del ámbito de la producción y del consumo musical chileno institucionalizado. De hecho, hay muy poca información de prensa sobre esta cueca, los memorialistas y cronistas de comienzos del siglo XX no la nombran y los folkloristas de mediados de siglo hacen pocas referencias a ella. Sólo Antonio Acevedo Hernández mencionaba en 1935 "la famosa cueca chora, es decir del hampa santiaguina", pero sin profundizar en ella. A comienzos de los años cincuenta, el Dúo Rey-Silva se preocupó de llevar esta cueca al disco, invitando en 1951 a uno de sus mejores exponentes, Mario Catalán (1913-1979) –cantor, compositor y tañedor de platillos–, al sello RCA Victor para grabar "Aló, aló", "Arremángate el vestido", "Mi caserita" y "Desde que vine al mundo". A pesar de estos y otros éxitos discográficos de Catalán, quien inició la proyección de la cueca chilenera a comienzos de los años cincuenta, esta cueca no reemplazó a la cueca mediatizada, manteniendo una escasa audibilidad, que contrasta con su permanencia en la cultura popular urbana chilena, dada por su raíz social, fuerza interpretativa, profundidad de contenido y fina artesanía poético-musical. Así mismo, debido a que los guitarristas, acordeonistas, pianistas y contrabajistas de cueca chilenera también se desempeñarán como músicos de tango, foxtrot, y vals, llegarán a los estudios de grabación, los auditorios radiales, las boites y las quintas de recreo, sumándose, en muchos casos, a los conjuntos y dúos huasos de cueca mediatizada, reforzando su sonido y otorgándole la fuerza y espontaneidad de la cueca urbana chilenera. Esta cueca encarna la transición del siglo XIX al XX, como señala Torres, manifestando rasgos comunes con prácticas musicales que se desarrollaban por ese entonces en otros contextos urbanos marginales, como el vals limeño, el tango rioplatense, el son cubano, y el blues. La paradoja, es que al cabo de unos años, estos géneros reinarán en las pistas de baile chilenas, a diferencia de la estigmatizada cueca urbana, que sin quererlo les cedía su sitial [673] .

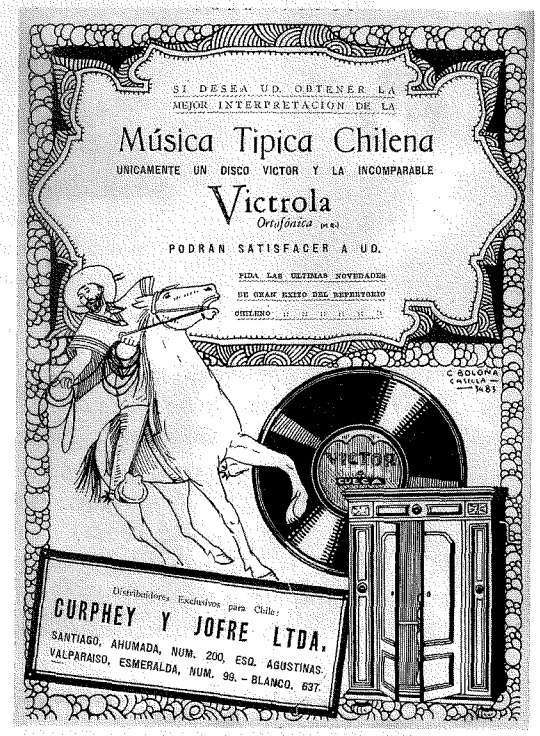
La literatura de contenido social de fines de los años treinta había puesto de relieve a sectores populares urbanos y sus diversas expresiones marginales, pero este gesto no significó una necesaria valoración de sus expresiones musicales. Dicha literatura abarca desde la denuncia de las habitaciones miserables –ya anticipada por autores como González Vera, Alberto Romero y Manuel Rojas–, hasta la exaltación de las primeras manifestaciones de conciencia política. Será Nicomedes Guzmán el más claro exponente de esta narrativa proletaria, atenta a mostrar la vida, ya no de personajes típicos y pintorescos, sino de las masas urbanas y de su condición más o menos marginal. Se trata de una parte importante del pueblo de Chile que había dejado atrás el orden hacendal y buscaba una nueva identidad en el medio urbano, dando vida a un escenario social mucho más vinculado a la

672 Ver comentarios de Andrés Bello y de Joaquín Edwards Bello sobre la cueca y las fiestas populares citados por Torres en Montecino, 2003: 151-152; y Hernán –Nano– Núñez en Acevedo, 2004: 14-15.

673 Ver Acevedo Hernández, 1935: 26. Para estudios sobre la cueca urbana ver Claro, 1994; Núñez, 1997; y Torres en Montecino, 2003: 149-157.

modernidad, por precaria que esta fuera, y a las aspiraciones de cambio social y de participación política.

Por otra parte, existía desde largo tiempo una discusión sobre la condición del *roto* como expresión representativa del pueblo chileno y de sus procesos socioculturales. En alguna forma, la cueca urbana captó con mayor fuerza esta relación con los grupos subalternos de la sociedad y se identificó con una actitud independiente y en ocasiones desafiante con el orden hegemónico. Comparando al huaso y al roto, Hernán San Martín sostiene que, el primero "es más peninsular que nativo y aparece sólo en las regiones agrícolas. El huaso es un mestizo bien diferenciado, en cambio el roto es uno generalizado. De norte a sur, se mueve sin oficio específico, maestro sin maestría. De Arica a Magallanes, de la cordillera a la costa, aparece el roto con diversos ropajes y funciones, actuando siempre como motor central del folklore nacional" [674] . La categoría del roto se vio entonces representada en la cueca urbana más recóndita o invisible para la industria musical, mientras que para el chileno medio, fue la cueca grabada en disco por el huaso urbanizado la que le permitió exteriorizar su identidad nacional desde la ciudad. Esta cueca surgió de la adaptación de la cueca campesina a los requerimientos sociales y estético-productivos de la cultura de masas y de la modernidad urbana, según estrategias que veremos a continuación.



Primeros anuncios en los que el sello Victor ofrece cuecas y música típica chilena. *Para Todos*, 10/ 4/1928: 32, AMPUC.

Si bien algunas cantoras campesinas se presentaban en radio en la década de 1930 y grababan discos de cueca, como hemos visto, el medio preponderante para la masificación de este género en las ciudades chilenas serán las grabaciones realizadas para los sellos Victor y Odeon por los primeros artistas urbanos de la música folklórica chilena: Los Huasos de Chincolco, Los Cuatro Huasos, Los Quincheros, Los Provincianos, Los Curicanos, Los Cerrillanos, Raúl Gardy y su conjunto y los dúos Molina-Garrido y Rey-Silva.

La cueca chilena está formada por una cuarteta octosílaba, una seguidilla modificada de ocho versos de siete y cinco sílabas, y un pareado de dos versos de siete y cinco sílabas. Al ser cantada, la cueca sufre dos transformaciones: sus estrofas

674 Ver "Apología del roto chileno" en San Martín, 1970: 170.

aumentan el número de versos mediante la repetición de algunos de ellos; y sus versos duplican el número de sílabas mediante anticipaciones silábicas, y el agregado de muletillas, ripios y gritos de animación, como *mi vida*, *caramba*, o *tiquitiquití*. Estos procedimientos permiten ajustar la letra de la cueca al largo de su frase musical de doble consecuente (ABB). Cuando se termina la primera cueca, se canta una segunda y una tercera, formando una unidad performativa de tres danzas iguales; no se busca variedad combinándola con otro género, sino que se manifiesta la supremacía absoluta de la cueca en la cultura chilena. El siguiente es el texto sin desarrollar de una cueca de Humberto Campos, grabada para Odeon en 1952 por Los Baqueanos:

Ya se fue quien me quería
quién será mi dueña ahora,
si será la panderista
o será la tañedora.

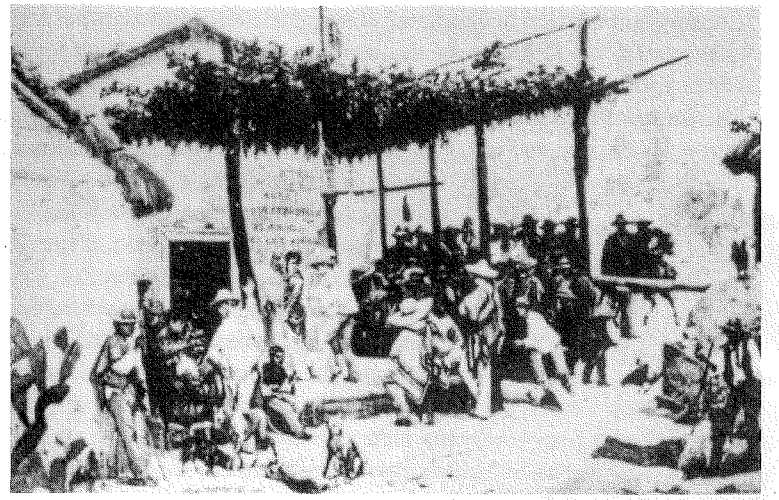
Cuando al piano tocaba
doña María,
le acompaña la cueca
la chica Elvira.
La chica Elvira, ay sí,
la Petronila,
le gusta revolverla
con la Carlina.

Me gusta bailar cueca
con la Enriqueta.

La cueca, con todas sus transformaciones, dura hasta un minuto y medio, de modo que bastaría grabar una segunda cueca para completar una cara del disco, pero esto dejaría trunco el concepto de unidad performativa inherente al género. De este modo, los requerimientos de producción discográfica, sumados a los de la propia práctica tradicional de la cueca, produjeron dos alternativas para su mediatización: la cueca repetida y la cueca con *sketch* radial. Ambas completan los tres minutos y medio de la cara del disco, y ninguna de ellas impone modificaciones compositivas ni performativas al género tradicional. Cuando la respuesta de algunos músicos a las demandas de la industria afectaba aspectos estructurales de la cueca, como el recurso de alargar sus estrofas mediante nuevas repeticiones de versos, surgían las voces condenatorias de estudiosos y defensores de la tradición, como se observa en el siguiente comentario de Acevedo Hernández:

> "Los Cuatro Huasos tan aplaudidos siempre, han debido adaptar sus propias cuecas y no han reparado en nada. Cantan unas cuecas macarrónicas de treinta versos, sin sentido alguno y así lo hacen todos, con alguna honrosa excepción." [675]

675 Acevedo Hernández, 1935: 26.



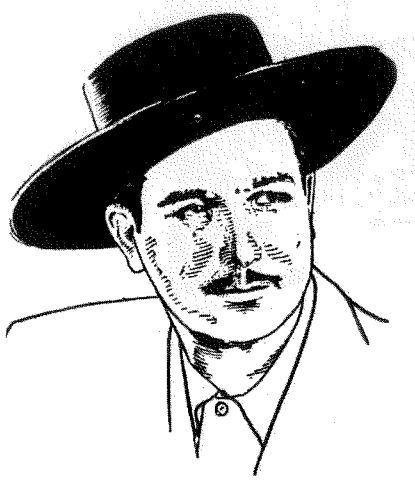
Cueca campesina bailada en una ramada en ilustración de 1905. Claro et al, 1989: 579.

En la cueca repetida, se repite toda la cueca o sólo su música, con otro texto de temática similar o diferente. No aparecerá una música nueva, que correspondería a otra cueca, sino que la modificación se refiere exclusivamente al texto. La forma resultante es similar a la de la cueca cuyana y a otros géneros argentinos como la zamba, la chacarera y el gato, con su primera y su segunda parte, en la que se repite la música y la estructura poética, pero cambia el texto. Esta similitud pone en evidencia el parentesco de los géneros del Cono Sur unidos por la matriz de la zamacueca. De hecho, la repetición de la cueca mediatizada es anunciada por los propios músicos como segundo pie, tal como denominara Alberto Rodríguez la segunda parte de los géneros cuyanos en su *Cancionero Cuyano* de 1938. De este modo, la cueca parece encontrar en su propia tradición regional recursos para adaptarse a los requerimientos de la industria. En el caso de cuecas grabadas en cilindros de cera, donde no cabían dos cuecas completas en los dos minutos y quince segundos del cilindro, se interrumpía la repetición de la cueca con un "aro, aro, aro", recurso tradicional para interrumpir una interpretación deficiente de la cueca y como pretexto para beber vino. Este es el caso de "La japonesa", grabada en Santiago para la Casa de Efraín Band en 1906, cuya repetición sólo alcanza a llegar a la mitad de la cuarteta [676] .

La cueca con *sketch* radial surge del propio principio de animación de la cueca, que produce un texto paralelo y complementario al que se canta durante el baile, multiplicando el sentido de sus versos, animando a las parejas e incorporando al público presente, que realiza el característico palmoteo yámbico (corto/largo) de acompañamiento a la cueca. Esta práctica se puede extender con gritos, versos y diálogos, que sirven para dilatar su introducción, permitiendo que se forme la rueda o pista de baile y se constituyan las parejas.

676 Escuchar grabación original de "La japonesa" en Astica et al, 1997: 2; reconstrucciones en Savi, 1987, 1: A6; y González, 2002: 4; y versión en organillo, llamada "Ciento cincuenta pesos", en Ruiz,1996: A3; y Piga, 2001: 7.

En una primera etapa del registro discográfico, cuando ambas caras del disco eran de cueca (ca. 1930), esta animación es realizada por los propios músicos. En una segunda etapa (ca. 1940) se incorporan pequeños elencos de actores radiales, que comienzan a transformar la animación en un *sketch* radioteatral; y en una tercera etapa (ca. 1950), los actores son sustituidos por los músicos y por un animador, como fue el caso de Raúl Gardy, Carlos Alonso, Rolando Caicedo, Pepe Rojas y Marta Ubilla.



Raúl Gardy –Agustín Bolívar– (1917-1982): *Catálogo RCA Victor*, Santiago, 1948: 30, AMPUC.

Los primeros *sketches* estaban poco relacionados con el tema de la cueca, los músicos y los actores no interactuaban entre sí, e incluso se aprecian planos de grabación distintos para el *sketch* y la cueca. Posteriormente, se genera una mayor interacción entre actores y músicos en el estudio discográfico: ambos están en un mismo plano sonoro y se insertan risas de público grabadas o producidas por artistas y técnicos durante la grabación. Desde la segunda etapa, en que se destacan Los Provincianos, Los Curicanos, Los Cerrillanos, los dúos Bascuñán-Riquelme y María-Inés, y Aída Salas, predomina la cueca en el lado A del disco y la tonada en el lado B, los dos géneros preponderantes de la música popular chilena, que demuestran ser complementarios, sumando baile y canción, acción y contemplación, ritmo y lirismo en un mismo soporte sonoro. Hernán San Martín apoya esta idea de complementariedad entre la cueca y la tonada al señalar que "constituyen mundos apartes con sicología propia. La primera proviene de sustancia en acción; la segunda de razón expresada en verbo cantado. La una es picardía sentenciosa; la otra, consejera y expresión panteísta. La cueca es también conflicto sexual; la tonada, conflicto moral" [677] .

En esta segunda etapa, entonces, surge la cueca teatralizada o cueca radial, que permite alargar orgánicamente la duración de la cueca para completar un lado del disco, prolongando la animación introductoria tradicional mediante recursos del radioteatro. Puede tratarse de introducciones breves, de menos de un minuto, para la cueca repetida –combinando ambos procedimientos– o de introducciones largas, de hasta dos minutos, más un breve final, para la cueca sin repetir.

Terminado el *sketch*, el comienzo de la cueca se justifica dramáticamente mediante el uso de distintas estrategias teatrales: los actores se la piden a los músicos argumentando, por ejemplo, que "ya está bueno que la corten con los bailes importados"; se quiere celebrar algo; llega alguien importante; o se saca a bailar a una dama o a un varón, diciéndole: "anda a conseguirte un pañuelo cara 'e angustia". Después que termina la cueca, el *sketch* retorna y concluye, terminando el

677 Ver San Martín, 1970: 200.

disco con un breve comentario, moraleja o chascarro. Se ha producido un gran alboroto y llega la policía –Los Provincianos en "Vamos pa' las carreras" y "Viva el Dieciocho de Septiembre", y Los Huasos de Chincolco en "El sol y la luna"-; se cayó el andamio y llega la ambulancia –Los Huasos de Chincolco en "Los estucadores"–; o se acabó la huelga. Que todos vayan presos o al hospital representa la apoteosis de la fiesta, permaneciendo todos unidos en un destino trágico común, que se vuelve cómico.

La cueca mediatizada se enmarca plenamente en tres de los cuatro grupos temáticos definidos por Samuel Claro para la cueca urbana tradicional, destacándose el de la tradición, desglosado en oficios, tipos populares, marginalidad, vida cotidiana, vino, crónica, humor y crítica social. También aparecen la patria y el amor, que son los temas predilectos de la compañera de la cueca mediatizada: la tonada urbana [678] . En el proceso de urbanización mediatizada de la cueca campesina, abundará el tema del oficio, ligándose la cueca a gremios específicos. Así mismo, esta cueca se convierte también en vehículo de transmisión de noticias de acontecimientos trágicos como terremotos, naufragios o accidentes ferroviarios o de aviación, y de comentarios de actualidad; y se componen cuecas de temática electoral, política, social y deportiva.

En ocasiones podemos encontrar cuecas políticas que se mantienen inalterables y sólo se cambia el nombre del hombre público al que aluden. Sucede así con algunas de las cuecas dedicadas al presidente Balmaceda, que fueron retomadas por los partidarios de Pedro Aguirre Cerda, casi cincuenta años más tarde, limitándose a poner el nombre del candidato del Frente Popular en el lugar del antiguo presidente. [679] . Tanto las cuecas políticas como las deportivas continuarán vigentes durante todo el siglo XX. En el caso de las deportivas, se trata de una expresión que refleja el tránsito desde el mundo tradicional al de la modernidad, con su cultura de masas y su preocupación por el tiempo libre, descollando en este sentido la pasión por los deportes y las modas que corren en torno a ellos. Existen cuecas dedicadas a distintos equipos de fútbol, algunas de ellas celebrando campeonatos, jugadores particulares y acontecimientos extraordinarios, como el mundial de fútbol de 1962 [680] .

En el *sketch* de la cueca radial participan habitualmente dos actores, una actriz y/o un animador. Este último, que también ejercía de monologista o de artista de variedades, solía escribir la letra de la cueca y el libreto del *sketch*. El temprano inicio del radioteatro en Chile, a comienzos de la década de 1930, permitía que las radioemisoras contaran con elencos estables de actores, que eran los que participaban de las grabaciones de estas cuecas radiales [681] . Los tres actores encarnan a personajes popu-

678 El otro grupo propuesto por Claro es la propia cueca, desglosado en origen, naturaleza, forma y lugares de canto. Por su parte, Hernán Núñez, establece siete grupos temáticos relacionados con los de Claro: del ambiente; por amor y desengaño; de oficios y caminos; por homenaje; por la historia; por la cueca y el folklore; y de símbolos, costumbres y lugares. Ver Claro, 1994; y Núñez, 1997.

679 Ver cancionero *El Alma que canta: con hermosas tonadas y cuecas chilenas dedicadas al Frente Popular* de 1938.

680 Tal como Los Huasos de Chincolco grabaron en 1931 una cueca de Santelices y Montero en homenaje a la tenista chilena Anita Lizana, en 1999 Lalo Parra grabó una cueca dedicada al tenista nacional Marcelo "chino" Ríos, al conseguir el primer lugar en el ranking mundial.

681 El primer radioteatro chileno, *La enemiga*, con Maruja Cifuentes, habría sido transmitido por Radio Universo de Santiago en 1932. Ver *La Epoca*, 22/ 8/1997.

lares urbanos chilenos representados desde sus oficios: obrero, operario, pintor, frutero, verdulero, carnicero, botellero, lechero, panadero, relojero, futbolista, heladero, empleada doméstica. De este modo, la cueca radial sirve de mediación a la alteridad del roto chileno, la cual es legitimada desde la dignidad de su oficio, en una suerte de homenaje de la propia cueca a una identidad popular urbana orillera [682].

A diferencia de la cueca tradicional, que toma su nombre del primer verso de la cuarteta, la cueca radial lo toma de los oficios representados, como "Los verduleros", "Los lecheros", "Los carniceros" o "Los panaderos", transformándose en emblema gremial. Tanto el *sketch* como el texto de la cueca giran en torno al oficio, imperando los diálogos de doble sentido y burla social en base al lenguaje del oficio representado, con permanentes referencias a la actualidad política e internacional, en un claro rasgo de modernidad de la cueca en la ciudad [683].

El protagonista de la cueca radial es el roto trabajador que se posiciona triunfante en la escala social, burlándose del que tiene más arriba –burguesía– y más abajo –campesino– por su arribismo e ignorancia, expresados en su modo de hablar afrancesado y equívoco, respectivamente. De este modo, cuando se produce el enfrentamiento entre el obrero y la dama, el trabajador y el patrón, o el vendedor callejero y la empleada doméstica, siempre triunfa el roto, empleando su mejor arma: el sarcasmo. No se crean enfrentamientos con los mandos medios, que son los jefes directos del roto trabajador –capataz, carabinero, gendarme, sargento– y son los únicos que logran contenerlo [684].

Es así como el roto encontrará un espacio propio en la cultura de masas, permitiendo que su mundo marginalizado se legitime por la acción del soporte medial. Sin embargo, la incorporación de valores de modernidad en la cueca, generados, tanto por la mediación y sus soportes tecnológicos como por la masificación y sus requerimientos productivos, también será resistida desde el propio discurso de la cueca mediatizada. La modernidad es percibida como un alteridad en pugna con los rasgos de identidad nacional encarnados por el roto, quien, en su discurso mediatizado, sólo la reconoce como disfraz de la precariedad y como simulación de status. De este modo, el roto adquiere una nueva importancia en la cultura chilena, ya no como veterano de guerras o como lejano representante del coraje y nacionalismo criollo, sino que como portador de un referente de identidad nacional que permanece incólume ante los avances de una modernidad percibida como extranjerizante.

El exitoso posicionamiento de la clase trabajadora chilena en la cultura de masas de la década de 1930, corría a la par del logrado en la arena política por las partidos de izquierda, que asumían posiciones más moderadas, logrando ampliar así su base social y crear el Frente Popular. Esta coalición de centro-izquierda triunfará

682 En la cueca urbana tradicional, en cambio, los oficios evocados son más antiguos o están ubicados fuera de la ciudad, como los del carrilano y canalino o constructor de caminos y canales, cuadrino o matarife, aguatero, marinero, minero, arriero, y vendedores de mote, camote o castañas. Ver Claro, 1994.

683 Escuchar "Los lecheros", cueca radial con *sketch* de Pepe Rojas grabada por el Dúo María-Inés para RCA Victor en 1948, en CD 14.

684 Esta crítica podía ser fácilmente ignorada por los sectores afectados, saltándose el *sketch* radioteatral incluido en el disco, como se hacía, por ejemplo, en el Estudio Valero cuando se le enseñaba la cueca al cuerpo diplomático. Sergio Valero, 17/ 7/2000.

en las elecciones presidenciales de 1938, llevando al candidato radical Pedro Aguirre Cerda a la presidencia del país. En ese gobierno, se integraron a las esferas del poder político nuevos actores sociales que no sólo representaban a la clase media, sino que también a grupos obreros, lo que generó un sistema de cooperación de clases en el que las posiciones extremas quedaron relegadas [685]. En la cueca radial está plenamente representada esta pluralidad de clases, que si bien mantienen sus posiciones antagónicas, logran finalmente integrarse bajo el emblema de identidad nacional proporcionado por la madre cueca.

En 1946 la cueca ganó su última batalla frente a la industria musical, al lograr que el formato de 78 rpm fuese ampliado a cinco minutos por lado y así, dar cabida a los tres pies de cueca, unidad performativa tradicional de la cueca chilena. La propia industria ofreció este producto como "la auténtica cueca de tres pies", reconociendo de esta manera que las cuecas ofrecidas anteriormente eran "inauténticas". El "disco de las seis cuecas", fue lanzado por el sello Victor para las Fiestas Patrias de 1946. Se trata de un disco de pasta de 78 rpm, pero del tamaño del futuro disco de larga duración de 33 1/3 rpm. La primera grabación ofrecida fue la realizada por Raúl Gardy y Las Huasas Andinas, e incluye seis cuecas, la mayoría de origen campesino (lado A): "El palmero", "El clavel y la rosa", "El sol y la luna", (lado B): "Dime negro", "La paloma", y "Chicha de Curacaví". La segunda fue de Teresa Alvarado y su conjunto, e incluye algunas cuecas urbanizadas (lado A): "Cerro San Cristóbal", "Los puertos chilenos", "Ay, soledad", (lado B): "Ay Rosa", "Qué felicidad", y "Los picaflores". Por su parte, Odeon, comenzaría a ofrecer "la auténtica cueca de tres pies" durante las Fiestas Patrias de 1948, también con Raúl Gardy y Las Huasas Andinas [686].

Las Huasas Andinas grabando "el disco de las seis cuecas" en estudios RCA Victor de Santiago. *La voz de RCA Victor*, Nº 2:12, 12/1946, BN.

La restitución del tiempo original de la cueca por parte de la industria se interrumpirá con la aparición del vinilo de larga duración, pues la tendencia será a llenar completamente el disco de cuecas, borrando así su unidad performativa ternaria. Será en el uso que las personas le otorguen a estos nuevos soportes, donde se man-

685 Ver Aylwin, 1996: 146.

686 Ver *El Mercurio*, 11/ 9/1946: 19; y *Ecran*, 21/ 9/1948: 20.

tendrá la unidad performativa tradicional de la cueca, transformándose el usuario en portador de la tradición al interior de la cultura de masas.

La cueca chilena adquirió la dimensión moderna con la que fue difundida nacionalmente al penetrar en la cultura de masas sin perder sus rasgos de identidad genérica, a pesar de haber tenido la posibilidad de hacerlo. Las particularidades formales y performativas de la cueca, que la hacían tan ajena a los formatos impuestos por la industria discográfica, lograron sobrevivir y reafirmarse en el disco de 78 rpm. Así mismo, esta cueca continuó con la tradición del canto al oficio de la cueca urbana tradicional, y se sumó a la del género repetido de la música criolla del Cono Sur, manifestando una ancha pertenencia cultural. Con la cueca mediatizada chilena, queda en evidencia que la absorción de la modernidad en la música tradicional puede no ser siempre síntoma de su destrucción, sino que garantía de su sobrevivencia.

Mapuchina

La preponderancia de elementos criollos de ascendencia hispana en la cultura chilena, privaba a los músicos nacionales de la posibilidad de desarrollar una música que se enriqueciera con aportes indígenas y/o negros, como sucedía en el resto de los países americanos. La distancia, sea por ignorancia, olvido o desprecio, entre los mundos chileno y mapuche –la principal cultura indígena en el territorio nacional– donde no se había desarrollado el fértil proceso de sincretismo religioso y cultural como sucedió con los pueblos andinos y afroamericanos, impedía la proliferación de vasos comunicantes entre ambos mundos. De este modo, la cultura mapuche permanecerá como una zona de alteridad para la sociedad chilena, alteridad que ha sido de alguna manera administrada desde la cultura nacional dominante.

Las relaciones entre los mundos español y chileno con los pueblos originarios, estuvo llena de ambigüedades desde el comienzo mismo de la conquista, pues, junto con establecerse el sistema colonial de dominación, se generó un canto épico que exaltaba al mundo mapuche, como sucede en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Son conocidas otras manifestaciones de esta admiración española por el pueblo mapuche que se trasmiten a la distancia, alcanzando incluso a un autor como Lope de Vega. Con el proceso de Independencia de Chile y América, también se vivió un período de exaltación de la cultura indígena, a pesar que se consolidaba el proceso de despojo de sus tierras, apareciendo, por ejemplo, un mapuche o araucano en el primer escudo nacional, y utilizándose denominaciones indígenas para una de las más importantes publicaciones republicanas –*El Monitor Araucano*–, y para las célebres *Cartas Pehuenches* de Juan Egaña. Paralelamente, las relaciones entre el mundo chileno y el mapuche se hacían cada vez más tensas. En la vida cotidiana, el mapuche, sobre todo si vive en el medio urbano, era víctima de discriminación y rechazo, mientras que se idealizaba el mapuche histórico, apelándose y administrándose esa imagen cuando parecía ser necesario.

El manejo de la alteridad indígena desarrollada desde la cultura criolla dominante, encontrará una expresión sonora en la canción popular moderna. En efecto,

podemos observar cómo, durante todo el siglo XX, la música popular contribuyó a sustentar estereotipos de identidad mapuche de acuerdo a un conjunto de rasgos concebidos por el chileno en un momento histórico como los más relevantes. De este modo, y según la propia canción popular lo manifiesta, el mapuche ha sido percibido como valiente guerrero, como guerrero derrotado, como pueblo sometido, y como minoría étnica [687].

En su papel articulador de estereotipos, la canción popular chilena de la primera mitad del siglo XX incorporó la alteridad mapuche principalmente mediante su evocación y representación. Este es el caso de dos canciones clásicas del cancionero popular chileno: "El copihue rojo" y "A motu yaney", respectivamente. Es así como, a comienzos de la década de 1920, se consolidaba en la música popular chilena una práctica de apropiación de elementos sonoros y temáticos del mundo mapuche –y también de reconstrucción e invención de ellos–, desarrollándose un proceso de criollización mediatizada de la alteridad indígena.

"El copihue rojo" (1906) es la canción de salón que alcanzó mayor popularidad en Chile. De hecho, Rafael Frontaura, en sus memorias del Santiago bohemio, la recuerda como un segundo himno nacional. La canción se basa en tres series de décimas que Ignacio Verdugo Cavada (1887-1970) publicó en el diario *La Patria* de Concepción hacia 1904, llamadas "El copihue rojo", "El copihue blanco", y "El copihue rosado". Las décimas fueron musicalizadas por Arturo Arancibia (1870-1945), pero fue inscrita en 1915 por el editor Juan Miguel Sepúlveda (1874) bajo su autoría. La canción puede ser cantada con cualquiera de los tres textos, donde los copihues sirven de metáfora para evocar el dolor, el llanto, y la desolación del pueblo mapuche derrotado [688].

Dice el copihue blanco: y si en mi triste color / el rojo ya no resalta / no es que la sangre me falta / es que me sobra el dolor. Por su parte, el copihue rojo afirma: yo soy la flor araucana / que de dolor floreció. El copihue rojo nos recuerda que el dolor del mapuche es un dolor vigente: Hoy el fuego y la ambición / arrasan rucas y ranchos / cuelga la flor de sus ganchos / como flor de maldición. El copihue blanco evoca un valiente guerrero en extinción: Oh! pobre Arauco que insistes / en amar a tus guerreros / ya se apagan tus luceros / y tus campos están tristes. Finalmente, el copihue rosado intenta darle esperanza al mapuche en su desgracia: Mas en las selvas desiertas, / valor yo al indio le doi; / pues a recordarle voy / con mi color tan extraño / ¡que aún corre sangre de antaño / bajo las lágrimas de hoy!

"El copihue rojo" habría sido estrenada por Arturo Arancibia en 1906 con la banda del Regimiento Chacabuco de Concepción, pero sus rasgos líricos de salón le permitían engrosar el repertorio de cantantes profesionales y aficionados de la época. Es así como entre 1913 y 1916 fue interpretada en Concepción por la tiple española de zarzuela Lola Maldonado, y en Santiago por el barítono José Puig en el

687 Ver ejemplos de estas tendencias desde fines de los años cincuenta en González, 1993.

688 En una de sus habituales reuniones nocturnas, señala Frontaura, un grupo de amigos decidió improvisar nuevas décimas con copihues de colores inexistentes. Pedro Sienna tomó el malva, Daniel Silva el negro, Víctor Domingo Silva el azul, y Frontaura el verde: De la montaña en la falda / cuando la sombra se pierde / reluce el copihue verde / como una flor de esmeralda. Ver Frontaura: 1957: 86.

Teatro Politeama, y por la tiple María Esperanza Iris (1888-1962), primera figura de una compañía mexicana de opereta, en el Teatro Municipal [689]. "El copihue rojo" utiliza el registro de mezzo soprano casi completo, con frases organizadas en progresiones melódicas sobre las funciones de tónica y de dominante. Llama la atención la musicalización del antecedente de la primera frase con un arpegio ascendente de tríada mayor con séptima menor, similar al que puede hacer la trutruka o trompeta natural mapuche [690].

La representación de la alteridad mapuche en la canción popular chilena se manifiesta en el uso de rasgos sonoros indígenas reales o idealizados, pero también en la incorporación del mapuche como sujeto hablante de la canción, con textos que pueden mezclar el castellano y el mapudungún. En este caso, la alteridad indígena es representada por la canción, que encarna la voz y la presencia tanto del hombre como de la mujer mapuche. La recurrencia de ciertos rasgos musicales y temáticos en este tipo de canción, sumados a su función administradora de la alteridad indígena para el chileno, permiten definirla como un género, llamado en su época mapuchina.

La aparición de la mapuchina en la música popular de comienzos de la década de 1940, se producía luego que la percepción de la alteridad mapuche en la sociedad chilena había comenzado a cambiar. La dura represión policial realizada en 1934 contra el levantamiento de comuneros mapuches ocurrido en las zonas precordilleranas de Ranquil y Lonquimay del sur del país, había puesto nuevamente el problema mapuche en la agenda de políticos y gobernantes. Sin embargo, ahora se hacía evidente que el mapuche no había salido de su postergación, no por ser "ignorante, flojo y borracho", como se decía en Chile, sino que debido a que no se le había dado la atención, educación y los medios necesarios para hacerlo. De este modo, perdió fuerza la idea de la culpabilidad del propio indígena por su postergación y empezó a adquirir importancia el interés en cómo solucionar sus problemas, en especial a partir del gobierno del Frente Popular (1938) [691].

Fernando Lecaros (1911-1976) fue quien introdujo la mapuchina como concepto y denominación genérica con "A motu yaney", "Mi tierra es mi fortuna", "Huelén" y "Nahuelbuta". Al mismo tiempo, Lecaros componía otras canciones de inspiración mapuche, como la canción-slow "¡Ayún ayún!", de la película *Un hombre de la calle* (1942), y la canción-bolero "Mapuche soy", de la película *El amor que pasa* (1948) [692]. Fue tan rápida la aceptación del nuevo género de la mapuchina, que a comienzos de 1941 se promocionaba el álbum de partituras *Cantares de Chile* con 12 canciones chilenas, donde aparecía la mapuchina junto a géneros tan arraigados como la tonada y la cueca. La mapuchina se apoyaba decididamente en los recursos de la industria musical moderna, que le proporcionaba la posibilidad de una rápida difusión y homologación con los géneros de la música tradicional. Así mismo, dicha industria, le otorgaba a la mapuchina una plataforma versátil para mezclar elementos estéticos, estilísticos y culturales que asociaban lo lejano y épico con las formas y expresiones musicales de la modernidad cosmopolita. Esta forma de sincretismo tardío y mediatizado puede estar relacionada con la "mala conciencia" o remordimiento de los sectores que habían retardado la incorporación del imaginario mapuche a la cultura nacional.

689 Ver Garrido, 1970.

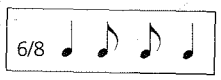
690 Hasta 1967 se realizaron sucesivas ediciones para canto y piano o guitarra de "El copihue rojo", manifestando su amplia vigencia en el país. Así mismo, se ha intentado llevarla a otros estilos musicales, siendo grabada en 1948 por Luis Silva y su Quinteto Swing Hot de Chile, y a comienzos de los años sesenta por Peter Rock en inglés. Escuchar reconstrucción de "El copihue rojo" con Marisol González y Constanza Rosas en González, 2002: 1.

691 Ver Stuchlik, 1973: 45-46.

692 El mismo año de su estreno cinematográfico "Mapuche soy" fue publicada por Casa Amarilla y grabada por Ester Soré y la orquesta de Federico Ojeda para RCA Victor, en una rápida relación entre las industrias del cine, la partitura y el disco.

La mapuchina más emblemática de Lecaros es "A motu yanei", dedicada a Ester Soré, quien la grabó en Santiago para el sello Victor en 1940, al inicio de su carrera como cantante radial, constituyéndose en el primer éxito que la identificó tanto en Chile como Argentina. También fue grabada por Pedro Vargas en México para el sello Victor en 1942 y por Rosita Serrano en Londres para Odeon en 1948. Esta mapuchina pone de manifiesto el rechazo de la alteridad indígena por parte de la sociedad chilena, la que adopta rasgos de racismo: India porque soy negra / me llama por ahí la gente [...] Ay peñi, soy india / pero el alma tengo blanca [...] porque llevo en mis venas / sangre morena, siempre seré, / esclava de mi suerte / y hasta la muerte a motu yanei. La última estrofa de "A motu yanei" se desenvuelve en torno a un tetracordio frigio descendente (La, Sol, Fa, Mi), modo que aparece en melodías mapuches originales y está presente en otros ejemplos de canción popular chilena de raíz mapuche. Así mismo, la unión de los pies rítmicos troqueo y yambo sincopado, sobre el que se desenvuelve el estribillo de "A motu yaney", será considerado más tarde como "ritmo de mapuchina" en cancioneros para guitarra publicados en el país [693].

Anuncio de recital de Rayén Quitral en el Teatro Municipal de Santiago. *El Mercurio*, 6/10/1949: 37, BN.



Otros ejemplos de repertorio de raíz o temática mapuche en la década de 1940, la mayoría grabados para el sello Victor, son: "Arauco" (1941), canción y ritmo indígena de Guillermo Soudy, grabada por Los Cuatro Huasos; "Sueño de Arauco" (1941), tonada de Los Trovadores de Arauco; "Atrinquilinay" (1941), tonada con estribillo en mapudungún de Esther Martínez, grabada por Los Cuatro Huasos y Las Cuatro Huasas; "Araucanita" (1942), tonada grabada por Raúl Videla y el Sexteto Santiago; "Pareceres" (1943), araucana grabada por Los Quincheros; "Llanto indio", canción grabada por Las Hermanas Loyola; "India de los copihues" (1944), vals con estribillo grabado por Porfirio Díaz y su orquesta; "Triste araucano" (1944), canción grabada por Donato Román

693 Este patrón rítmico aparece en transcripciones de trompe mapuche de González y Oyarce, 1986: 59; y el modo frigio aparece en transcripciones de cantos mapuches de Grebe y Alvarez, 1974: 66 y 71. Escuchar versión de Rosita Serrano de "A motu yaney", grabada en Londres en 1948, en CD 15.

Heitmann y su Trío Melódico; y las araucanas "Mi kutrán" (1942) y "Mahuida" (1944) de Jaime Atria, grabadas por Los Quincheros como segundo lado de discos Victor de tonadas y cuecas, y "Curiñanco" (1945), estilo araucano de Román Heitmann grabado por su trío [694] .

> "En 1917 las principales ciudades de Chile fueron visitadas por un conjunto de treinta y cinco araucanos de ambos sexos, bajo la dirección de Manuel Aburto Panguilef –señala Carlos Lavín–. Estos artistas indígenas cantaban, tocaban, parodiaban, y danzaban curiosas escenas." [695]

La aparición de cantantes de origen mapuche en la escena nacional fue apoyada y celebrada por la sociedad chilena, que veía con curiosidad y un poco de estupor expresiones culturales de una alteridad que, sin embargo, sentía que le pertenecía. Esta presencia le otorgaba una nueva dimensión a la construcción de la alteridad indígena, la que ahora podía ser autorepresentada mediante la actividad performativa. La más famosa de las cantantes mujeres de origen mapuche fue Rayén Quitral –María Georgina Quitral Espinoza– (1915-1979), que era promocionada como la "gran cantante india", la "famosa soprano araucana", y "una de las más bellas voces del mundo". Activa en teatros y radios chilenas desde 1936, Rayén Quitral interpretaba repertorio de ópera y canciones populares y de raíz mapuche, como "Canción araucana" de Ema Wachtler de Ortiz (1891-1975), quien fue su maestra de canto. En ocasiones, se presentaba descalza y con indumentaria mapuche, manifestando el orgullo de su raza. Sus giras por el continente americano la mantuvieron alejada de Chile hasta 1949, año en que reanudó sus recitales en el Teatro Municipal de Santiago, en provincias y empezó a actuar en Radio Agricultura y en las boites Casanova y Waldorf.

Otros cantantes de origen mapuche que participaron del circuito de música popular en Chile, fueron el barítono Lautaro Huenchullán, presentado en 1946 como "la sensación artística chilena" en una compañía de revistas del Teatro Balmaceda; Osvaldo Gómez, apodado "El Indio Araucano"; Lautaro Manquilef, "descubierto" por Raúl Matas a fines de los años cuarenta; y "El cantante araucano Rimaiquén" y su conjunto de danzarines, que actuaban en el sainete *La fiesta en los campos chilenos* presentado en Santiago a fines de 1945, junto a destacados cultores de música criolla. En estos casos, el carácter araucano o mapuche del artista responde a un estereotipo que se utiliza como recurso promocional en un mundo aún fascinado con la evocación de lo exótico. Por otra parte, este hecho se puede entender como una forma de hacerse cargo de uno de los temas conflictivos de la realidad social de Chile, a través del recurso al eufemismo y de la domesticación de las imágenes tradicionales del mundo mapuche, logrando una proximidad artificiosa con el chileno, que no se condice con el rechazo que el indígena experimentaba en la sociedad nacional. En algún modo, se trata de un espíritu similar al que distingue la proyección folklórica temprana, con su preocupación por presentar una visión del mundo tradicional caracterizado por la ausencia o atenuación del conflicto, donde impera una imagen de estabilidad y seguridad muy vinculada al antiguo orden hacendal.

694 Durante la década de 1940 también se presentaban obras de teatro de temática mapuche. Este es el caso de *Huinca*, "regia comedia de ambiente araucano" de Mariano Latorre y Antonio Acevedo Hernández, estrenada en Santiago el 24/10/1941 por la Compañía de Teatro Chileno dirigida por Enrique Barrenechea. Ver *El Mercurio*, 25/10/1941: 27.

695 Carlos Lavín, 1925.

Proyección folklórica

> "Si Ud. es poseedor de alguna canción, edición o instrumento de fines del siglo pasado o principios del actual –publicaba la revista *Ecran* en 1945–, concurra a cooperar en esta cruzada de reivindicación de la musical nacional. Este Instituto [de Folklore Musical de la Universidad de Chile], servido por los más destacados musicólogos especializados en estas actividades, posee a su disposición todo su material, si es que usted se interesa por dar a conocer alguna manifestación de épocas pasadas. Acuda a Agustinas 620, primer piso." [696]

La anexión del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en abril de 1944, ayudó a consolidar los esfuerzos individuales en la investigación de música de tradición oral que venían desarrollando en el país estudiosos como Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Pablo Garrido, Jorge Urrutia Blondel, Antonio Acevedo Hernández, Oreste Plath, Juan Uribe Echevarría y Eugenio Pereira Salas. El instituto propició el estudio y proyección de música tradicional, folklórica y popular chilena y la creación de un archivo y una biblioteca especializada, sentando las bases de lo que el público conocería como una nueva y definitiva mediación de la música tradicional: la realizada desde la academia.

Hermanas Loyola en sección Vida Social de *El Mercurio* anunciando un concierto de música folklórica chilena en el Teatro Municipal de Santiago. *El Mercurio*, 6/11/1943: 9, BN

En los escenarios chilenos, repletos de música de baile, la música tradicional folklorizada se hacía presente desde los años veinte, como hemos visto. De este modo, lo que se hizo a comienzos de 1940 con el impulso otorgado a la difusión de la música tradicional, fue institucionalizar y normar la práctica del folklore en la escena, el disco y la radio. Esto se hacía con la idea de "encauzar nuestro lenguaje, gustos y costumbres" –como señala *Radiomanía* a fines de 1943– "reviviendo las tradiciones chilenas en un clima adecuado al deleite del gusto popular". Estamos frente a lo que podemos considerar como el surgimiento de un "criollismo culto" en Chile, que será el que guíe los destinos de la llamada proyección folklórica en el país.

Este criollismo culto encontrará en la música clásica un modelo desde el cual reafirmar el valor patrimonial de la música folklórica. De este modo, ambas músicas serán las acogidas por la academia para su estudio, enseñanza, difusión y preserva-

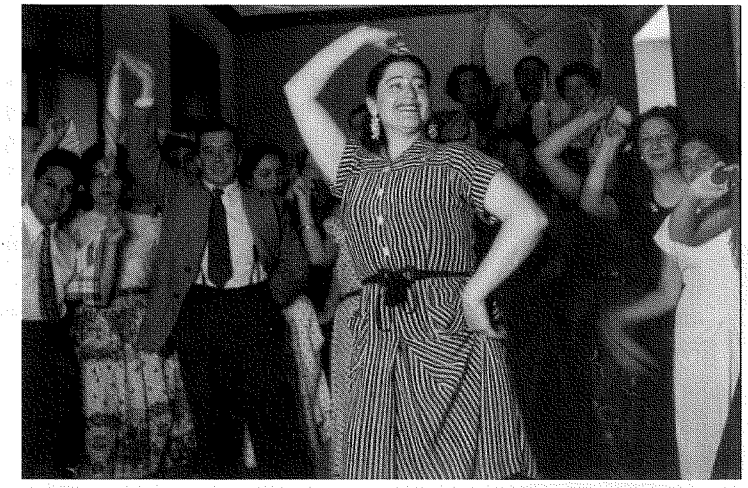
696 *Ecran*, 16/ 1/1945.

Orquesta folklórica de Radio Cooperativa dirigida por Federico Ojeda y Fernando Montero. *Ecran*, 14/12/1943: 15, BN.

ción, ambas estarán presentes en los concursos nacionales de creación e interpretación y llegarán a compartir espacios de concierto, desarrollándose un formato orquestal de cámara para el folklore. El mismo año de la creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, suceden tres hechos relevantes en este sentido en el ámbito de la industria radial: Radio Agricultura pone en marcha su Primer Concurso Nacional de Música en los rubros de creación e interpretación. Se concursaba en música sinfónica, canciones patrióticas, y música basada en el folklore chileno –tonada y cueca–, en una perfecta suma del patrimonio sonoro nacional. Paralelamente, en Radio Cooperativa, Federico Ojeda y Fernando Montero creaban la que se considera la primera orquesta folklórica chilena, compuesta por un cuarteto de cuerdas, contrabajo, piano y dos guitarras. Si bien se trataba de una iniciativa interesante, esta orquesta tuvo una corta vida, sin lograr plasmar un sonido claro ni equilibrado, como se aprecia en sus grabaciones de canciones con ritmo de vals y de habanera realizadas para el sello Victor en 1945. Al mismo tiempo, Luis Bahamonde dirigía su conjunto de diez guitarras y tres arpas que en 1942 acompañaba en Radio Cooperativa a los cantantes de música folklórica que se presentaban en la emisora. La idea de llevar el dúo tradicional de guitarras y/o arpa a un formato grupal, es una tendencia que se consolidará con la proyección folklórica de los años cincuenta [697] .

Pablo Garrido, que ofrecía conferencias sobre folklore desde comienzos de la década de 1940, será presentado como exponente de "una expresión depurada de lo autóctono, sin el charivari chabacano de algunos glosadores sin calidad", y Carmen Cuevas será alabada por descartar del escenario "los textos musicados de la-

697 Ver *Radiomanía*, 9/1943. A comienzos de los años cuarenta, Bahamonde dirigía un trío de guitarras que acompañaba a los cantantes que se presentaban en Radio Presidente Prieto de Valparaíso. Ver Acevedo, 2004: 70.



Margot Loyola enseñando a bailar cueca en la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile de 1954. Claro et al, 1989: 483.

mentaciones y fracasos amorosos, y hechos de policía armonizados, tan explotados hasta hoy día" –refiriéndose al tango y al bolero–. El rescate y difusión del canto campesino chileno se transformará, entonces, en un problema ético para la elite cultural chilena. La propia Universidad de Chile había iniciado en 1936 sus Escuelas de Temporada, destinadas a quienes no tenían la posibilidad de asistir regularmente a la universidad, otorgándole un fuerte énfasis a las culturas latinoamericanas y al folklore chileno. Si bien comenzaron en el verano de 1936 con un curso de apreciación musical a cargo de Domingo Santa Cruz, dos años más tarde Carlos Mondaca –de Los Cuatro Huasos– iniciaba sus cursos de folklore chileno, que en 1939 expandió a folklore sudamericano. Por su parte, Yolando Pino Saavedra y Oreste Plath tuvieron a su cargo los cursos teóricos sobre folklore en la década de 1940, mientras que Australia Acuña, María Garnham, Margot Loyola y Camila Bari, los prácticos [698] .

La estrategia de la cruzada reivindicatoria de la música tradicional emprendida desde la academia, fue la de situar su difusión dentro del marco proporcionado por la esfera de la música clásica, como ya señalamos. Además, debido a que al rescate y proyección de repertorio musical, se sumaba el de bailes y costumbres tradicionales, podían agregarse con naturalidad las disciplinas de la danza y del teatro, completando así el triunvirato de la proyección folklórica. De esta forma, a partir de 1943 se utilizaron los escenarios de la Sala Cervantes y del Teatro Municipal para ofrecer conciertos de música tradicional en programas que mostraban tanto los resultados de la labor de investigadores como la actividad de artistas del folklore. Estos conciertos eran producidos por organismos dedicados a la difusión de música clásica, como la Sociedad de Música de Cámara y el Instituto de Extensión Musical, incluyéndolos dentro de sus habituales temporadas de música de cámara.

698 Ver listado de profesores y cursos sobre temas culturales de las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile entre 1936 y 1947 en Cáceres, 1998: 47.

"El público que asistía a esos conciertos de la Temporada de Música de Cámara, era reducido, de acuerdo a la capacidad de la Sala Cervantes –recuerda Teresa Orrego Salas–. Este concierto del 26 de julio constituyó una gran sorpresa y novedad, además del escogido repertorio, los intérpretes iban ataviados con una indumentaria especialmente confeccionada para la ocasión. Los intérpretes actuaban en los restaurantes y lugares nocturnos, como también en la radio, donde se hacían espectáculos en vivo." [699]

Elena Moreno. Acevedo, 2004: 20.

Los conciertos de folklore se solían ordenar cronológicamente, de la misma manera que los de música clásica, ofreciendo "canciones del folklore histórico, del tradicional y del moderno". De este modo, cultoras de música tradicional, como Elena Moreno, folkloristas, como Margot y Estela Loyola, y artistas del folklore, como Los Provincianos y el Dúo Rey-Silva compartían un mismo escenario.

Carlos Lavín publicó una crítica del concierto de folklore de la Sala Cervantes de mediados de 1943, como se hacía con los conciertos clásicos, destacando ese año como un hito dentro de la consolidación y la exaltación de la música folklórica chilena. Lavín, que acababa de regresar a Chile luego de 20 años de permanencia en Europa, vinculado a importantes centros musicológicos, escribe entusiasta sobre la "exhumación de valiosos tesoros del patrimonio musical chileno, torpemente repudiados desde hacía medio siglo". Por un lado, Lavín destaca los elementos hispanos, arcaicos y decimonónicos presentes en el repertorio difundido, y por el otro, subraya su "exquisita naturalidad que se yergue en actitud de represalias nativistas para detener el alud extranjerizante." De esta manera, luego de otorgarle signo de autenticidad al repertorio rescatado, el investigador le otorga un valor patrimonial, señalando los dos elementos que definirán la música folklórica chilena. El rescate del canto campesino corresponderá entonces al rescate de lo genuino y lo puro de la nacionalidad, que hace frente a las "degeneraciones efectistas de los cantores urbanos y las modalidades líricas tan socorridas" [700] .

El concierto de la Sala Cervantes se repitió en el Teatro Municipal de Santiago en noviembre de 1943, aunque con una mayor preocupación por la pureza del repertorio seleccionado. Este concierto estaba mejor documentado, entregándose un completo programa de 56 páginas con comentarios, transcripciones de la música y las letras, y descripciones de las danzas, que fue ampliamente difundido en establecimientos educacionales y en el extranjero [701] . El concierto del Municipal incluía folklore histórico, como la danza instrumental *zapateo*, publicada por Armand Frèzier en 1715; el *cuando*, trascrito por Edouard Poeppig en 1828; la zamacueca "Negro querido", transcrita por José Zapiola en 1840; y *el aire*, recolectado por María Luisa Sepúlveda, junto a refalosas, cuecas, tonadas, esquinazos, villancicos y

699 En Cáceres, 1998: 67.
700 Ver *El Mercurio*, 7/11/1943 y 19/ 9/1945.
701 Ver *Chile*, 1943.

cantos de velorio. Este programa marcará la conquista del espacio público lograda por el criollismo culto a comienzos de la década de 1940, constituyéndose en modelo para el concepto de folklore desarrollado en Chile, pues ideaba una tradición, que se constituía en referente para la construcción de una identidad nacional que intentaba frenar las influencias extranjerizantes, que parecían llegar a raudales con la música popular de los años cuarenta [702] .

"Declaramos que el programa de música popular chilena nos cautivó como una manifestación de profundo significado artístico –publicó *El Mercurio*– Hay en esta música, que nunca emplea el modo menor, una gracia mesurada y viril, que se expresa en ocasiones con fina ironía y en otras con velada emoción, manteniendo siempre una línea de reserva espiritual muy elegante, y que es poco común en el folklore de otros países. Los conjuntos típicos Los Provincianos, las Hermanas Loyola, Alberto Rey, Sergio Silva y esa extraordinaria cantante criolla que es Elena Moreno, nos permitieron apreciar la selección folklórica ofrecida en forma inmejorable." [703] .

Para este concierto se publicó un completo programa, titulado *Chile*, que, como señala Manuel Dannemann, constituye el primer intento destinado a ofrecer una visión orgánica del folklore chileno, considerando tanto sus géneros como los conceptos que lo sustentan. En él, Domingo Santa Cruz arremete contra los "peligros de comercialización" del folklore musical por acción de la radio, y la difusión pública de música extranjera, especialmente del "tango arrabalero y comercial que ha hecho millonario a más de un explotador de la vulgaridad." Santa Cruz insiste en denunciar los "efectismos, languideces y calderones totalmente ajenos al pueblo de Chile que es sobrio en su canto", adoptados por los artistas del folklore en su esfuerzo por integrarse a la industria musical de la época. Incluso denuncia las cuecas radiales y sus *sketches* como "excesos chabacanos de todo punto censurables." De este modo, Santa Cruz contribuye nuevamente a aislar el folklore chileno de los procesos de uso y transformación que afectan a múltiples repertorios tradicionales vivos, que deben adaptarse a los nuevos requerimientos estéticos y productivos generados por la modernidad y la cultura de masas [704] .

Con motivo de la conmemoración de los cien años del concepto folklore, la Universidad de Chile organizó en agosto de 1946 en el Teatro Municipal de Santiago una serie de actividades que culminaron con un concierto de música tradicional, folklórica y popular. La novedad respecto a los conciertos de 1943 lo constituye la colaboración de Aída Salas en la reconstrucción de bailes folklóricos antiguos; la participación del Conjunto Chileno DIC –organismo que no siempre era valorado desde la academia, como veremos más adelante–; y la presencia de repertorio mapuche, que por primera vez se sumaba a la incipiente proyección folklórica chilena, coincidiendo con el auge del género mapuchina en el país. Las Hermanas Loyola tuvieron a su cargo este repertorio, vistiéndose de mapuches e interpretando seis canciones recopiladas por Carlos Isamitt (1887-1974). Estas canciones estaban incluidas en su obra *Friso araucano* –para soprano, barítono y orquesta–, que había sido interpretada por

702 Escuchar versiones de proyección folklórica, canto y piano, y arpa del *aire* en Agrupación Folklórica Chilena, 1999: 3, Savi, 2003, y Palmiero, 1995: B7, respectivamente; y versión de arpa del *zapateo* y *cuando* en Palmiero, 1995: B1, 2. Sobre la *invención* de la tradición en la construcción de la identidad ver José Luis Martínez en Montecino, 2003: 576-577.
703 *El Mercurio*, 1/11/1943.
704 Ver *Chile*, 1943; y Barros y Dannemann, 1960.

Anuncio de concierto de música folklórica chilena –con foto de Las Hermanas Loyola– en la temporada de música de cámara de la Sala Cervantes. *El Mercurio,* 22/ 7/1943: 22, BN.

la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Chile en 1944, luego de haber recibido el primer premio en un concurso de composición diez años antes [705] .

Las hermanas Margot y Estela Loyola se posicionaron rápidamente como el dúo protagónico de los conciertos y charlas de folklore, apareciendo en 1946 como figura principal de este festival, con una prensa que no escatimó elogios para referirse a su desempeño. Al año siguiente, ilustraban una charla de Antonio Acevedo Hernández sobre la canción chilena estilizada y participaban de un curso radial ofrecido por el Instituto de Investigación del Folklore, ilustrando los comentarios históricos y analíticos del historiador Eugenio Pereira Salas. De cierto modo, Las Hermanas Loyola consolidaron sus carreras mediante la práctica del criollismo culto que definió al folklorista y su labor en la sociedad moderna [706] .

El sentido historicista de los conciertos de folklore también se observa en el recital de música chilena ofrecido por Ester Soré en 1947, auspiciado por el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, que incluía música chilena antigua, moderna y recopilada. Lo mismo ocurrió en el concierto ofrecido por Margot Loyola junto a los Hermanos Lagos en el Salón de Honor de la Universidad de Chile en octubre de 1950, al que fueron invitados los delegados a la V Asamblea del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, reflejando una vez más el carácter culto otorgado a la proyección folklórica.

Dentro de un estilo y un objetivo más populista que el de la academia, el Departamento de Música de la Dirección General de Informaciones y Cultura, DIC, creado el 14 de septiembre de 1940 en pleno auge de los gobiernos radicales, comenzó a realizar investigación y difusión folklórica desde la óptica del Estado. De este modo, a comienzos de 1947 culminaba un censo folklórico nacional iniciado en 1944 con la ayuda del Cuerpo de Carabineros de Chile que reunía 2.500 nombres y domicilios de "verdaderos cultores de antiguas canciones e instrumentos"; se creaba un archivo folklórico "del más alto valor de nuestra cultura campesina, en cuanto al canto popular", a cargo de Carlos Lavín –que en 1948 se integró al de la Universidad de Chile-; y se propiciaba el "resurgimiento del folklore y la música popular nacional" en un nuevo intento de contrarrestar el apogeo en Chile del tango y del bolero [707] .

Así mismo, Pablo Garrido, en su paso por la DIC, iniciaba en 1945 la publicación de la revista *Vida Musical*, "confeccionada con material inédito de canciones, costumbres y fotografías de las actividades folklóricas de ciertas regiones del país,

705 Las canciones interpretadas por Las Hermanas Loyola eran: "Canción de soltera", "Canción de cuna", "Canción para que se vaya el espíritu", "Canción de machi", "Canción para hacer bailar al niño querido", y "Canción huilliche".

706 Ver *El Mercurio,* 7/ 8/1947; *Revista Musical Chilena,* 1947, 3/20-21: 64-65; y notas de prensa sobre Las Hermanas Loyola en Cáceres, 1988: 98-101.

707 Ver *Radiomanía,* 2/1947.

desconocidas para el resto de la República". Por primera vez una publicación se preocupa del folklore –señala *Ecran*– y los estudiosos y aficionados tienen un punto de referencia para ubicar sus trabajos y obtener una fuente de donde obtener detalles sobre folklore nacional. Sin embargo, esta información no era del todo exacta, pues, desde 1933, la revista *En viaje*, de Ferrocarriles del Estado, incorporaba en sus páginas notas y reportajes sobre folklore y cultura popular. La publicación de la DIC no prosperó y Garrido no permaneció más tiempo en este organismo como para emprender nuevos proyectos. La inestabilidad del medio gubernamental chileno no permitía darle continuidad a una labor de investigación y proyección a largo plazo, como podía hacerse desde la universidad.

La difusión de música chilena propiciada por la DIC privilegiaba los actos de masas, con grandes festivales públicos al aire libre, desarrollados en una época en la que resultaban evidentes los intentos de intervención de este organismo estatal en el campo de la cultura y las comunicaciones. Este fue el caso de La fiesta nacional de danzas y cantares, realizada en el verano de 1946 en el Parque Forestal de Santiago. En esa ocasión y continuando con el sentido historicista de los conciertos de folklore, se presentaron danzas de la Colonia y la Patria Nueva a cargo de Camila Bari, bailes tradicionales vigentes a cargo de Las Hermanas Loyola, y tonadas y cuecas modernas a cargo del Dúo Rey-Silva y los Hermanos Barrientos. También se presentaba las orquestas de Federico Ojeda y de Bernardo Lacasia con arreglos de música chilena, algo que no tenía cabida en los conciertos de criollismo culto propiciados desde la academia. En el ámbito de acción de la DIC, se establecen prácticas que apelan al espectáculo masivo y menos ilustrado que los actos de la Sala Cervantes, pues este organismo opera bajo los principios del Estado educador de los gobiernos radicales, que impulsan el desarrollo de una cinematografía y de una música chilena que llegue a las masas.

Así mismo, y en base al modelo proporcionado por las giras de los elencos radiales y de grupos de variedades selectas españolas como Cabalgata, Pablo Garrido organizó en 1943 La caravana de la música chilena, con la que recorrió el sur de Chile y Argentina, llegando hasta Buenos Aires. Participaban Luis Aguirre Pinto, Pablo Garrido y Aquiles García en violines; Luis Silva en violoncelo, contrabajo y guitarra; Pedro Mesías en piano; y Carmen del Río en canto. El programa, que era comentado por Pablo Garrido, comenzaba con canciones criollas, pascuenses y mapuches y después, continuaban obras de compositores chilenos y europeos, con tonadas de Pedro Humberto Allende, rapsodias húngaras de Franz Liszt y obras de Manuel de Falla y de Franz Schubert. Luego de este recorrido por la historia de la música, se terminaba con una cueca bailada, como era costumbre en los espectáculos de la época.

El auge experimentado por la difusión del folklore en la década de 1940, marchaba de la mano del desarrollo de una industria discográfica interesada en la música nacional y de la existencia de un mercado y un consumo discográfico de música chilena. Junto a la continua presencia de géneros como la cueca, la tonada y el vals en la oferta discográfica nacional desde los años treinta –produciendo en 1942 lo que la prensa reconoce como un auge discográfico de música típica–, y a la presencia de la cueca junto al tango, al bolero y al foxtrot entre los primeros lugares de venta del competitivo mercado de mediados de los años cuarenta, se sumaba la transformación que produjo la cueca en el soporte discográfico. Es así como, la

ampliación del formato de 78 rpm a cinco minutos, ocurrida en 1946 para dar cabida a los tradicionales tres pies de cueca, producía un inédito "quiebre de mano", de un género tradicional, a la industria discográfica. Respondiendo a todo este auge, el sello Victor editaba a comienzos de 1942 *Cantares de Chile*, "hermoso álbum que contiene 6 discos con 12 selecciones de música típica chilena, grabadas por los mejores artistas nacionales".

La investigación folklórica no se demoró demasiado en buscar una asociación con la industria musical para dar a conocer sus hallazgos y preservar un patrimonio amenazado, paradojalmente, por la propia industria del disco, que ahora venía al rescate de aquello que estaba contribuyendo a extinguir [708] . Es así como a fines de 1944, el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile, aprovechando parte del repertorio de los conciertos de folklore del año anterior, editó junto al sello Victor el álbum de 10 discos titulado *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*. Participaron en la selección y en la redacción del folleto explicativo Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel y Miguel Barros como ayudante técnico para la notación y la grabación. Las tapas del álbum estabas forradas con arpillera, creando un rústico marco para la presentación de música campesina.

El objeto principal de esta colección, según *El Mercurio*, era la de atender la continua demanda de centros de investigación e historia del folklore, que solicitaban la edición de una serie de discos en que estuvieran contenidos ejemplos significativos de la música popular histórica y tradicional de Chile. El álbum, vendido por suscripción, ya tenía una amplia difusión en Chile y el extranjero, a un año de su aparición. El repertorio incluido en esta colección forma parte del folklore histórico y tradicional, no del moderno y es interpretado principalmente por cultores y folkloristas, seleccionados a partir de un concurso donde se presentaron postulantes de Santiago y de provincias, escogiendo aquellos que ofrecían una interpretación más auténtica, "sin afectaciones teatrales". Tanto los conciertos de 1943 como este álbum, marcarán el rumbo de lo que será la labor de recolección y difusión desarrollada por la proyección folklórica en la década siguiente [709] .

La creación de la Dirección de Información y Cultura en 1940, y del Instituto de Extensión Musical en 1941 constituía una clara manifestación de la tendencia de los gobiernos radicales a tener una mayor injerencia en las actividades culturales. Sin embargo, existirá una tensión manifiesta entre los intereses populistas del Estado y los intereses científicos de la academia, que será la que, en definitiva, tutelará los rumbos que tome en Chile la investigación y difusión del folklore. Es así como una nueva edición discográfica de música chilena, ahora "artística, tradicional y folklórica", editada por la DIC en 1947, enfrentará una severa crítica desde la academia.

Esta crítica la publicó *Revista Musical Chilena* y fue realizada por el musicólogo español radicado en Chile Vicente Salas Viu (1911-1967). En ella, Salas Viu manifiesta sus reparos sobre la versión de obras de José Zapiola (1802-1885) y Federico Guzmán (1836-1885), que a su juicio han sido inadecuadamente instrumentadas para un conjunto de música bailable. Así mismo, se manifiesta en contra de la apa-

708 El desarrollo experimentado por la industria discográfica en la década de 1930 con sus nuevos repertorios asociados, coincide con la paulatina pérdida de vigencia de danzas chilotas como el rin, la sirilla, y la pericona, junto a la refalosa de la zona central y al cachimbo nortino.

709 Ver *El Mercurio*, 9/ 1/1944. Más información sobre estos discos en Cáceres, 1988: 81-88, y escuchar sus remasterizaciones en Torres, 2005.

rición de solos de guitarrón sin el canto original; de la interpretación de Raúl Videla "de efectismos teatrales que dan a las piezas chilenas acentos y languideces tangueros", y de su hermana, Meche Videla "de voz temblona y zarzuelera"; y de la presencia de *Rapsodia chilena* de Pablo Garrido con Federico Ojeda y su orquesta, pues "creemos que existe en el país mucha música más seria y más chilena que merece ser puesta en circulación antes que esta rapsodia jazzística [...] sin forma de rapsodia ni instrumentación de otro jazz que el abundante en los tópicos más gastados" [710] .

Los comentarios de Salas Viu manifiestan el celo con que la academia velará por la preservación de la pureza de la música tradicional y patrimonial chilena, celo que también abrirá una brecha de necesidades y deberes, cánones y apropiaciones entre la música popular y folklórica nacional. Esta tendencia generará así mismo la *museización* de la música tradicional chilena en un folklorismo que, por un lado, se alejará de las necesidades de cambio y modernización de la sociedad contemporánea, y por el otro, generará continuos rescates y promociones nacionalistas. De cierta forma, los defensores acérrimos de la música tradicional daban la razón al célebre aforismo de Nietzsche que señalaba, hablando de los historiadores, que éstos eran como los cangrejos, que, de tanto mirar hacia atrás, terminaban pensando hacia atrás. La comprensión de los fenómenos culturales dentro de estructuras canónicas, si bien permitió el rescate, estudio y proyección de expresiones en peligro de extinción, puso a su vez en riesgo la vitalidad de la cultura popular contemporánea, que se vio desplazada por los dogmas puristas establecidos por investigadores más o menos académicos.

> "Suele confundirse esta defensa de lo nativo con 'chauvinismo', como también suele tildarse de demagogia la defensas apasionada de un ideal –publica *El Mercurio* en 1945–. Pero el anhelo y la lógica que motivan estas líneas, son bien claros: reafirmar la expresión de un pueblo, con vistas a una participación honrosa en el conglomerado de naciones cultas. Cierto es que la paradoja preside una afirmación semejante; pero, es también cierto que un pueblo sin fisonomía puede desaparecer como tal." [711]

La industria radial será también una activa promotora y mediadora de música tradicional chilena a través de su programación especializada y de la construcción del artista del folklore, como hemos visto. Merecen ser destacados los programas *Cantares chilenos*; *Chile, su gente y su música*; y *Mañanitas campesinas*, creados en radios Santiago entre 1941 y 1951, junto a *Folklore de Chile*, ofrecido por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile en 1948 para el programa de Radio Escuela del Ministerio de Educación.

Cantares chilenos, "un rincón del campo chileno", era transmitido, desde 1941, tres veces a la semana por Radio El Mercurio de Santiago, difundiéndose repertorio tradicional e inédito de los campos y provincias del país, párrafos literarios, episodios de la historia patria, leyendas y refranes populares. Era auspiciado por el Comité de Celebración del IV Centenario de la Fundación de Santiago y estaba especialmente dirigido al alumnado de la Escuela Militar, que lo escuchaba mientras permanecía en los comedores de la escuela [712] . Radio Yungay transmitía el programa *Chile, su gente y su música*, creado por Hermógenes Méndez quien, a comienzos de 1947 realizó una gira por el

710 *Revista Musical Chilena*,1947, 3/20-21: 63-64.

711 *El Mercurio*, 17/ 3/1945.

712 Ver *El Mercurio*, 1/ 1/1941.

sur de Chile con su programa, auspiciada por la DIC. *Chile, su gente y su música*, incluía la difusión de discos con música folklórica recopilada por Pablo Garrido y la presentación de "libretos patrióticos" realizados por varios actores reclutados entre el medio radial de cada ciudad de la gira. Tanto el programa de Radio El Mercurio como el de Radio Yungay –continuado en los años cincuenta en Radio del Pacífico– incluían canto, teatro, declamación y locución; lo que conforma el perfil característico de la proyección folklórica radial vigente hasta fines del siglo XX.

Ofelia Ruy-Pérez (1916) creó en 1951, en Radio Cervantes, el programa *Mañanitas campesinas*, que se ha transmitido de lunes a sábado por más de cincuenta años en diferentes radios de Santiago. Sus libretos eran creados con información proporcionada por los folkloristas y artistas del folklore con los que Ofelia Ruy-Pérez mantenía contacto, y con los trabajos publicados por estudiosos chilenos del folklore. Esto le permitió publicar un libro al conmemorarse los 40 años de *Mañanitas campesinas* que constituye una síntesis del contenido de su programa. En él se incluye información sobre personajes populares, faenas camperas, instrumentos y danzas folklóricas e indígenas, artistas del folklore, tradiciones de cada región de Chile, folklore religioso, premios nacionales, etimología indígena, y leyendas populares. Una completa muestra del carácter educativo de la proyección folklórica radial [713].

Los sucesivos intentos de Domingo Santa Cruz por desarrollar una orientación pública y hasta universitaria de la radiodifusión en Chile no dieron pleno resultado, como hemos visto en el tercer capítulo, pero al menos, impulsaron a la Universidad de Chile a desempeñar un papel en este ámbito, creando programas, archivos y hasta su propia radio. En 1945 Radio Agricultura transmitía un ciclo de audiciones del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical con música folklórica eslava, oriental, africana, europea, chilena, argentina, brasileña, peruana, colombiana, cubana, mexicana, caribeña y estadounidense, continuando así con la internacionalización que afectaba la propia difusión de folklore en Chile [714]. Radio Agricultura transmitía en 1948 un ciclo de audiciones musicales creadas por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile llamadas *Folklore de Chile*, como parte del programa de Radio Escuela del Departamento de Radiodifusión Educativa del Ministerio de Educación. En diecisiete programas semanales, se realizaba una completa revisión de la música aborigen y folklórica chilena, se proponía un cancionero, y se dedicaba una sesión a la canción estilizada y a sus primeros autores. De este modo, la radiodifusión permitía ofrecer un cuadro sonoro más completo que los conciertos de folklore e incluso que los discos, abarcando desde lo aborigen hasta lo estilizado en materia de música tradicional [715].

En el desarrollo de la proyección folklórica confluyeron muchas de las fuerzas sociales activas en la década de 1940: el Estado, la universidad, los investigadores, la industria cultural, los artistas del folklore, y el público. Esta inédita asociación, no exenta de tensiones, fue desarrollada con un claro afán reivindicatorio de un patrimonio nacional que se veía amenazado, no sólo por los avances de la industria internacional de la música popular, sino por las propias necesidades de expresión de una sociedad nacional cada vez más urbana, masiva y moderna.

713 Ver Ruy-Pérez, 1991.
714 Ver *Revista Musical Chilena*, 1945, 1/9: 49-51.
715 Ver Ministerio de Educación Pública. 1948.

VII

CANCIONERO LATINOAMERICANO

VII CANCIONERO LATINOAMERICANO

Aviso del acto oficial de las Fiestas Patrias celebradas en Santiago en 1937 con la participación de artistas típicos de Argentina, Brasil, Chile y Perú. *El Mercurio*, 9/1937, BN.

> "Despertar el oído americano es cosa que le corresponde únicamente a la música popular, cálida de vida y vibrante de pasión –publica *El Mercurio* en 1945–. Algunos de nuestros compositores han estilizado motivos de nuestro folklore, pero por desgracia sus intentos han quedado en ámbitos selectos, sin calar en el alma de las masas. Es preciso fomentar la canción sencilla, la que el pueblo pueda llevar al cordaje de una guitarra y al temple de su voz [...] Empecemos por el principio. Por resucitar el alma musical de América, por elevarla al tono de sus paisajes, y por abrir los oídos de su pueblo con acentos sencillos, naturales, pero impregnados de humano sentimiento, pues tan sólo así llegarán al fondo de su corazón, preparándolo pará más altas sinfonías." [716]

La música latinoamericana mantuvo una constante presencia en Chile a lo largo del siglo XX, especialmente a partir de la consolidación de la industria musical en América Latina, en la década de 1920, y de las necesidades expresivas de los propios músicos y público chileno. Así mismo, el americanismo que se impondrá durante la década de 1930 y que se expresará en la consolidación de una música de concierto receptora de influencias indígenas, afroamericanas y criollas, constituirá también un aliciente para la circulación y consumo de repertorios populares mediatizados en la región. En estos repertorios, se manifiestan temáticas y sensibilidades de una América rural y de una América urbana, que llevará al chileno a ser habitante figurado de la sierra, la pampa y el llano; de estrechos callejones y de anchas avenidas, compartiendo sensibilidades con criollos, negros y mestizos de todo un continente.

A pesar de su aislamiento geográfico, y quizás como una manera de compensarlo, Chile ha estado siempre abierto a la presencia e influencia de géneros, instrumen-

716 *El Mercurio*, 19/12/1945.

Portada de *Ecos Melódicos Americanos*, con bailarines de cueca, cantoras, tañedor y animador. Santiago: Ruperto Santa Cruz, 1890, BN.

tos y repertorio musical latinoamericano. Desde los comienzos, la integración política y económica de la América colonial por un lado y la alianza estratégica de los nacientes países americanos por el otro, favoreció la llegada de géneros musicales de regiones vecinas. Es así como los desplazamientos del Ejército Libertador por el Cono Sur con sus bandas de músicos negros y criollos argentinos uniformados a la turca, permitieron la llegada a Chile de una variedad de géneros rioplatenses del salón folklorizado durante las primeras décadas del siglo XIX, como el cielito, el pericón, la sajuriana, y el cuándo [717] . Muchos de estos géneros continuaron practicándose en Chile hasta la década de 1930, siendo finalmente reemplazados por nuevos géneros folklóricos llegados desde fuera, ahora a través de la industria musical. En el prólogo a un álbum de partituras con repertorio folklórico chileno publicado en 1946, Eugenio Labarca, con un profundo sentimiento americanista, señala:

> "[...] los tristes argentinos, el propio tango, 'los cielitos', conmueven, atraen, seducen y dan la sensación, aunque vengan de otros países, de que alguien está hablándonos clarito, de que estamos entendiéndonos, de que llegaremos algún día a complementarnos [...] porque estos cantos son la expresión íntima [...] de nosotros mismos; porque son una confidencia entre cantor y auditor, de país a país, y nada hay que más estreche a individuos o a razas que una confidencia musicalizada, que un canto hondo, que un canto popular." [718]

La segunda mediación de repertorio latinoamericano, luego de la producida por las bandas de San Martín, fue generada por las partituras, en especial por el álbum musical, que resultaba muy apropiado para la publicación de música latinoamericana, de por sí abundante y variada. La costumbre de publicar colecciones de aires nacionales, propios o ajenos, se remonta a la España de la década de 1820 y se mantuvo vigente en España y América durante todo el siglo XIX. La habanera fue el género más popular en esta colecciones, produciéndose muchos álbumes especializados.

En 1890 Ruperto Santa Cruz publicaba en Santiago su serie *Ecos Melódicos Americanos*, que alcanzó a incluir tres entregas en menos de un mes, de partituras para canto y piano y/o guitarra. La primera incluyó un yaraví peruano-boliviano; la segunda, una habanera sentimental, "Penas del corazón"; y la tercera, un triste argentino. En la introducción a su colección, Ruperto Santa Cruz plasma uno de

717 Ver Zapiola, 1974: 44.
718 En Tejeda, 1946.

los primeros discursos americanistas realizados en Chile desde la música, resaltando los sentimientos de fraternidad que unen a los pueblos y estados americanos y que se manifiestan en una comunidad de "animados bailes y melifluos [dulces] y alegres cantos populares." Es mediante el conocimiento y la práctica de tales cantos y bailes que Ruperto Santa Cruz pretende hacer brotar la confraternidad americana, que está llamada a producir "tan óptimos frutos en pro de la común tranquilidad, bienestar, respetabilidad y engrandecimiento mutuo en todos los países hermanos." A sólo seis años del fin de la guerra con Perú y Bolivia, Santa Cruz elige un yaraví peruano-boliviano como primera entrega de su colección, en un claro gesto de americanismo, reencuentro y pacificación.

Sin embargo, más que la partitura o más tarde el disco, la radio o el cine, fue la presencia de músicos argentinos, peruanos, brasileños, cubanos y mexicanos en Chile, entre las décadas de 1910 y 1940, la que contribuyó al conocimiento directo de repertorio folklórico latinoamericano en el país. Habitualmente llegaban conjuntos regionales, criollos o de arte nativo, que se integraban con facilidad a los espectáculos de revistas y de variedades presentados en teatros y cines y a los programas ofrecidos por boites, quintas de recreo y radioemisoras. Los propios conjuntos criollos chilenos –cuyo formato de canto y guitarras es común en el continente– absorbieron con prontitud este repertorio, sumándole variedad al propio. En su bullada actuación de octubre de 1932 en el Teatro Municipal de Santiago, Los Cuatro Huasos interpretaron en la primera parte: tangos, canciones mexicanas, canciones cubanas, pasillos colombianos y yaravíes peruanos. Por su parte, Los Quincheros serán quienes difundan en los años cuarenta la práctica del bolero y la guaracha a varias voces con acompañamiento de guitarras, y el Dúo Rey-Silva se enorgullecerá de cantar todo tipo de música popular, procurando interpretar distinto repertorio latinoamericano tal como se cantaba en su país de origen [719] .

Pionera en este aspecto fue la folklorista nacional Camila Bari de Zañartu, la cual, en una extensa gira por la costa atlántica entre 1924 y 1930, recibió de compositores argentinos, uruguayos, brasileños y paraguayos "el más novedoso repertorio de música americana", que ofrecía a fines de 1930 en el Teatro Concepción y más tarde en el Teatro Municipal de Santiago. Camila Bari promovía el uso de la guitarra en sus conciertos de folklore como un "instrumento aristocrático" en boga en Buenos Aires y Río de Janeiro, señala, "reviviendo las mejores épocas de su esplendoroso pasado." En su repertorio se encontraban polkas paraguayas, modiñas y maxixes brasileños, yaravíes ecuatorianos, vidalitas argentinas y bailecitos bolivianos, además, en 1929 publicó reconstrucciones de danzas chilenas y del altiplano boliviano. Cantaba en español, quechua y guaraní y se vestía de chola boliviana como fin de fiesta, en una verdadera avanzada performativa americanista en el Chile de fines de los años veinte [720] .

La guitarra constituía una plataforma instrumental común para el repertorio folklórico latinoamericano, lo que facilitaba el traspaso y la adopción de géneros en el continente. La enseñanza de la guitarra, instrumento que en la década del treinta comienza a sustituir al piano en el hogar medio chileno, canalizará el criollismo

719 Ver *El Mercurio*, 11/ 9/1932; y *Ecran*, 10/ 8/1954: 18.
720 Ver *El Sur*, 4/12/1930: 3, y 17/12/1930: 6; y Bari, 1929.

culto que se desarrolló en el país desde mediados de los años cuarenta. Un buen ejemplo del uso de la guitarra como un instrumento que congrega tradiciones musicales diversas, lo constituye el octavo concierto de abono de la Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile de 1945, realizado en la Sala Cervantes. En esa ocasión se presentó Olga Coelho (1909), soprano y guitarrista brasileña, anunciada "como la más distinguida intérprete de la música folklórica universal." Olga Coelho viajaba por el mundo interpretando sus arreglos de música popular brasileña –que grababa desde 1929– y de los propios países que visitaba. Es así como la primera parte del programa que Coelho presentó en Santiago incluía cantos tradicionales de Francia, Italia, España, Portugal, Rusia y Nueva Zelandia. La segunda parte contemplaba cantos tradicionales de Bolivia, Ecuador, Estados Unidos, México, Argentina y Brasil. La tercera parte se llamaba "Dos siglos de música popular brasileña". Se trata de un extenso programa que pone de manifiesto la tendencia ilustrada del folklore que ha adquirido visibilidad en los escenarios internacionales de la década de 1940. Al año siguiente de su presentación en Santiago, Radio El Sur de Concepción ofrecía una programación con Olga Coelho que se transmitía cuatro veces a la semana, demostrando el interés que esta artista y sus conciertos de folklore internacional, despertaban en el país [721].

En el desarrollo experimentado por la práctica aficionada de la guitarra en Santiago en los años cuarenta, se destacará la labor de Carmen Cuevas Mackenna (1908-2003), que adquiría notoriedad en esos años con sus masivas presentaciones en el Teatro Municipal de Santiago. En esos conciertos participaban todos sus alumnos, en una completa muestra del proceso de aprendizaje y práctica de la guitarra chilena, ya no de salón, sino del dormitorio adolescente de mediados de siglo XX. La guitarra había alcanzado masividad en las ciudades y desplazará definitivamente al piano como instrumento doméstico y familiar.

Si bien la tonada y la cueca podían tener un papel protagónico en la enseñanza de la guitarra y del canto en Chile, desde comienzos de los años cuarenta, el repertorio de los jóvenes aprendices era enriquecido con habaneras, rumbas, boleros, tangos, milongas, joropos, bambucos, pasillos, zambas, chacareras, rancheras, spirituals, corridos, huapangos, jarabes, y pasodobles [722]. La prensa destaca la continua labor de Carmen Cuevas en la recuperación del arte popular, situando el folklore chileno al lado del latinoamericano y demostrando "que nada tenemos que envidiar al folklore del continente".

> "Para el sábado 4 de septiembre está anunciada, en el Teatro Municipal, una función extraordinaria de música folklórica, en el que tomará parte el conjunto más numeroso que se haya reunido hasta el momento en América. Más de 200 personas subirán a escena a interpretar canciones típicas de nuestro Continente, acompañadas del instrumento popular por excelencia: la guitarra. Este concierto, organizado por la conocida profesora Carmen Cuevas Mackenna, reunirá al imponente atractivo que representa una orquesta de esta magnitud el interés de las cuidadas armonizaciones con que cada número será interpretado." [723]

721 Olga Coelho había realizado estudios con el compositor brasileño Oscar Lorenzo Fernández (1897-1948) y estaba vinculada al afamado guitarrista español Andrés Segovia (1893-1987). Ver Marcondes, 2003; y *El Sur*, 28/ 6/1946: 9.

722 Este era el caso de los cursos que la profesora Berta Rochas dictaba en Talca en 1942, por ejemplo, repertorio también cultivado en parte por los conjuntos populares chilenos con guitarra de la época.

723 *El Mercurio*, 24/ 8/1948.

Curso de guitarra de Carmen Cuevas Mackenna (1908-2003). *Ecran* 9/12/1958: 14, BN.

En 1950, Carmen Cuevas se presentó en un masivo recital de folklore internacional en el Teatro Municipal con 250 alumnos. El programa incluía las tonadas "Bajando pa' Puerto Aysén", "Mi banderita chilena", "El allullero", y "Así es mi suerte", la canción norteamericana "Oh Susana", la rumba "Negrito caracumbé", el motivo afrocubano "Tabú", la modinha brasileña "Casinha pequenina", la canción napolitana "Santa Lucía", el solo de guitarra "Serenata española", la danza decimonónica "El aire", y la cueca "Blanca azucena" como final. Este repertorio resulta altamente representativo de lo que podemos llamar la música del dormitorio chileno de mediados del siglo XX. En efecto, la adolescente podía liberarse de la obligación de estudiar piano para lucir sus dotes en el salón y ahora le bastaba juntarse con sus amigas para guitarrear en su habitación las canciones chilenas y latinoamericanas que marcaban el rumbo de la música popular de la época. Estudiar con Carmen Cuevas le otorgaba una atmósfera respetable a esta práctica, cuyo repertorio coincidía peligrosamente con el de las boites y quintas de recreo de la época. La academia entonces, legitimaba los géneros afroamericanos de baile y los tornaba domésticos, transformándolos en el abecedario musical de sectores acomodados de los años cuarenta y cincuenta. Entre los estudiantes de Carmen Cuevas se encontraba Alicia Puccio, quien continuará la enseñanza de la guitarra popular en los años sesenta, Paz Undurraga de Las Cuatro Brujas, y Benjamín Mackenna de Los Huasos Quincheros.

Del cancionero latinoamericano difundido en Chile en la primera mitad del siglo XX, serán el mexicano, el argentino y el peruano los que penetren con mayor profundidad en la sociedad chilena, generando modos particulares de apropiación, transformación y práctica local, como veremos a continuación.

México

> "Si se realizara en nuestro país una encuesta para determinar cuál es la música que más escucha y repite el pueblo –afirma Enrique Bello en 1959–, seguramente no constituiría una sorpresa el que fueran las repeticiones al infinito de los cantos sobre medida del cine mexicano." [724]

La llegada de música mexicana a Chile antecede bastante a la eclosión producida por la influencia del cine mexicano en América Latina, pues la música mexicana de salón encontró una salida hacia el exterior gracias a la apertura comercial desarrollada durante el extenso gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) en México. De este modo, en el repertorio del salón decimonónico tardío, cultivado en Chile, se encuentran algunos ejemplos mexicanos, como los valses "Amelia" y "Sobre las olas" de Juventino Rosas (1868-1894), éste último parodiado con la letra: Erase una vez, / una chaucha, un cinco y un diez [...]; las habaneras "La perjura", de Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), y "Guarda esta flor", de Melesio Morales (1838-1908); "Jarabe tapatío", que debe haber llegado como mazurka de salón; y "El murciélago", redowa de versos esdrújulos, popular en México hacia 1880 y habitual en el repertorio de estudiantinas chilenas, con el texto: En noche lóbrega / galán incógnito / por calles céntricas / atravesó / y bajo clásica / ventana dórica / tomó su cítara / y así cantó. Como sucedía con la música de salón, parte de este repertorio se folklorizó en el país [725].

Desde comienzos de la década de 1920, Casa Amarilla incluía el rubro "canción mexicana" en su catálogo de música popular, publicando bajo este concepto canciones tan diferentes como "Estrellita" de Manuel M. Ponce, "Ojos tapatíos" de José Elizondo, "Mi viejo amor" de Alfonso Esparza Otero y "Las mañanitas", del folklore. En esa época, México no contaba con una música que lo representara ante sí mismo y el mundo. Mientras el tango, la rumba y el foxtrot, invadían las radios, los cines y las pistas de baile de América Latina, lo que hoy día denominamos *música mexicana* no estaba totalmente definida como tal. La variedad y riqueza del folklore mexicano resultaba más un impedimento que un elemento facilitador para el desarrollo de un repertorio de representación nacional. ¿Por cuál género decidirse? ¿Qué región favorecer? ¿Qué difundir en las ciudades y qué irradiar a los campos?

De este modo, resulta sintomático que tres de los cuatro bailes difundidos en la primera transmisión de la emblemática radio XEW de Ciudad de México en 1930, fueron el tango, el foxtrot y el one-step, pues todavía no estaban consolidado el mariachi urbano, dirigidos a la gran clase media que formaría el nuevo público radial. Además, simultáneamente, surgía un público rural y de inmigrantes urbanos de insospechadas dimensiones, el que unido por poderosas cadenas radiales y por una industria discográfica que llegaba a cada rincón del planeta, requería de un repertorio de expresión simple y directa, vinculado a valores tradicionales del campo y de la vida en el rancho. Estos requisitos fueron plenamente satisfechos por la

724 Bello, 1959: 63.

725 Ver Martínez, 1997: 108-114. Escuchar recopilaciones de Adolfo Gutiérrez de este repertorio folklorizado en Grupo Rauquén, 1971 y 1994; y Ecos de Antaño, 1999. "Sobre las olas" fue editado en Valparaíso en 1894 por Carlos Brandt para piano, y en 1896 por Carlos Kirsinger en un arreglo para guitarra de Antonio Alba. Kirsinger también publicó en Valparaíso el vals "Amelia" de Juventino Rosas en 1894, y "Guarda esta flor", como canción popular ecuatoriana antes de 1906.

canción ranchera, el corrido, y los grupos de mariachis, desarrollados de la mano de la pujante industria cinematográfica y musical mexicana [726].

El cine hollywoodense que abordaba temas mexicanos, en cambio, no tenía problemas en presentar la riqueza y variedad del folklore de México, pues no se trataba de forjar una identidad nacional, sino de atraer al público estadounidense con costumbres, trajes y bailes típicos, transformándolo en un turista virtual que podía mirar y escuchar el mundo sin abandonar la comodidad y seguridad del cine de su barrio. Películas como *Los tres caballeros* (1944) y *Fiesta brava* (1947), constituyen buenos ejemplos de este fenómeno.

La canción ranchera surgía de la necesidad de adecuar la canción romántica al gusto de los sectores rurales mexicanos expuestos a la cultura de masas, intensificando su carácter machista, y dejando de lado los refinamientos propios del mundo urbano moderno, como los del nuevo bolero de Agustín Lara. El género ranchero, desarrollado a partir de la polka, que gozaba de una popularidad generalizada en América Latina, como hemos visto en el primer capítulo, logró tipificar "lo mexicano" tanto dentro como fuera de México, atribuyéndose su invención al empresario Emilio Azcárraga. Las canciones de Manuel Esperón en la música y Ernesto Cortázar en la letra –el dúo de autores más prolíficos del cine mexicano de la década de 1930–, consolidaron el estilo de la canción ranchera, que, diseminada por México y exportada a toda América Latina, alimentó la imaginación y el sentir de amplios sectores de chilenos, quienes, a partir de fines de la década de 1930, comenzarían a proveerse sus propios músicos rancheros [727].

La canción ranchera fue desarrollada por grupos urbanos de mariachis, que sumaban dos o más trompetas a la tradicional formación jalisciense de guitarrón, vihuela y violines. Las trompetas –cuyo penetrante sonido se prestaba mejor para ser transmitido por los primeros equipos de radio– podían turnarse con los violines reforzando la voz del solista en terceras paralelas y hacer pasajes ornamentales en forma simultánea y alternada al canto. Estos grupos se constituyeron en emblema nacional mexicano no sólo por la difusión que lograron con una industria musical y cinematográfica que apoyaba decididamente el nuevo género, sino que, debido al renovado nacionalismo surgido durante el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940), que nacionalizaba el petróleo de manos de compañías estadounidenses, con el consiguiente temor a una invasión. Como señala Roberto Cantú, el mariachi eclipsaba otras tradiciones mexicanas en virtud de la unidad nacional, reafirmaba la naturaleza mestiza del mexicano e idealizaba la herencia campesina patriarcal –con sus charros y rancheros– en un momento en el que México avanzaba claramente hacia su industrialización [728].

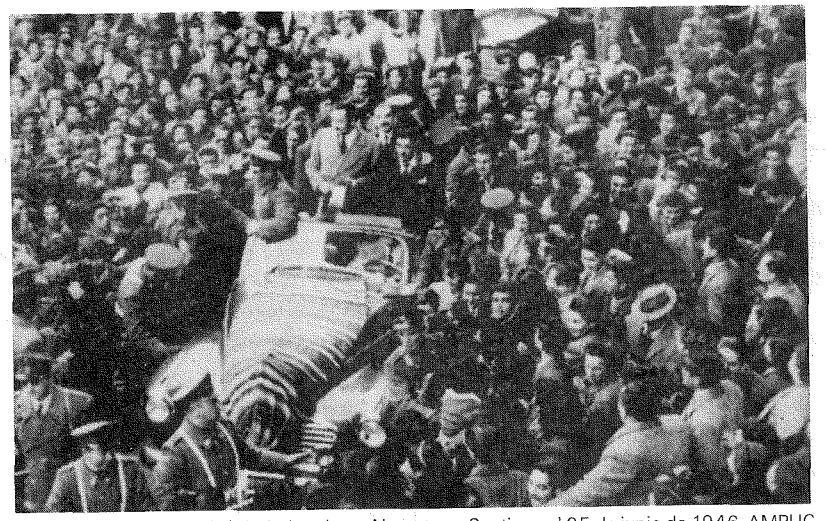
El género ranchero constituyó el sustento central del pujante cine mexicano de fines de los años treinta, contribuyendo a fijar uno de los tipos característicos de la cinematografía mexicana: el charro cantor, macho de opereta, imprescindible en la comedia ranchera, como señala Yolanda Moreno [729]. Entre los charros cantores que llenarían las pantallas de los cines latinoamericanos se destacan Tito Guizar (1908-1999) y José Mojica (1895-1974) en la década de 1930; Jorge Negrete (1911-1953)

726 Ver programación de Radio XEW en Bazán, 2001: 35.

727 Ver Peña, 1985: 74; Thomas Stanford en Casares, 1999-2002, 9: 47-48; y Moreno, 1989: 81.

728 Ver Pedelty, 1999: 46; y Cantú, 2003: 24-25. Ver mariachis acompañando a Jorge Negrete y a Lucha Reyes en el film *"¡Ay Jalisco no te rajes!"*, 1942.

729 Ver Moreno, 1989: 81.



Recepción multitudinaria brindada a Jorge Negrete en Santiago el 25 de junio de 1946. AMPUC.

y Pedro Infante (1917-1957) a partir de los años cuarenta; y Miguel Aceves Mejía (1915) desde la década de 1950, quien filmó 64 películas entre 1955 y 1962. Todos ellos, salvo Infante, llegaron hasta Chile en la cima de sus carreras. Negrete, por ejemplo, llegó a Santiago a mediados de 1946 –cambiando su caballo retinto por un avión Panagra, como dice la prensa de la época–, y fue recibido en andas en la Estación Mapocho luego de actuar en Viña del Mar, creando un tumulto que produjo destrozos, desmayos y heridos. La comitiva de periodistas, admiradoras, carabineros y curiosos tapizaron, como nunca se había visto, el centro de Santiago hasta llegar al Hotel Carrera. Negrete actuó en el Teatro Baquedano de Santiago y ofreció cinco audiciones en Radio Prat, transmitidas en cadena con radios de Valparaíso, Rancagua, Curicó, Talca, Chillán, Concepción, Temuco y Valdivia. Como señala César Albornoz, la visita de Negrete a Chile demostró que una estrella de la canción podía producir conmoción pública, lo que resultaba especialmente preocupante para los sectores conservadores, debido al "éxtasis fuera de todo pudor" con que las mujeres chilenas recibieron al macho cantor, como señala la prensa de la época. Algo similar sucedería más tarde con la actuación de Aceves Mejía en el Teatro Municipal de Iquique, quien entró sobre su característico caballo blanco al escenario, cantando "Allá en el Rancho Grande", lo que causó el delirio del público [730].

> "Cuando yo tenía unos 18 años –recuerda la cantora campesina Nolfa Marín–, empezó a llegar la música mejicana y las vitrolas que hubieron en ese tiempo. Entonces aprendía esos cantos y las tonadas antiguas iban quedando atrás y los valses y los corridos también [...] Recuerdo que para [...] las ramadas, y yo creo que en todas partes pasaba lo mismo, ya no se escuchaba mucho la música folklórica, si no las rancheras mejicanas. " [731]

730 Ver *Radiomanía*, 7/1946; Bustos, 1996: 14; Albornoz en Vargas, 2004: 15; y Peña, 2001: 38. El catálogo chileno del sello Victor de 1940 contiene abundantes discos de Tito Guizar, destacándose "Allá en el rancho grande", "Amapola del camino", "Farolito", y "Valencia". Jorge Negrete era quien lideraba el catálogo Victor de 1948, destacándose los corridos "La feria de las flores" y "¡Ay Jalisco no te rajes!", y la canción ranchera "Me he de comer esa tuna".

731 En Olate, 1988: 51.

Anuncio de Radio Prat para actuaciones de Jorge Negrete en el Teatro Baquedano de Santiago en junio de 1946. AMPUC.

El corrido, a diferencia de la canción ranchera, tenía raíces históricas profundas y una existencia popular no mediatizada, lo que puede explicar, en parte, la atracción que ejerció entre los sectores campesinos tanto mexicanos como latinoamericanos. El corrido tiene raíces en la narrativa popular del romancero español, en el cantar de ciegos y su forma de transmisión: hojas sueltas impresas, corriendo de mano en mano por distintas regiones del país. Thomas Stanford lo relaciona con la jácara española del siglo XVII, especialmente en su paso de baile, en el toque ligero y veloz de la guitarra y en su función narrativa de hechos singulares y violentos. "Un corrido es lo mismo que una jácara", escribía en 1676 Sor Juana Inés de la Cruz [732].

De metro binario o ternario y tonalidad mayor, el corrido tradicional se canta a una o dos voces por terceras paralelas con acompañamiento de guitarras y arpa, y posee melodías que son repetidas tantas veces como lo exija el largo del texto, que es cantado "de corrido". Como elemento de contraste, ya que en su versión tradicional carece de estribillo, se interpolan pasajes instrumentales entre las estrofas. Es a partir de los sucesos revolucionarios ocurridos entre 1910 y 1928 en México, que el corrido alcanzó mayor visibilidad, narrando hechos de la Revolución en forma concisa, que eran transmitidos en hojas sueltas y a través de un canto sobrio, parco de emociones, pero de una expresividad de ribetes épicos. Cuando el corrido parecía llegar a su fin al desaparecer el contexto revolucionario que lo había llevado a la cúspide, fue tomado por una industria musical en consolidación y, a través de la radio, del cine sonoro, y de la grabación eléctrica, alcanzaría una nueva vida. Desde el punto de vista de los estudiosos del folklore, el corrido se haría "artificioso, falso, sin carácter" al ser tomado por la industria musical, perdiendo autenticidad y manifestando así su decadencia y muerte en cuanto a género popular tradicional [733]. Sin embargo, en su nueva vida como género mediatizado, músicos mexicanos y latinoamericanos de distintas latitudes aportaron ejemplos que corresponden a lecturas y usos urbanos de una música tradicional que encontraba en la industria musical una forma de sobrevivir y de expandirse más allá de sus límites locales.

Durante la década de 1930 se continuaron componiendo corridos en México en recuerdo de figuras de la revolución, que ahora se difundían a través de la industria musical, como el "Corrido villista" (1935), del chileno Juan S. Garrido con letra de Ernesto Cortázar para la película *El tesoro de Pancho Villa*; "El rifle", de Lorenzo Barcelata y Ernesto Cortázar; y el "Corrido a Emiliano Zapata" (1938), de Concha Michel, junto a corridos referidos a la figura del presidente Lázaro Cárdenas y su apoyo a sectores campesinos y obreros, como señala Mario Ramos [734].

732 Ver Thomas Stanford en Casares, 1999-2002, 4: 94-95; Mendoza, 1954: xv-xvi; y Ramos, 2002: 13.

733 Ver Moreno, 1989: 35; y Mendoza, 1954: xv-xvi.

734 Ver Ramos, 2002: 18 y 151.

Sobre del sello Victor para discos de música mexicana grabada en Chile en la década de 1940, AMPUC.

Desde la década de 1940, se escribirán corridos en homenaje a las grandes estrellas de la música ranchera en el año de su muerte, como el "Corrido de Lucha Reyes" (1944) de Pepe Castillo, y el "Corrido de Jorge Negrete" (1953), los nuevos héroes populares de la cultura de masas. El cine fue un importante difusor del corrido en Chile desde 1938 y, al igual que sucedía con el tango y el bolero, sirvió de tema y argumento cinematográfico, como sucede en el film *La Feria de las Flores* (1942), de José Benavides, por ejemplo, basado en un corrido que narra la agitada vida de Valentín Mancera.

Los grandes tenores del bolero, como Pedro Vargas, que actuaban en Chile desde 1934, incluían también el corrido en sus presentaciones, permaneciendo en el repertorio que difundieron en el país durante los años cuarenta. Los profesores de baile lo incluirán dentro del repertorio enseñado en sus academias, junto al tango, la rumba, el foxtrot, el vals, y la cueca durante la segunda mitad de la década de 1940. Paralelamente, era editado en partituras desde 1935 y el sello Victor mantenía desde 1938 una oferta creciente de corridos, ahora con estribillo, según la tendencia desarrollada en la música popular desde comienzos del siglo XX.

> "Aquí nosotros tenemos una influencia altísima mejicana –afirma el cantor popular René Inostroza (1953)–. Pero hay que hacer una diferencia. Una cosa es que nosotros nos queramos parecer a los mejicanos y querer imitarlos a ellos y otra es que ha nacido una canción con características mejicanas, pero que corresponde a nuestra realidad, a la proximidad que llaman los viejos entendidos. O sea, lo de aquí." [735]

De la misma manera que había sucedido con algunos géneros de la música de salón y popular llegados a Chile a través de la partitura, el romance y el corrido mexicano encontraron en el país un nuevo camino hacia la folklorización, recuperando la espontaneidad que habrían perdido por la acción de la industria. Ejemplos del repertorio mexicano que ha experimentado dicho proceso en Chile lo constituyen "La calandria", romancillo vinculado a las tropas de Carranza durante la revolución mexicana, presente en el país en discos y en repertorio de tradición oral desde la década de 1930; "En Santa Amalia", corrido decasílabo de temática erótico-truculenta muy difundido en Chile mediante discos y cancioneros y recopilado de la tradición oral por distintos folkloristas; "Corrido de José Lizorio" procedente de Chihuahua y folklorizado en la provincia de Ñuble como

735 En De la Barra, 1996: 181-182.

"El hijo desobediente" –nombre de un corrido tradicional muy conocido en México–; y "Juan Charrasqueado" (1947) de Victor Cordero, corrido ampliamente difundido en el país, que le permitió a Guadalupe del Carmen recibir el primer disco de oro entregado en Chile por RCA Victor en los años cincuenta, y el primero en ser considerado miembro legítimo del folklore chileno [736]:

> Voy a contarles un corrido muy mentado,
> lo que ha pasado allá en la Hacienda de La Flor,
> la triste historia de un ranchero enamorado,
> que fue borracho, parrandero y jugador.
>
> Juan se llamaba y lo apodaban "Charrasqueado",
> era valiente y arriesgado en el amor;
> a las mujeres más bonitas se llevaba
> y en esos campos no quedaba ni una flor.

> "Ayer recibimos la visita de los Charros Mexicanos –informa *El Mercurio* a comienzos de 1926–, grupo de artistas del lazo y de la equitación que recorren los diversos países sudamericanos en jira de divulgación de las costumbres y habilidades de los nativos de México." [737]

Sobre del sello Victor para discos de música mexicana grabada en Chile en la década de 1940, AMPUC.

Luego de la llegada de los primeros espectáculos costumbristas mexicanos de revista, exhibiciones de charros, y películas, comenzaron a llegar a Chile auténticos músicos rancheros. La presencia más impactante se produjo después del devastador terremoto que azotó el sur de Chile en 1939, con el envío por el gobierno de México, del barco Cuautemoc, que desembarcó en Valparaíso insumos y personal médico, junto a grupos de charros y mariachis que caminaban por las calles llevando un poco de alegría a la atribulada población. Dos años más tarde, llegó el afamado Trío Calaveras, anunciado como exclusivo de la National Broadcasting de Nueva York, que se presentó durante las fiestas patrias, en la boite Lucerna de Santiago. El trío era dirigido por el guitarrista, cantante y compositor Lorenzo Barcelata (1898-1943), considerado uno de los precursores del cine sonoro en México. El sello Victor ofrecía en Chile, en 1940, una abundante discografía de Barcelata y el Trío Calaveras, destacándose los corridos "Jalisco nunca pierde", de la película *La rancherita del Car-*

736 Ver Martínez, 1997: 114-119; y Dannemann, 1975: 52.
737 *El Mercurio*, 23/ 1/1926.

Anuncio de Discos Victor de música mexicana. *El Mercurio*, 1938, BN.

Etiqueta del disco de "Adiós huasita linda", corrido, grabado por el Dúo Bascuñán-Riquelme, Santiago: Odeon, 89-178 A, 1946, AMPUC.

men; y "Tú ya no soplas", de la película *Ora Ponciano* (1936), ambos editados en partitura por Casa Wagner en 1937 y 1938. El Trío Calaveras, que acompañaría a Jorge Negrete en su visita a Chile, también fue visto en el país en la película *La Feria de las Flores* (1942) con Pedro Infante.

Entre tanto macho cantor se destaca una mujer, Lucha Reyes (1906-1944), una de las máximas exponentes de la canción ranchera. Apodada "La reina del mariachi", se hacía conocida en el país luego de triunfar en Estados Unidos, como ocurría con muchos artistas latinoamericanos de las décadas de 1930 y 1940. De su discografía ofrecida en Chile se destacan las canciones rancheras "Estás como rifle", "Los pilares de la cárcel" y "El valiente", junto al corrido "La tequilera" [738].

El pueblo chileno se sintió atraído por la música mexicana, identificándose con la temática rural, pasional y machista imperante en ella, e impactándose con una música orquestal ranchera como la del mariachi, y con el macho de opereta, primera estrella masculina de la canción adoptada en el mundo campesino chileno. Así mismo, existían ciertas condiciones para la incorporación de géneros mexicanos binarios al acervo musical chileno. Como en la música tradicional chilena predominan los metros ternarios de danza, –además, la tonada no se baila y la cueca es compleja para bailar–, el corrido, un baile simple de pareja enlazada con movimiento lateral, contribuía a prolongar el baile y ponerlo al alcance de todos, permitiendo también, el contacto físico de la pareja, algo que la cueca no permitía. Así mismo, en la zona centro-sur, donde reinará el corrido, se bailaba la marcha, un baile de pareja enlazada y movimiento lateral, aparentemente derivado de las secciones binarias de la cuadrilla, que es la manera como se baila el corrido campesino en Chile, señalando un cambio de música, pero una pervivencia de la coreografía.

738 Ver a Lucha Reyes cantando el corrido "¡Ay Jalisco no te rajes!" durante una pelea de gallos en el film *"¡Ay Jalisco no te rajes!"*, 1942.

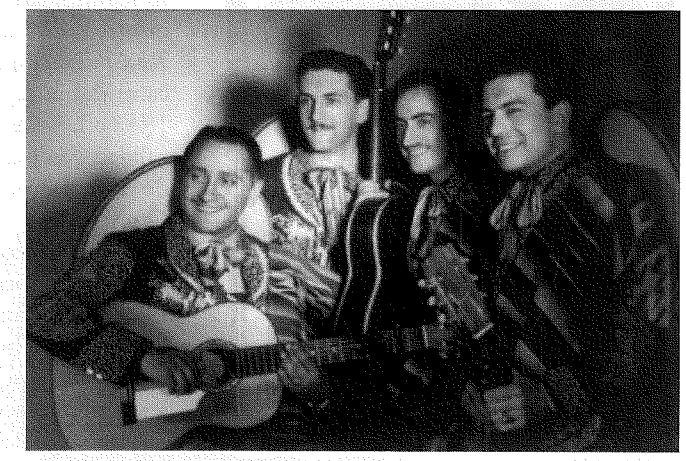
La marcha ritmada también se encuentra en la música decimonónica de salón, como es el caso de "Artillería de la costa" de Francisco Rubi, desde donde puede haberse folklorizado [739].

> "En las décadas de 1940 y 1950 la música que tuvo prioridad en Punta Arenas fue la mexicana. Porque aquí llegaban las cintas, los filmes mexicanos, todos, sin excepción." [740]

Etiqueta del disco de "Saludos de México", corrido de Pepe Mejía grabado por Los Huastecos del Sur con Conjunto Rítmico, Santiago: Odeon, 89-197 B, 1946, AMPUC.

El deseo del propio chileno de acercar la música mexicana a su vida cotidiana y festiva, produjo primero, la incorporación del corrido al repertorio de los dúos femeninos del campo y masculinos de la ciudad, y finalmente, a la aparición de solistas y conjuntos chilenos especializados en los estilos mariachi y norteño. El dúo Bascuñán-Riquelme, intérpretes urbanos de tonadas y cuecas, sumó con naturalidad el corrido mexicano y la ranchera argentina a su formación de arpa y guitarra. En "Adiós huasita linda", corrido grabado para Odeon en 1946 como lado A, el dúo chileniza el corrido popular mexicano, incluyendo tópicos del campo chileno en la letra; introduciendo punteos de tonada; manteniendo una pronunciación campesina; y absteniéndose de emitir los característicos gritos en falsete en los interludios instrumentales a cada estrofa, práctica que constituye una marca de identidad mexicana. La primera cuarteta dice: Mañana dejo el fundo / en que tengo mi amor / me voy para Santiago / mandao por el patrón. De este modo, la modernidad asociada a un género llegado del exterior y la identidad tradicional consiguen un sincretismo inédito en el país.

Los conjuntos chilenos especializados en música ranchera y regional mexicana, empezaron a aparecer en Santiago a fines de los años treinta, destacándose Los Queretanos, Los Huastecos del Sur y Los Veracruzanos, integrado por Santiago Jarpa, Antonio Montero y Jorge Montaldo. El trío Los Huastecos del Sur (1938) empezó con Gerardo Cárdenas y los hermanos Julio y Luis Beas, reemplaza-



Los Queretanos: Vinicio Valdivia, Jaime Atria, Mario Silva, y Carlos Escobar, 1943, AMPUC.

739 Raúl Díaz Acevedo, 11/ 1/2003. Escuchar "Artillería de la costa" en Mouras, 2002: 13; y marchas para guitarra transpuesta recogidas en Carahue y Temuco, en Díaz, 1998: A4 y A12.
740 Carlos Vega, 3/ 2/2002.

dos en 1945 por Oscar Rodríguez y Sergio Baeza. En los años cincuenta eran considerados los mejores exponentes chilenos del "cancionero azteca". El cuarteto Los Queretanos (1938) estaba integrado por Vinicio Valdivia, Jaime Atria, Mario Silva y Carlos Escobar. En 1940 realizaron su primera gira al exterior, recorriendo toda lo costa del Pacífico en el barco mexicano Durango, que había venido a Chile con una embajada de deportistas, músicos y bailarines. En México fueron contratados por la emisora XEW como intérpretes de música chilena y mexicana, proyectando la música nacional a través de esta potente emisora a todo México y los países vecinos. Así mismo, realizaron giras por el país azteca mezclando siempre repertorio chileno y mexicano. A su regreso a Chile, fueron despedidos en el Teatro Odeón y Mario Moreno –Cantinflas–, los anunció diciendo: "¡México para Chile y ... Chile [ají] para los mexicanos!" [741] .

Estos conjuntos eran formados por tríos y cuartetos masculinos con guitarras, vestidos de charros, en una clara mexicanización de los tradicionales conjuntos de huasos chilenos. Se desempeñaron durante los años cuarenta principalmente dentro de los elencos de radio, llegando a tener programas estables con emisiones varias veces a la semana. La fuerte presencia de música mexicana en las radioemisoras chilenas de la década de 1940 se amplió en la década siguiente a las provincias argentinas de Cuyo, San Juan y Córdoba, donde emisiones de radios chilenas contribuyeron a la difusión y folklorización de repertorio mexicano en la región trasandina [742] .

Los conjuntos chilenos de charros –que también se incorporaban a elencos de compañías de revistas, tan proclives al costumbrismo musical– grababan desde 1944 para el sello Odeon repertorio de películas mexicanas exhibidas en Chile, aprendido, en muchos casos, por los músicos chilenos durantes las funciones de cine. Realizaban además publicitados viajes a México para traer nuevo repertorio, lo que aumentaba su legitimidad frente al público nacional. A comienzos de la década de 1940, *Radiomanía* elegía el mejor conjunto mexicano del año, otorgándole el galardón de 1943 a Los Queretanos. *Ecran* destacaba la calidad y la permanencia en nuestro medio de este grupo, comparándolos con Los Quincheros y Los Provincianos. Ese mismo año, Los Queretanos habían grabado para Odeon los corridos de Manuel Esperón y Ernesto Cortázar "¡Ay Jalisco no te rajes!", de la película homónima de 1942, y "Así se quiere en Jalisco", y en 1947 comenzarían a grabar con acompañamiento de mariachi. Sin embargo, los intereses comerciales de los sellos impedían que grabaran música mexicana regional, debiendo enfatizar los ritmos

Anuncio de actuación de Guadalupe del Carmen (1917-1987) y Los Hermanos Campos en el Teatro O'Higgins de Santiago. *El Mercurio*, 16/ 7/1954: 27, BN.

741 Vinicio Valdivia, 10/ 5/2004. Ver Marino, 1984: 303.
742 Ver Goyena, 2000-2001.

bailables. De este modo los músicos chilenos desarrollaban un repertorio que alcanzaría altos índices de consumo, satisfaciendo sus necesidades económicas con música mexicana y espirituales con música chilena, como ellos mismos confiesan.

Junto a los conjuntos chilenos especializados en música mexicana, se destacó una cantante, Guadalupe del Carmen –Esmeralda González Letelier– (1917-1987). Se inició en la vida artística a comienzos de los años cuarenta, cantando en el tren de Santiago a Valparaíso junto a un músico ciego, y con los Hermanos Campos en la Vega Central de Santiago, debutando en el Teatro Cousiño como Sandra la Mejicanita y adoptando, en 1949, el nombre que unía a las patronas de México y Chile; la Virgen de Guadalupe y la Virgen del Carmen. Comenzó interpretando canciones de Jorge Negrete, a quien admiraba y del que sabía todo su repertorio difundido en Chile, destacándose "Tequila con limón" y "Así se quiere en Jalisco". Junto a los Hermanos Campos y a Jorge Landy –Armando Astudillo– realizaron extensas giras de Arica a Punta Arenas, presentándose en cada pueblo y ciudad como una compañía chileno-mexicana. En sus presentaciones, mezclaban tonadas y cuecas con canciones rancheras y corridos de compositores mexicanos y chilenos, ya que los sellos incentivaban a los músicos nacionales a que escribieran su propio repertorio. Este es el caso de "Ofrenda", corrido de Jorge Landy grabado para RCA Victor en 1949, y con el cual Guadalupe del Carmen obtuvo en 1954 el primer Disco de Oro otorgado en Chile por la venta de 175 mil ejemplares. Tanto los punteos de las guitarras de Los Hermanos Campos como la letra, ponen de manifiesto la temática de la tonada chilena mezclada con el corrido de ritmo binario. El estribillo dice [743] :

Etiqueta del disco de "Ofrenda", corrido de Jorge Landy, grabado por Guadalupe del Carmen y Los Hermanos Campos, Santiago: RCA Victor, 90-1021 A, 1949, AMPUC.

Y en su blanca cordillera
donde el cóndor se pasea,
allí en lo alto flamea
el emblema nacional.

Por eso canto a esta tierra,
tan hermosa y soberana,
igual a la mexicana
por su historia y lealtad.

Las hermanas Violeta e Hilda Parra también contribuyeron al cultivo de la música mexicana en Chile con sus actuaciones en los bares La Popular y El Tordo Azul del barrio Matucana y El Banco de Franklin; en boites del centro de Santiago como El Patio Andaluz y Casanova; y en Radio Agricultura. En abril de 1944, cantaban en el programa semanal de Radio Agricultura llamado *Rapsodia Panamericana*, que era presentado como "Un saludo de la tierra de Méjico". Su participación se realizaba en forma alternada con grabaciones de Agustín Lara, Pedro Vargas, Alfonso Ortiz Tirado y Jorge Negrete. "Me sobran los Valentinos, los Gardeles y Negretes", cantará Violeta dos décadas más tarde.

743 Sólo en 1954 la compañía chileno-mexicana de Guadalupe del Carmen recorrió setenta y seis ciudades y pueblos del sur de Chile. Desde 1955 actuaban en Santiago y Valparaíso, en especial en la Quinta El Rosedal y en la boite Zeppelin de la capital, y en el Rancho Criollo y la Quinta Forestal del puerto. Ver *Ecran*, 25/ 1/ 1955. Escuchar a Guadalupe del Carmen y Los Hermanos Campos en el corrido "Ofrenda" grabado para RCA Victor en 1949 en CD 17.

En su tránsito de la tradición oral e imprentada a la práctica mediatizada de la primera mitad del siglo XX, el corrido se orientó hacia una temática amatoria y jocosa, que fue la que imperó en Chile, donde se tocará con acordeón y guitarras; pero también con orquesta y banda, revelando su relación con la marcha, el pasodoble y el one-step, géneros de un andar rítmico similar a la del corrido binario [744]. En el corrido "Los bomberos", por ejemplo, grabado por Armando Bonansco y su orquesta característica, el género parece más cercano a la marcha. En "Chiu-chiu" de Nicanor Molinare, en cambio, se acerca más al one-step, en especial en la versión que hizo Xavier Cugat para la película *Bailando nace el amor* (1942). Cugat, que utiliza una completa orquesta, un coro y dos crooners, realiza una gran mezcolanza anglo-latina, pues sobre la base rítmica del one-step, agrega elementos rítmicos e instrumentos de la rumba y la conga –incluida una rumbera– a los que además, suma un acompañamiento de samba, mezcla que sólo funcionaba bien para el público estadounidense.

Etiqueta del disco del corrido de Segundo Zamora "Buen consejo", grabado por Segundo Zamora y su orquesta característica con Jorge Novoa, Santiago: Odeon, 88-911 A, 1944, AMPUC.

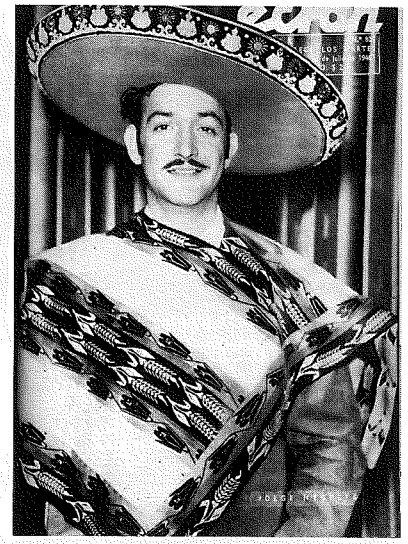
Entre las orquestas chilenas que grabaron corridos en versiones cercanas a la marcha y al pasodoble, se destacan las de Armando Bonansco, Porfirio Díaz, Fernando Lecaros, Segundo Zamora y Los Estudiantes Rítmicos, a las que se sumaban las versiones de orquestas argentinas que circulaban en el país. La orquesta de Fernando Lecaros acompañó a Osvaldo Gómez en la grabación para Odeon del corrido de Atilio Carboné "Iquique" (1946). La versión orquestal de Ojeda es cercana al pasodoble, con un tempo de marcha animada marcado por el tambor, y un brillante y lírico final con el registro de tenor de Osvaldo Gómez, que evoca modelos como los de "Valencia", en versión de Tito Schipa. El estribillo relaciona la tierra con la mujer y el amor patrio con el amor romántico, como ocurría con el bolero y la tonada, formando un animado himno a la llamada "Tierra de campeones": Iquique, eres el alma chilena / te quiero, porque está aquí mi morena, / te quiero, morena hermosa iquiqueña / te quiero, como se quiere a esta tierra, / como se quiere a esta tierra, / tierra divina de amor.

Otro corrido dedicado a Iquique es "Iquique es puerto" (1951) de Lautaro Andino –Coronel Santiago Polanco Nuño– (1912-1980), que se transformó en una especie de himno de la ciudad al basar su nombre en la consigna "Iquique es puerto, las demás son caletas", grito de rebeldía del iquiqueño surgido durante la crisis de los años treinta, generada por la depresión internacional y el cierre de las oficinas salitreras, en un país que se definía desde Santiago e insistía en olvidar a Iquique, señala Bernardo Guerrero [745].

744 Será recurrente en los corridos chilenos la preparación de la entrada de cada estrofa con el giro descendente en el bajo Do Si La Sol, Do Si La Sol

745 Escuchar versiones actualizadas de "Iquique" y de "Iquique es puerto" en Berríos, 1996: 2 y 10, y ver Guerrero, 2002.

Algunos ejemplos de corridos chilenos editados en partitura y grabados en disco son: "Prometo no beber" (ca. 1935) de Armando Carrera; "Chiu-chiu" (1937), "Cocorocó" (1942) y "Galopa, galopa" (1942) –utilizado en la campaña presidencial de 1946 por el candidato de derecha–, de Nicanor Molinare; "Marcelino fue por vino" (ca. 1940) de Andrés Alvarez; "El viajero del amor" (ca. 1940) de Chito Faró; "Manzanita" (ca. 1940), foxtrot-corrido de Fernando Lecaros; "La pobre empleada" (1942) de José Bohr; "La gallina francolina" (1942), polka-corrido de Daniel Moreno; "Buen consejo" (1944) de Segundo Zamora; y "Dorotea" (1944) y "Paloma torcaza", corridos con estribillo grabados por Los Estudiantes Rítmicos. Los corridos de Molinare formaban parte del repertorio de Los Quincheros y Los Provincianos, que sumaban con naturalidad este género a su formación de guitarras y voces por terceras paralelas. De todo este repertorio, "La pobre empleada" será el corrido chileno más cantado en el país a comienzos de los años cuarenta. En Chile se asimilará finalmente el corrido a diverso repertorio festivo en 2/4, como "Para subir al cielo", "El viejito del acordeón", y "Barrilito de cerveza" que se cantará y bailará con alegría en las fiestas familiares de los años cincuenta.

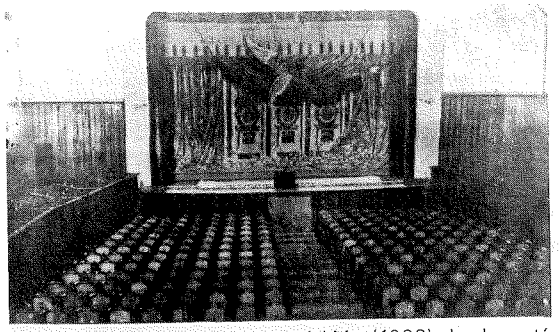


Jorge Negrete con manta de huaso y sombrero de charro durante su visita a Chile de 1946. *Ecran* Nº 808, 16/ 7/1946, AMPUC.

Es así como, la música mexicana, una vez consolidada como producto de exportación, alimentará desde fines de los años treinta el sentir y la imaginación de amplios sectores de chilenos que expandían sus horizontes culturales. Al mismo tiempo, esta música alimentará las carreras de muchos músicos nacionales que podrán vivir gracias a ella, proporcionándoles nuevos materiales para desarrollar expresiones modernas enraizadas en elementos tradicionales, que ponen de manifiesto aspectos comunes de la cultura mestiza latinoamericana.

Argentina y Perú

Después de México, Argentina se destaca como el segundo país exportador de un cancionero de origen rural hacia Chile. La integración entre la provincia de Santiago y la provincia argentina de Cuyo durante la Colonia produjo un desarrollo común de dos géneros fundamentales para ambas regiones: la tonada y la cueca. Si bien ambos géneros siguieron caminos diferentes –más evolutivos en el caso de la tonada cuyana y de la cueca chilena–, quedó una práctica y un repertorio común que facilitó la difusión de música criolla argentina en Chile desde comienzos del siglo XX. Tonadas chilenas como "El martirio" y "Abran quincha, abran cancha", popularizadas por Los Cuatro Huasos, son conocidas en Mendoza como las tonadas cuyanas "La tupungatina" y "Mi negra", respectivamente. A la inversa, la cueca cuyana "Corazones partidos" de Saúl Salinas y José Razzano fue utilizada por Juan Valero en Chile para desarrollar la coreografía de una cueca de salón a fines de la



Interior del Teatro Olimpo de Viña del Mar (1908), donde cantó Carlos Gardel en 1917. Claro et al, 1989: 537.

Fachada del Teatro Colón de Valparaíso (1909), donde cantó Carlos Gardel en 1917. Hernández, 1928: 227.

década de 1920, como vimos en el primer capítulo, llevando a muchos a pensar que se trataba de una cueca chilena.

Los principales intérpretes del cancionero criollo argentino que se presentaron en Chile hasta 1950, fueron: Carlos Gardel, José Razzano, Saúl Salinas, Atahualpa Yupanqui, Hilario Cuadros y Los Trovadores de Cuyo, y Antonio Tormo. En septiembre de 1917 llegó el dúo de Carlos Gardel y José Razzano, presentándose en los teatros Colón de Valparaíso, Olimpo de Viña del Mar y Royal de Santiago. Entre 1910 y 1916, Gardel cultivaba exclusivamente un repertorio nativista, influido por los payadores urbanos que escuchaba en los boliches del caló porteño, como señala Ricardo Saltón. De este modo, el repertorio que interpretó en Chile estuvo circunscrito a estilos y tonadas argentinas, que cantaba como solista y a dúo con Razzano o Saúl Salinas, con quien había formado un cuarteto. Cuando en 1935 Francisco Flores del Campo conoció a Gardel en Nueva York filmando *El día que me quieras* –donde Flores del Campo hace un papel de galán–, el Zorzal Criollo recordó con agrado su estadía en Chile y tocó una tonada chilena al piano. Gardel mantuvo esa simpatía por Chile, señala Raúl Hernán Leppe, trabando amistad con varios músicos y actores chilenos y estando siempre dispuesto a cantar tonadas y cuecas con ellos [746].

Durante la década de 1930, existió un constante flujo de músicos argentinos hacia el país, destacándose seis conjuntos criollos que se presentaban vestidos de gaucho: el Trío Córdoba, el Trío Los Rosarinos, el conjunto Lehart-Font y Veiga, Los Gauchos de la Pampa, Los Trovadores del Plata y, el más famoso, Los Trovadores de Cuyo, con Hilario Cuadros, que actuó en 1934 en la boite Lucerna de Santiago. También llegó Angela Ferrari y sus gauchos, que se presentaba en 1933 en la boite Lido, con quien Luis Aguirre Pinto inició sus giras internacionales; Ana Cabrera, que se presentó en el Teatro Municipal de Santiago en 1935 como recopiladora de música latinoamericana; Martha de los Ríos, que actuó en 1936 en el Teatro Carrera con su cuarteto de guitarristas interpretando tangos, rancheras y gatos; Mercedes Simone, que debutaba en Chile en el Cine Santa Lucía en 1937, cantando tangos y rancheras; y Julia Ferrero que se presentó como folklorista y cancionista en Radio Agricultura en 1939, con un repertorio de tangos, valses y bagualas. En el verano de 1942 llegó a Chile Atahualpa Yupanqui (1908-1992) para actuar en Radio Agricultura, presentándose nuevamente en 1945 y 1947 en radios Minería y Americana respectivamente. Fue presentado como "el más alto y culto valor de la música folklórica argentina", en clara sintonía con el proceso de culturización del folklore que se vivía en el país [747].

Luego de integrar el septeto vocal e instrumental La Tropilla de Huachi Pampa (1936), que popularizó repertorio cuyano en Buenos Aires, y cuyos discos Victor eran distribuidos en Chile en 1940, Antonio Tormo (1913-2003), comenzó a obtener notoriedad como artista radial en Mendoza y Buenos Aires. A fines de la década de 1940 llegó a vender en su país más de tres millones y medio de discos con el rasguido doble "El rancho e' la Cambiacha", demostrando que la música folklórica del interior también podía tener éxito en la internacionalizada escena de la música popular. A mediados de 1950, Tormo viajó a Santiago para presentarse en el Goyescas y en Radio Cooperativa, despidiéndose en el Teatro Caupolicán en funciones en combinación con el cine. Se hizo popular en Chile con la cueca cuyana "Las dos puntas", difundiendo con su aguda y penetrante voz géneros como la vidala, la vidalita, el gato, el cuando, la refalosa y la milonga, y "millares de otros ritmos que pasaban por su persona que nadie expresa ahora con más propiedad que él" [748].

Aviso de Atahualpa Yupanqui en auditorio de Radio Minería auspiciado por la Coca-Cola. *El Mercurio*, 9/ 5/1947: 1, BN.

746 Ver Ricardo Saltón en Casares, 1999-2002, 5: 510; y Leppe, 1995. Ver a Carlos Gardel en *Luces de Buenos Aires* (1931) y *El día que me quieras* (1935) cantando repertorio nativista.

747 En 1948 Casa Amarilla publicaba en Santiago la milonga pampeana «Los ejes de mi carreta» con música de Atahualpa Yupanqui y letra de Romildo Risso, en versión para canto y piano. Escuchar versión chilena de "Las campanas del Rosario" de Hilario Cuadros, popularizada en Rancagua, en Vidal, 2003: 12.

748 Ver *Radiomanía*, 6/1950. Otras cuecas cuyanas difundidas en Chile han sido "Corazones partidos", de Saúl Salinas, editada por Casa Amarilla en 1928; «Entre San Juan y Mendoza», grabada por La Tropilla de Huachi Pampa para Victor en 1948; y "Póngale por las hileras", de Félix Palorma, grabada por Los Hermanos Barrientos para Odeon en 1950.

Desde mediados de los años cuarenta, llegaron una serie de embajadas musicales argentinas a Chile, destacándose las del folklorista Ricardo Ríos, que se presentaba en el Teatro Avenida Matta en 1945, como fin de fiesta de un doble programa de cine, y la dirigida por Manuel Ravalo que debutó en 1948 en el Teatro Caupolicán. Así mismo, en 1950, se presentó en este teatro, en funciones de vermouth y noche, la "celebrada folklorista argentina" Martha de los Ríos (1906-1995) y sus Changos Norteños. Entre su repertorio más popular se encuentra la vidala "Llorando estoy", el villancico "Huachitorito" y la chacarera "La shalaca".

De todos los géneros argentinos de raíz folklórica difundidos en Chile durante la primera mitad del siglo XX, la ranchera fue el más practicado en el país antes del auge de la zamba en los años cincuenta. Derivada de la mazurka –familia de danzas polacas en tres tiempos popularizadas desde París en 1845–, que ya había dejado el salón y estaba en proceso de extinción en el campo, como señala Carlos Vega, la ranchera surge a comienzos de los años veinte de los afanes de la propia industria musical, que ofrece en la ciudad, el antiguo género con un nuevo nombre, exhumando y modernizando a la vez elementos anteriormente popularizados [749]. La ranchera conserva de la mazurka su metro ternario, el tempo moderado, la modalidad mayor, y la forma binaria (AABB), pero se diferencia por agregar canto, como señala Héctor Goyena. De hecho, mazurkas grabadas en terreno por el propio Vega a comienzos de los años cincuenta tienen la misma formación instrumental –acordeón y guitarra–, impulso rítmico y diseño melódico que rancheras grabadas para los sellos Victor y Odeon en Santiago a mediados de la década de 1940. Además ambas son bailadas con pasos que golpean el suelo con toda la planta de un pie y con el talón del otro pie. La diferencia con la mazurka, no sólo radica en que la ranchera es cantada –como también lo es la mazurka folklorizada en Chile–, sino que la pareja enlazada cambia a pareja abrazada, recibe influencias armónicas de otros géneros populares, como el vals, y adquiere un formato sonoro más depurado, acorde a los requerimientos de la música radial y discográfica [750].

En la década de 1920, la ranchera comenzó a aparecer en el teatro musical costumbrista argentino, tal como la mazurka había aparecido en la zarzuela, desde donde fue tomada por la industria del disco y de partituras, y por las academias de baile. En 1925 el trío argentino Los Nativos grabó para el sello Victor en Buenos Aires "Mate amargo", de Carlos Falcón Bravo, una de las primeras rancheras que alcanzó popularidad, llegando a Chile donde se transformaría en un modelo que, aunque difícil de interpretar, como señala Leonel Galindo, sería el preferido por los músicos y bailarines de las fiestas camperas de la región de Aysén, donde la ranchera calaría profundo. Los Nativos se mantendrán vigentes en la oferta discográfica de

749 Ver Vega,1944 [1998]: 257-258. En sus cuatro discos de guitarra en las tertulias chilenas (1989), Jorge Rojas-Zegers incluye mazurkas de Antonio Alba, Teodoro Alvarez, Felipe Ballesteros. José Hermosilla y Manuel Ramos. Escuchar mazurkas "Una lágrima", de Francisco Rubi en Mouras, 2002: 8; "La polola", de R. Piñero, del repertorio de la Estudiantina del Conservatorio de Curicó hacia 1900, en Grupo Rauquén, 1994: B4; "A cantar a una niña" en Agrupación Folklórica Chilena, 1999: 8; y "Tristeza de una amante" y "Yo te quise", firmadas por R. Martínez en Copiapó en 1888, en Martínez, 2004: 10 y 15.

750 Ver Vega, 1944; Goyena, 2002: 47; y Ayestarán, 1967: 96. Violeta Parra recogió ejemplos de mazurkas folklorizadas como "La paloma ingrata", "Niña hechicera" y "La petaquita", y compuso "Mazúrquica modérnica" (1966). Escuchar mazurkas chilenas folklorizadas en Parra, 1956, 2: A8 y B4; Ancahual, 1970: 9; Valenzuela, 1982, A1; Abarca, 1985: B4; Díaz, 1998: A9; Grupo Rauquén, 1994: A4; Ecos de Antaño, 1999: A2; y Martínez, 2004: 8 y 13.

rancheras en Chile hasta fines de la década de 1940 y "Mate amargo" será grabado por otros músicos argentinos, como Tránsito Cocomarola, Antonio Tarragó y Feliciano Brunelli. El auge de la ranchera llevó a que los propios músicos de tango comenzaran a incluirla en su repertorio, como fue el caso de Agustín Magaldi, quien popularizó "El afilador" y "Martín pescador", de Francisco Pracánico; y de Francisco Canaro e Ivo Pelay, quienes la incluyeron en sus revistas musicales. En 1932, el profesor argentino de baile Francisco Comas incluía la ranchera en su tratado de bailes de salón, logrando un sitial junto a géneros muy consolidados entonces, como el tango, el foxtrot, y la rumba que, para Carlos Vega, constituían la cuarta promoción de bailes de salón [751].

Etiqueta del disco de "Rancherita de mi tierra", ranchera de Natalio Sedini y Luis Gómez, grabada por el Dúo Bascuñán-Riquelme, Santiago: Odeon, 89-178 B, 1946. AMPUC.

Desde comienzos de la década de 1930, en pleno auge de la ranchera en Buenos Aires, encontramos constantes referencias al género en ciudades del centro y sur de Chile a través de la oferta discográfica y de partituras, y de las actuaciones de conjuntos chilenos como Los Cuatro Huasos y el Conjunto Universitario de Concepción [752]. El primero y más activo compositor chileno de rancheras fue Rodolfo Neira, con ejemplos como "Cachitos pa'l cielo" (1933), "En la oscuridad" (1935) y "Nubarrones" (1938), todos editados en Santiago por Casa Amarilla. Paralelamente, existía un circuito menos documentado, pero no por eso menos importante en el proceso de asimilación de la ranchera argentina en Chile. Se trataba de las agrupaciones artísticas obreras y de los circos, cuyo repertorio musical y bailable incluía la ranchera desde los tempranos años treinta. Debido a que la mazurka también se había folklorizado en Chile, la ranchera sonaba familiar en sectores rurales donde se bailaba hasta hacía poco tiempo, facilitando aun más su penetración en el país.

El cultivo de la ranchera continuará creciendo durante la década de 1940, y de las 36 ranchera ofrecidas en 1948 por el sello RCA Victor, 32 corresponderán a registros de orquestas y conjuntos chilenos con acordeón, destacándose las orquestas características de Armando Bonansco y de Porfirio Díaz, y el dúo Bascuñán-Riquelme, quienes incorporaban la ranchera a su formato de acordeón, guitarra y canto por terceras, como se aprecia en su grabación de "Rancherita de mi tierra" (1946). Al mismo tiempo, la ranchera era incluida dentro del variado repertorio latinoamericano ofrecido por las profesoras chilenas de guitarra desde comienzos de los años cuarenta, como hemos visto [753].

751 Portorrico, 21/3/2003. Ver Goyena, 2002: 47; Galindo en Montecino, 2003: 485-486; y Comas, 1932. Otras rancheras argentinas cultivadas en Aysén, según Galindo, han sido "La enana", "La baquiana" y "La cita en el gallinero". "Mate amargo" fue grabada en 1993 por el cantor popular chileno René Inostroza, manifestando su vigencia en el país.

752 En Concepción había programas de radio dedicados al tango y la ranchera a mediados de los años treinta.

753 Escuchar «Rancherita de mi tierra», grabada por el Dúo Bascuñán-Riquelme para Odeon en 1946, en CD 16.

La ranchera tuvo un fuerte impacto en la región de Aysén, donde la falta de conexión terrestre con el norte del país llevaba a la población a comprar sus bienes en pueblos argentinos. De este modo, no sólo ropa, víveres y herramientas fueron adquiridos en Argentina, sino que vitrolas, discos e instrumentos musicales –especialmente guitarras y acordeones de botones o verduleras–, que portaban sus géneros y repertorios asociados. Según Galindo, esta influencia musical se remonta a 1902, en plena época de folklorización de los bailes de salón, como hemos visto en el primer capítulo, llegando hasta Aysén otros bailes argentinos folklorizados, como el vals y la polka, con su derivación en el chamamé. Los acordeonistas de Coyhaique, señala Galindo, hicieron propio este repertorio hasta convertirlo en modélico, olvidando con el tiempo sus nombres y facilitando su proceso de folklorización. En 1936 el "Centro de bailes modernos" de Puerto Aysén, ofrecía cursos de ranchera, tango, vals y shimmy, señalando una vez más el carácter cosmopolita y abierto de la música popular practicada en cada rincón de Chile [754] .

Etiqueta del disco de "Reminiscencias", vals de Luis Aguirre Pinto, grabado por Pepe Aguirre y orquesta, Santiago: Victor, 53045 A, 1942, AMPUC.

Viviendo entre dos países que desarrollaron vigorosas tradiciones urbanas de música popular, como son Argentina y Perú, los compositores e intérpretes chilenos bebieron de ambas fuentes, incluyendo en su repertorio, tanto el fino vals criollo de la Costa del Pacífico como el recio vals tanguero del Río de la Plata. De hecho, Santiago desempeñaba desde el siglo XVII un papel mediador entre Lima y Buenos Aires, transmitiendo hacia una capital lo que recibía de otra. De este modo, Chile incrementaba su inserción cultural en la región y sus músicos enriquecían aún más su paleta expresiva. Un buen ejemplo de esta doble vertiente del vals urbano en el país se aprecia en la versión de Pepe Aguirre de "Reminiscencias" (1942) de Luis Aguirre Pinto, que posee rasgos instrumentales, rítmicos, melódicos e interpretativos identificables con ambas tradiciones del vals.

El vals cantado fue la modalidad más recurrente en la música popular latinoamericana. A medida que avanza el siglo XX, las letras manifestaban las nuevas vivencias del criollo urbano y del mestizo transplantado. Este vals rendirá máximos frutos en Lima, donde al mismo tiempo, intensificará sus atributos danzables con trazos de pentafonía andina y de síncopas afroperuanas. Este ha sido un vals de gran arraigo en los puertos del Pacífico Sur, expandiendo su influencia desde Lima hacia Guayaquil por el norte, y hacia Iquique, Antofagasta, Coquimbo y Valparaíso por el sur. Se trata originalmente de un género popular urbano, de carácter comunitario, no mediatizado, transmitiéndose en zonas marginales de Lima en forma oral.

754 Ricardo Ortiz 19/ 5/2003. Ver Galindo en Montecino, 2003: 486.

En un comienzo, sólo los textos del vals limeño alcanzaron la mediación de la escritura a través de los cancioneros, adquiriendo así cierto grado de masividad y quedando fuentes que documentan su pasado. Esta etapa del vals limeño, conocida como Guardia Vieja, se prolonga desde fines del siglo XIX hasta 1930 y tuvo a Felipe Pinglo (1899-1936) como su representante más notorio. Se trata de un vals de la calle, o más exactamente del callejón, donde se celebraban los santos y se jaraneaba de viernes a domingo. Al igual que sucedía con el bolero en Santiago de Cuba a fines del siglo XIX, los músicos limeños musicalizaban poemas publicados en revistas y diarios de la época, cuyas autorías se han perdido con el tiempo. En general, son pocos los músicos de comienzos del siglo XX que escribían sus propias letras, reconociendo sus limitaciones literarias frente a sus competencias musicales [755] .

Cuando el vals emigre de Lima lo hará de la mano de marinos y músicos errantes, pero también de partituras, discos, programas radiales y películas. Son justamente los filmes *El gallo de mi galpón*, *El guapo del pueblo*, y *Corazón de criollo*, estrenados en Lima en 1938, los que sitúan el vals limeño en una plataforma de difusión más amplia, que posibilitará su dispersión por la Costa del Pacífico [756] . La primera de estas películas, fue dirigida por el director chileno Sigifredo Salas, del cual no conocemos producciones en Chile. En *El gallo de mi galpón* y *Corazón de criollo* participaba como director musical Nibaldo Soto Carvajal, que se destacaba en Santiago a mediados de 1934 como compositor de revistas musicales.

En la década de 1930, la música criolla peruana perdía terreno frente a la penetración del foxtrot, del tango y de la ranchera mexicana, entre otros. Esta internacionalización de la escena musical peruana permitió que músicos chilenos como Luis Aguirre Pinto y Armando González Malbrán se radicaran en Lima en los años treinta, desarrollando una exitosa carrera artística y absorbiendo la práctica del vals peruano en su propio origen. Es así como González Malbrán compuso los valses "Clavel marchito" (1932), "Después de una ilusión un desengaño" (1939), "Calvario", y "Ten compasión de mí", que se suman a los de otros músicos chilenos como Daniel Moreno con "Quejas" (1933); Mario Ríos con "Frivolidad" (1943) y "Tu imagen"; y Víctor Acosta quien compuso y registró cerca de ochenta valses, destacándose "La joya del Pacífico" (1942), "Santiago alegre", e "Iquique, jamás te olvidaré" (1947) [757] .

El vals peruano, como tantos géneros populares, alterna estrofas en modo menor con un estribillo en modo mayor; tiene frases de ocho compases, y posee una introducción e interludio instrumental de dieciséis compases. Se distingue por sus diseños melódicos arpegiados con giros pentáfonos y anacrusas melódicas ascendentes y un ritmo ternario sincopado [758] . Los grupos de huasos que hacían vals a fines de los años treinta, absorbieron algunos rasgos del fino vals limeño, como se aprecia en el vals de González Malbrán "Después de una ilusión un desengaño", grabado por Pepe Aguirre con un conjunto de guitarras y arpa que realiza un acom-

755 Sobre Felipe Pinglo y su tiempo ver Zanutelli, 1999.
756 Ver Zanutelli, 1999: 64-66.
757 Escuchar versión actualizada de "Iquique, jamás te olvidaré" en Berríos, 1996: 4.
758 Ver caracterización del vals peruano en Yep, 1998.

Alicia Lizárraga "La alondra peruana". *El Mercurio*, 29/ 9/1944: 30, BN.

pañamiento de vals chileno con punteos de tonada, pero con claros elementos de vals peruano, dados por su tempo más vivo, sus síncopas entre la melodía y el acompañamiento, y su letra más desenvuelta [759].

Dos valses de compositores chilenos grabados en Santiago por Odeon a comienzos de los años cuarenta: "Frivolidad" de Mario Ríos, y "La joya del Pacífico" –dedicado al puerto de Valparaíso–, de Víctor Acosta, adoptaron plenamente los rasgos del vals peruano, ahora transformado en vals del Pacífico, a partir de su interpretación en la década de 1960 por Pepe Aguirre y Lucho Barrios, respectivamente [760]. Los rasgos performativos resultan fundamentales en la definición de un género popular, pero en el caso del vals peruano, éstos no poseían arraigo en Chile en la primera mitad del siglo XX. La tendencia a una interpretación *aperuanada* del vals se iniciaría a comienzos de los años cincuenta con las versiones de valses peruanos grabadas por el cantante nacional Lucho Oliva para RCA Victor. Después de Oliva, fue el cantante peruano Lucho Barrios (1935) quien difundió en Chile la práctica del también llamado vals cantinero, con su estilo plañidero y sus floreos o contrapuntos de la guitarra al canto, logrando su plena consolidación en el país [761].

Junto al vals, será la música regional y andina peruana, y también boliviana, la que llegue a Chile en manos de los músicos en gira y de la industria discográfica. Según Juan Marino, el primer éxito discográfico de música peruana en Chile fue el fox incaico "A la huacachina", grabado en Santiago para el sello Victor por la orquesta de Porfirio Díaz con Armando Bonansco en 1938 y por varias orquestas argentinas, lo que aumentó su popularidad en América del Sur. Sin embargo, fueron los propios músicos peruanos en gira los que se encargaron de consolidar la presencia de música peruana en Chile. Entre los solistas y conjuntos peruanos que actuaron en el país entre 1930 y 1950 figuran el trío Macchu Picchu, intérpretes de arpa y charango, que se presentaban en diversos teatros de Santiago a comienzos de la década de 1930; La Chalaquita, cantante peruana de folklore, que se presentaba en El Patio

759 Escuchar versión de Pepe Aguirre con arpa y guitarras de "Después de una ilusión un desengaño» grabada para el sello Victor en 1939, en CD 18.

760 Escuchar versiones de Pepe Aguirre de "Frivolidad" y "Tu imagen" de Mario Ríos, grabadas hacia 1943 bajo la influencia del vals rioplatense, pero revelando rasgos melódicos y rítmicos sincopados propios del vals del Pacífico, en Aguirre, 2001, 1: 12 y 2: 8; y versión de Carmen Corena y conjunto del Bar Cinzano de Valparaíso de "La joya del Pacífico" en Lindl, 2000: 1.

761 Sobre la trayectoria de Lucho Barrios en Chile ver Ruiz, 1999: 151.

Andaluz en 1941; Benigno Ballón Farfán (1892-1957), compositor y recopilador arequipeño que ofreció tres audiciones de música arequipeña en Radio El Mercurio a comienzos de 1941; Alicia Lizárraga, Miss Radio Perú 1943, que se presentaba en 1944 con su conjunto de guitarra, cajón y piano en el Tap Room, y en el Teatro Balmaceda con la revista *¡Cholita dime que sí!*; la afamada Yma Sumac –Zoila Augusta Chavarri del Castillo– (ca. 1921), soprano peruana de virtuosismo exótico que actuaba en 1944 en la boite La Quintrala, tres años antes de marcharse a Estados Unidos; Filomeno Ormeño y su conjunto, que en 1945 se presentaba tres veces a la semana en Radio El Mercurio y que, al año siguiente, grababa en Santiago valses, polkas, huaynos, festejos y marineras para el sello Victor; Melba Ortiz, "fina cancionista peruana que con tanto acierto interpreta el folklore de su patria", que iniciaba a comienzos de 1947 una temporada en elegantes boites de la capital; y Los Mensajeros del Perú, cuarteto de tres voces, tres guitarras y piano dirigido por Ramón Osvaldo Urízar, que se presentaba en 1949 como fin de fiesta de la Compañía de Espectáculos Cómicos Gallardo-Quevedo, en el Teatro Balmaceda.

También vinieron a Chile en la década de 1940 vedettes, estilistas y cantantes peruanas como Carmen Olmedo, Elsa del Mar, y Jesús Vásquez respectivamente; músicos peruanos de revistas musicales; conjuntos peruanos de música internacional; e incluso una delegación de artistas aficionados procedentes de Lima. El aniversario patrio del Perú era celebrado en Chile con programas radiales, reuniones en el Club Social Peruano, y espectáculos especiales en las boites de Santiago. El interés del chileno por la música peruana era extensible al repertorio boliviano. El catálogo Victor publicado en Chile en 1940, por ejemplo, incluye 35 registros de Felipe Rivera y su Orquesta Típica Boliviana y 14 de Alberto Ruiz y su Lírica Inca Boliviana, donde figuran bailecitos, cuecas, huainos, yaravíes, tarkeadas, kaluyos y pasacalles, una verdadera fiesta de música andina tres décadas antes de su definitiva eclosión en Chile.

De este modo, el cancionero latinoamericano se yergue como una constante en la música popular chilena del siglo XX, contribuyendo a integrar culturalmente al chileno al resto del continente. Las distintas vertientes nacionales de este cancionero, que se expandirá aún más durante la segunda mitad del siglo, se encontrarán en Chile no sólo con géneros y prácticas musicales locales –produciendo, como hemos visto, algunos fenómenos de hibridación–, sino que también se encontrarán entre ellas en manos de los músicos chilenos. De esta forma, Chile será una fértil plataforma para el surgimiento de un cancionero latinoamericano integrado, que alimentará el desarrollo de la Nueva Canción Chilena en los años sesenta.

VIII

BAILE MODERNO

VIII BAILE MODERNO

> "La gran atracción de las noches santiaguinas –publica En viaje en 1934– está en las terrazas, en los cabarets, en los salones de té y en otros diversos sitios públicos donde se reúne numerosa concurrencia para entregarse a las delicias del baile entre la estruendosa alegría del jazz-band. Puede decirse que la mitad de la población santiaguina baila animadamente en las noches invernales, sin temor al frío y muchas veces desafiando la lluvia. El baile ha pasado a ser una necesidad en la vida de la capital." [762]

El agotamiento de los bailes decimonónicos se había hecho evidente en la década de 1890. A la declinación de algunos aparecidos hacia mediados de siglo, se sumaba la pérdida de sentido de los bailes de cuadros surgidos en el período cortesano y la excesiva regulación de los que aún se mantenían en boga. Esto había llevado a los maestros de baile a resucitar danzas dieciochescas, adaptándolas a la sensibilidad de fin de siglo, como hemos visto en el primer capítulo. Sin embargo, mantiene Curt Sachs, "una sociedad que a ojos vistas dejaba de ser sociedad, en el viejo sentido, no podía alimentarse con exquisiteces recalentadas procedentes de la cocina principesca." Si bien parecía que esos minuetos y gavotas espúreos, continúa Sachs, resultaban adecuados a los salones del falso rococó y guarnecido mobiliario palaciego de las casas burguesas de 1890, no lo eran para la nueva generación del siglo XX, que no se estaba desprendiendo del sello burgués para orientarse precisamente hacia una dirección aristocrática y cortesana [763] .

La necesaria renovación del baile social en el nuevo siglo, provino más bien, de América, que se erguía como un mundo extraño, lleno de fuerzas ocultas y liberadoras para una Europa atrapada en su propia racionalidad. Esta renovación coincidía con las investigaciones de Freud y de Jung en el inconsciente humano y con la mirada de pintores y músicos hacia el arte del mundo africano y oriental. Los bailes americanos conservaban mejor que los europeos el estado original de la danza –su necesidad física y espiritual–, mantiene Sachs, concluyendo que la adopción de bailes negros y criollos en la Europa de comienzos del siglo XX, era similar a la asimilación de danzas españolas y eslavas que se había producido en los siglos anteriores [764] .

> "Viejos y muchachos, mujeres maduras y vírgenes gozosas, pierden todo control: vibran, saltan, gritan, ríen como orates, cantan como ebrios, sin rubor, sin impudicia; agresivos y alegres los hombres; 'desnudas bajo sus ropas' para los ojos taladrantes del deseo, las mujeres, cuando las bárbaras cadencias asaltan la atmósfera del cabaret." [765]

762 *En viaje*, 7/1934.
763 Ver Sachs, 1944: 443.
764 Ver Sachs, 1944: 444.
765 Augusto Iglesias, 1936: 96.

Durante la primera mitad del siglo XX el baile fue manifestando, paso a paso, los nuevos rumbos de una sociedad cada vez más desenvuelta, con mayores espacios de autonomía para la mujer, mayor diversidad de influencias culturales, menor discriminación racial y, sobre todo, mayores grados de modernización social. Este baile moderno, que ya no llegará a Chile desde París, Londres o Madrid, como en el siglo XIX, sino que desde Buenos Aires, Río de Janeiro, México, La Habana y Nueva York, será el motor que gobierne el desarrollo de la música popular y de la industria que la sustenta.

Por un lado, la actividad de los maestros de baile, con sus academias, tratados y certámenes, estará permanentemente alimentada por nuevos bailes de moda. Por el otro, se requerirá abrir y renovar amplios espacios de baile y de diversión, premunidos de orquestas especializadas en distinto repertorio, como hemos visto en el cuarto capítulo. En estos lugares, la mujer vivirá uno de sus primeros espacios de liberación, ayudada por una vestimenta más liviana que le permitía expresarse con mayor libertad sin el asfixiante corsé, y lucir brazos y piernas al ritmo sincopado de los bailes afroamericanos. La industria completará el usufructo de los nuevos bailes, llevándolos al espectáculo público con los géneros escénico-musicales y el cine, y a la privacidad del hogar a través de la partitura, el disco y la radio.

En su estudio de la identidad popular chilena, tal como ha sido vivida en el puerto de Valparaíso, Marco Chandía destaca el tango, el bolero, el vals peruano, el corrido mexicano, la cumbia y la cueca como los bailes que contribuyen a recrear, junto con la bebida y la comida, los profundos sentimientos comunitarios que aglutinan a los sectores populares [766] . De este modo, un país con tan altos grados de recepción a lo que ocurre en el mundo, como es Chile, será un lugar privilegiado para conocer, practicar y estudiar los bailes modernos, popularizados principalmente a partir de la década de 1920. La historia social de la música popular en Chile hasta 1950 debe considerar entonces, el origen, llegada y asimilación en el país de siete bailes latinoamericanos: el tango, el bolero, el maxixe, el samba, la rumba, la conga y la guaracha; y de cinco norteamericanos: el cakewalk, el one-step, el shimmy, el charleston y el foxtrot. Como la mayoría de ellos tienen raíces negras y otros tienen relación con el jazz, es necesario referirse también a la presencia de músicos negros en Chile y al desarrollo de las bandas de swing y su repercusión en el país.

Raíces latinoamericanas

> "Nosotros nada hacemos por proteger la pureza de nuestro arte popular –escribe Pedro Humberto Allende en 1935–; libres están las fronteras para que penetren a nuestro país toda esa literatura y música perversa, canallesca que, empezando por los cabarets, continúa su invasión malsana, corrompiendo el gusto artístico de la inmensa mayoría. Así vemos que los tangos, las rumbas y la música falseada de los negros norteamericanos, desplazan a nuestras nobles tonadas y cuecas chilenas." [767]

766 Ver Marco Chandía en Montecino, 2003: 224.
767 *El Mercurio*, 1/ 1/1935.

Este amargo comentario del primer compositor chileno en recibir el Premio Nacional de Arte en Música, un músico que siempre estuvo atento al entorno que lo rodeaba, deja entrever el alto nivel de penetración que alcanzaban en Chile los bailes latinoamericanos a mediados de la década de 1930. De hecho, de los más de 80 géneros populares difundidos por la industria musical en Chile durante la década de 1930, casi dos tercios son latinoamericanos. Podremos responsabilizar de esta invasión a los intereses comerciales de una industria musical que ya daba claros signos de madurez, y a la falta de protección de la cultura nacional por parte del Estado. Sin embargo, también hay que considerar las propias necesidades del público y de los músicos chilenos, que encontraban en el tango, el bolero y la música brasileña y cubana, formas de expresión que los identificaba como habitantes de un continente mestizo que intentaba resolver la compleja ecuación entre identidad local y modernidad cosmopolita.

Federico Ojeda acompañando un bolero al piano. *Ecran*, 7/ 8/1945, BN.

De este modo, las migraciones musicales mediatizadas producidas al interior de América Latina, pueden ser consideradas como uno de los factores más influyentes en el proceso de transculturación americanista de los habitantes de este continente. Es así como, sorteando fronteras naturales, económicas y políticas, la música popular ha logrado integrar al pueblo latinoamericano en torno a experiencias concretas, que apelan al cuerpo, las emociones y las ideas; que congregan comunidades en torno a la celebración y al romance; y que son portadoras de puntos de vista, sensibilidades y modos de comportamiento compartidos por una comunidad dispersa geográficamente, pero unida por un pasado y un destino común.

En la revisión de los géneros de baile latinoamericanos que tuvieron impacto en Chile entre 1890 y 1950, comenzaremos con el tango, que vivió su época de oro dentro de aquel período; continuaremos con el primer bolero, el de cantantes solistas con orquesta; y terminaremos con los bailes afrobrasileños y afrocubanos que llegaron hasta Chile a través de la industria musical y en manos de los propios músicos en gira por América del Sur.

Tango

Al igual que otros géneros vigentes a fines del siglo XIX –como la rumba y el maxixe– el tango surge más como una forma de fiesta y de baile que como un género musical en particular. En efecto, la manera en que los habitantes negros de las ciudades americanas bailaban las danzas binarias y ternarias de los salones blancos, en un gesto de imitación burlesca de la pompa y circunstancia de los señores, como también sucedía con el cakewalk, produjo insospechadas consecuencias para el desarrollo de la música popular en el continente americano.

La hipótesis más común sobre el origen del tango señala que fueron negros rioplatenses los que, al prohibirse el candombe carnavalesco callejero, lo empezaron a practicar en lugares cerrados como baile de pareja suelta. Las ocasiones en que se reunían, los lugares donde lo hacían y el baile que realizaban recibieron indistintamente la denominación de tango, como se observa en las quejas de la sociedad blanca bonaerense de mediados del siglo XIX ante las fiestas de negros. Los lugares en que los negros se reunían a hacer tango estaban en zonas orilleras de Buenos Aires, donde vivía también el compadrito, joven blanco advenedizo y ostentador, que empezó a inmiscuirse en los lugares de diversión de negros, imitando lo que presenciaba allí. Es en manos del compadrito, entonces, que se proyectaría la extraordinaria práctica del tango hacia otros sectores de la población [768] .

En los barrios porteños, donde la mitad de los habitantes eran inmigrantes europeos, el modo de bailar aprendido por el compadrito, en sus noches de negros, se empezó a ligar exclusivamente a danzas binarias como la habanera, la milonga y también el estilo criollo, sistematizándose hacia 1880 el patrón de habanera en el acompañamiento del baile del tango, con su característico ritmo de saltillo y dos corcheas en compás de 2/4, más el apoyo en el compás siguiente. Los primeros tangos conocidos se remontan a las tres últimas décadas del siglo XIX y son denominados tangos de burdel, en una clara alusión al ambiente donde se bailaba la cuestionada danza. Es con "El entrerriano" (1897) de Rosendo Mendizábal, que se consolidará un estilo compositivo tanguero –aunque no interpretativo aún– de tres secciones de 16 compases cada una, orientado más hacia la danza que al canto, lo que caracterizará, hasta 1920, la llamada Guardia Vieja [769] .

La heterogeneidad genérica que puede encontrarse en los antecedentes del tango, se manifiesta de alguna manera en la práctica tanguera del siglo XX, que mantendrá la costumbre de combinar tango, milonga y vals cruzado –forma tangueada de bailar el vals–, lo que coincide con la antigua práctica negra de bailar una misma coreografía con distinta música [770] . De este modo, el repertorio habitual de cualquier sexteto u orquesta típica combinará en cada aparición en la pista de baile tres tangos, un vals, dos tangos, una milonga y dos tangos, otorgando un necesario contraste y complemento a su presentación.

La partida del tango de los suburbios y las casas prostibularias de baile y su llegada a los influyentes salones de París, ha sido objeto de innumerables comenta-

768 Al comienzo de la película *Tango* (1933), se pueden ver a un compadrito y una mujer negra bailando tango en un ambiente arrabalero de Buenos Aires.
769 Ver Dinzel, 1994; Samela, 2002; y Kohan, 2002.
770 Ver Dinzel, 1994: 115-116.

rios respecto a la forma en que llegó, a los primeros lugares donde se bailó, a quiénes lo bailaron, y qué profesores y salones lo empezaron a acoger. Lo que está claro es que, hasta la Primera Guerra Mundial, París mantendría su liderazgo como divulgador de bailes de salón, los que a comienzos del siglo XX se hacían públicos en salones de té y *Dancings*. De este modo, el tango rioplatense se constituye, junto al maxixe o tango brasileño, en el primer baile latinoamericano impuesto desde los salones y academias de baile parisinas en la década de 1910.

> "En 1913 ya es fiebre en todos los salones parisinos de buen tono. Se le baila entre los príncipes y las princesas y la muy cerrada asociación Polo de Bagatelle o en los salones mundanos más sofisticados y refinados: grandes duques rusos, princesas húngaras, nobles locales, millonarios de todos los horizontes, mujeres ligeras o gigolós se mezclan y entrelazan con ese ritmo lascivo." [771]

La llegada del tango a los tes danzantes de los hoteles europeos, que pronto comenzarían a llamarse *thé tangos*, y a otros lugares de prestigio social, sólo fue posible luego de haber domesticado su actitud desenfadada y arrabalera, surgida de la práctica orillera de negros y compadritos. Uno de los gestos que más llamaba la atención a la sociedad de la época, era el de la detención súbita de los bailarines, llamada corte o quebrada, símbolo de libertad al surgir de la actitud "casi sobradora de no bailar, de negarse al movimiento", como afirma Rodolfo Dinzel. La pareja venía caminando junta, pero uno de los dos se detenía y el otro bailaba a su alrededor para luego invertir los papeles. Este juego de quietudes y movimientos resultaba muy llamativo, mantiene Dinzel, porque al ejecutarlo, ambos bailarines mantenían sus cuerpos pegados, lo que aumentaba el nivel de provocación para la época [772] .

Fue el profesor de baile francés Camille de Rhynall quien, a partir de 1907, habría modificado los sensuales y bruscos movimientos del tango arrabalero para permitir su entrada al salón de baile [773] . De este modo, el bailarín de los salones europeos y latinoamericanos de fines de la *belle époque* comenzó a bailar tango siguiendo atentamente ocho figuras estandarizadas: el paseo, el medio corte, el corte, la media luna, el veteo, el cruzado cortado, el cruzado por ocho, y el ocho, que llevaban la atención más al intrincado dibujo de los pasos que a la interacción de los cuerpos. Los bailarines debían separarse más y se baila cabeza a cabeza, formando un arco de medio punto, que permitía observar los precisos dibujos que los pies formaban en el piso. Este era un tango más lento que el que se desarrollará a partir de los sextetos de la Guardia Nueva de la década de 1920, pues los bailarines necesitaban más tiempo para desarrollar sus intrincados pasos. En Chile se enseñarán ambos tipos de tangos durante toda la primera mitad del siglo XX, llamados tango tradicional, que es el desarrollado a partir de la Guardia Nueva, rápido y marcado; y tango bonaerense –ya reivindicado–, de pasos largos y figuras lentas.

Desde mediados del período de la llamada Guardia Vieja, el tango comenzó su expansión mundial, por un lado hacia Francia y por el otro hacia Chile. Los

771 Humbert, 2000: 103.
772 Ver Dinzel, 1994: 117.
773 Ver Béhague, 2002a.

Paso de tango "el baile de moda [...] que produce en los círculos sociales europeos una gran atracción". *Sucesos*, 27/ 2/1914, BN.

primeros tangos que emigraron desde Argentina serían "El choclo" (1905) de Angel Villoldo (ca.1869-1919) y "La morocha" (1904) del pianista y compositor uruguayo Enrique Saborido (ca. 1846-1941), al que Villoldo le pusiera letra más tarde para que lo cantara una cupletista, las que ahora agregarán a su repertorio tangos de compositores argentinos como Villoldo y chilenos como Pérez Freire. La proximidad geográfica, el flujo discográfico desde Buenos Aires y la propia necesidad del chileno de contar con una música urbana cercana a su sensibilidad, permitieron la temprana y amplia aceptación del tango en el medio nacional.

El proceso de afianzamiento del tango en Buenos Aires durante la primera década del siglo XX, que estaba produciendo la desaparición de los géneros bailables decimonónicos, salvo el vals y la polka, comenzó a tener ecos al otro lado de los Andes con inusitada rapidez. La editorial chilena Mattensohn & Grimm publicaba hacia 1905 una *Colección de tangos célebres*, arreglados para guitarra por Francisco Rubi, connotado director de estudiantinas de Valparaíso. Esta colección incluía "Trade mark", tango criollo de Omán Pérez Freire; y los tangos "Qué trucha", "Cómo te va mi amigo", y "Flor de abroyo". La edición, ilustrada con una elegante pareja de bailarines realizando una figura de tango francés, era ofrecida en varias ciudades del país, entre las que se encontraba Punta Arenas, donde se vendía en el almacén de música de Jorge Matetich. El tango había llegado a la ciudad más austral del mundo [774] .

A fines de 1908, la editorial de Carlos Kirsinger incluyó entre las nuevas partituras ofrecidas a su clientela, el tango "Qué hacés que no te casás", del uruguayo Gerardo Metallo (1867-1946), que pasará además a engrosar el repertorio de retreta de la banda del Regimiento Miraflores de Traiguén. Por su parte, Alfredo Bevilacqua (1874-1942), compositor y pianista de la Guardia Vieja, compuso "Emancipación", tango en homenaje al centenario de la independencia de Chile, que fue solemnemente estrenado en Buenos Aires en mayo de 1910 con motivo de la visita que el vicepresidente chileno Emiliano Figueroa hiciera a la Argentina durante las celebraciones del Centenario del país vecino. Los tangos que Bevilacqua interpretó al frente de las bandas que actuaron en los festejos de la independencia en la Avenida de Mayo, marcaban simbólicamente la aceptación del tango entre la

774 La editorial Carlos Brandt publicó en Valparaíso en 1891 "Tango del café", de la zarzuela en un acto *Certamen Nacional* (1888) del compositor madrileño Manuel Nieto (1844-1915), en arreglo de Rodolfo Lucero, que corresponde al tango-habanera cultivado en España. Escuchar versión de proyección folklórica de "Tango del café" en Martínez, 2004: 20.

propia elite argentina. "Emancipación" será uno de los tangos más difundidos en Chile a comienzos de la década de 1910, señala Carlos Ossa [775] .

Negándose a concluir su *Compendio de la Historia de la Música* (Santiago, 1912) "sin echar una ojeada a la música americana", Ismael Parraguez escoge el tango y la vidalita, junto a la habanera, el yaraví, la cueca y la tonada como ejemplos de la música popular americana, cuyos "aires melancólicos apenas uno u otro músico ha explotado", señala. El compendio, utilizado en la educación secundaria chilena, situaba tempranamente el tango como ejemplo del repertorio popular latinoamericano, a pesar de ser un género llegado recientemente a Chile y no estar exento de polémica. Sin embargo, Parraguez alcanzaba a darse cuenta de la importancia que el tango alcanzaría en el país.

Bailarines de tango en portada de *Colección de tangos célebres*. Valparaíso: Mattensohn & Grimm ca. 1905, BN.

Entre las partituras que las revistas de actualidad acostumbran a incluir en sus páginas, comienzan a aparecer tangos de la Guardia Vieja, que poseen una sección central denominada trío –como el antiguo minueto– y mantienen el patrón de habanera en el acompañamiento. Se destacan títulos como "Sentimiento criollo", "Pampa", y "Mi noche triste". "Sentimiento criollo", tango sentimental para violín y piano del prolífero compositor, pianista y director argentino Roberto Firpo (1884-1969), fue publicado por *Yo sé todo* a fines de 1917. Dos años más tarde, el álbum *Ideal* publicaba "Pampa", uno de los primeros tangos del pianista y compositor argentino Francisco Pracánico (1898-1971), y "Mi noche triste", del pianista y director Samuel Castriota (1885-1932) con letra de Pascual Contursi (1888-1932). Este tango, que había sido grabado por Carlos Gardel con bastante éxito en 1918, fue grabado en Santiago por Aída Cuadra para Fonografía Artística en 1919, el mismo año que lo publicaba *Ideal*.

Las ediciones de tango se acumularán en la Biblioteca Nacional de Santiago, sumando cerca de 350 partituras de compositores argentinos, uruguayos y chilenos. Así mismo, en el amplio catálogo ofrecido por el sello Victor a mediados de la década de 1910, aparece un apreciable cantidad de tangos, y a fines de esta

775 Ver Díaz Morales, 2001: 100-102; Ossa,1997: 154; y Novati et al, 1980: 114.

"Han tenido mucho éxito en estas últimas noches los bailes de tango del profesor, señor Obejero y la señorita Pigini. La concurrencia que ha asistido al teatro los ha aplaudido sin reserva, entusiasmada por la elegancia que dan a la ejecución de su número". *Zig-Zag*, 6/ 3/1915, BN.

década se empiezan a grabar tangos en Chile. De hecho, el tango es el género extranjero que más abunda después del vals en las grabaciones ofrecidas en el país entre 1906 y la década de 1950 catalogadas en Astica et al [776] .

La presencia del tango en Chile fue recibida al comienzo con normalidad, pues se trataba de un nuevo género que llegaba a renovar la práctica social del baile y la escena del espectáculo. Manuel Abascal, destacando la decisiva transformación social ocurrida en el país hacia 1918 con el definitivo alejamiento de los modos de diversión y socialización del siglo XIX, señala que el romanticismo ahora lo dará el tango, "que llega con la furia de todo lo nuevo en la posguerra. El Otario es la melodía familiar que tararean los viandantes en esas calles plenas de movimiento y densa luz que arrojan los arcos voltaicos de las lámparas eléctricas." Así mismo, Pereira Salas, evocando la permanencia en Europa del compositor chileno Javier Rengifo entre 1900 y 1914, señala que, "empapado con la cambiante sensibilidad de esos años de transición, en que los salones veían morir los ritmos aristocráticos de los valses de Viena ahogados por la insurgencia exótica del tango y otras danzas americanas, el joven compositor paladeó intensamente esos 'altri tempi' con la actitud del refinado sibarita". Rengifo fue uno de los pocos compositores doctos chilenos que incursionaron en el tango [777] .

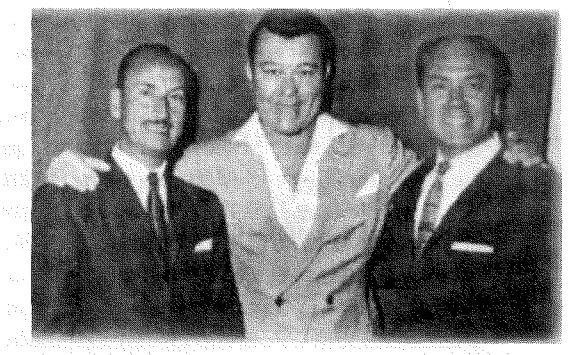
La masiva aceptación que se tendrá del tango en Chile, un país que no se caracteriza por la incorporación incondicional de bienes culturales argentinos, se puede explicar por varias razones. En primer lugar, está la fuerza con la que el nuevo género penetraba en el ámbito internacional del baile moderno, apoyado por la industria musical completa y la proximidad de Chile al epicentro del fenómeno. En segundo lugar, está la permanente necesidad del chileno de contar con una música y un baile urbano con los que pudiera identificarse, proyectando sus sueños y frustraciones de habitante de una modernidad dispareja. En tercer lugar, están las similitudes que existen entre el tango y ciertas prácticas musicales y sociales chilenas, como la cueca y la tonada urbana. En efecto, el origen arrabalero del tango es similar al de la cueca urbana, ambos surgidos en las orillas de la gran ciudad, donde habitan seres marginales al borde de la legalidad, que encuentran

776 Ver Astica et al, 1997; y Marino, 1984: 67.

777 Ver Abascal, 1952: 165; y Pereira Salas, 1959: 90. Los compositores *cultos* argentinos tampoco compusieron muchos tangos, buscando más bien el la música criolla su representación como nación. Rengifo compuso los tangos "Mistinget", "Miss tango", tango humorístico, y "Tango triste", grabado en Estados Unidos por la Orquesta Miraflores para el sello Gennett hacia 1925.

en esa marginalidad rasgos de su propia identidad mestiza.

De este modo, los músicos de cueca urbana se desempeñarán también como músicos de tango, en especial en el canto, el piano y el contrabajo, y los bailarines de tango serán buenos bailarines de cueca. Además, el tango y la cueca se bailaban en las mismas pistas de baile y las orquestas típicas mendocinas solían incluir tonadas chilenas durante sus actuaciones en Santiago y Valparaíso en los años cuarenta. Hay que recordar también que en la primera época del tango se pueden encontrar giros melódicos y fórmulas cadenciales de la música criolla de la provincia de Buenos Aires, como señala Pablo Kohan, que el propio Gardel era intérprete de música criolla con guitarra, y que Charlo todavía era promocionado en Chile en 1940 como cantor criollo, de modo que el tango marchaba unido al criollismo musical desde sus comienzos [778] .



Dúo Rey-Silva y Alberto Castillo, estrellas de la tonada chilena y del tango argentino, respectivamente. Acevedo, 2004: 105.

El tradicional acompañamiento de guitarras del tango cantado de la Guardia Nueva temprana –todavía utilizado en la década de 1940–, resultará afín al formato del cuarteto de huasos, que lo incorporará con cierta naturalidad a su repertorio, especialmente a partir de Los Cuatro Huasos y de Los Quincheros, que interpretaban "Caminito", "Mi Buenos Aires querido", o "Dónde estás corazón", según la costumbre del grupo de incluir repertorio típico de los países que visitaban en sus giras. Un temprano ejemplo de la tendencia de los grupos de huasos a interpretar tango, lo constituye la versión de Los Cuatro Huasos de "Matecito de plata" (1931), tango-canción de Luis Martínez Serrano. El grupo suma una voz de acento tanguero en el estribillo, imitaciones del bandoneón realizadas por las cuatro voces, y un vigoroso rasgueo de dos por cuatro, tocado de manera *pesante* y marcada en las guitarras, al canto masculino por terceras y las largas detenciones de la tonada urbana chilena, en una particular mezcla performativa de la tonada y el tango realizada desde la práctica criollista chilena.

A fines de la década de 1930, llegarán a Chile destacados cantantes argentinos, como Hugo del Carril y Charlo, que se harán acompañar con guitarras, y, a comienzos de los años cuarenta, películas como *La canción de los barrios* seguirán mostrando al cantor de tango con guitarras [779] . El actor chileno Alejandro Flores (1896-1962) grabará tangos con guitarra desde 1929 en Buenos Aires para comercializar en Chile. Por su parte, el tanguista nacional Pepe Aguirre grabará tangos acompañado de destacados guitarristas de tonada, como Humberto Campos, El Negro Castillo, y El Rubio Concha, entre otros. En su versión de "Margot"

778 Ver Kohan, 2002: 144.

779 Hugo del Carril, en su visita a Chile de 1947 vendrá acompañado por el cuarteto de guitarras formado por Miguel y Roberto Puccio, Amado Ribero y Enrique Bruzos. Ver *El Mercurio*, 16/ 7/1947: 34.

de Gardel y Razzano, Pepe Aguirre, que sitúa la acción en Santiago cantando: Ahora vas con gente rica de la noche a la mañana / a lujosos reservados del Carrera o del Crillón [...], es acompañado por guitarras que suman los continuos punteos por terceras y contracantos propios de la tonada, a las síncopas, los rápidos desplazamientos de acordes y los trémolos de la guitarra tanguera [780].

El tango argentino no parecía interferir con el espíritu nacionalista chileno y, desde comienzos de la década de 1930, fueron varios los tanguistas trasandinos que actuaron en el país durante las fiestas patrias. Reflejando esta tendencia, en junio de 1941 una compañía argentina de revistas estrenó en el Teatro Caupolicán de Santiago la revista *Entre tangos y cuecas*, y la Compañía de Revistas de Pedrín Fernández y Carmen Olmedo estrenó en el teatro Balmaceda, en septiembre del mismo año, la revista *El tango hermano de la cueca*. Luis Ibarra (1928), bandoneonista chileno en actividad desde 1945, reconoce que en el gusto del público nacional conviven sin problemas la cueca, la tonada y el tango; a las personas que le gusta el folklore, le gusta el tango, afirma. De hecho, fue en El Club de la Medianoche, epicentro del tango en Santiago, donde su dueño, el bandoneonista argentino Alfredo Fanuele, le entregó una distinción a Mario Catalán por el éxito de su cueca "Aló, aló" a fines de 1952 [781]. Nicanor Molinare desarrolló este espíritu de integración al llevar la tonada al formato de bandoneón, piano, contrabajo y guitarra, como hemos visto. Así mismo, músicos de tonada y cueca como el dúo Bascuñán-Riquelme, Mario Oltra de Los Provincianos, y Víctor Acosta grababan tangos para el sello Odeon a mediados de la década de 1940. Finalmente, la glosa del tango, un texto alusivo recitado antes de comenzar la música, estará también presente en la cueca, con glosas de Jorge Landy para cuecas de los Hermanos Campos como: "[...] no sea cosa que con mambos, boogies, tangos o rancheras / se olviden de mi patria, de esta mi cueca chilena".

Hasta comienzos de los años veinte, predomina en el tango la guitarra, la flauta, el violín y el bandoneón, aunque desde 1915 comienza a hacerse habitual el piano. Con la Guardia Nueva, las guitarras se usarán más que nada para acompañar al cantante, como era el caso de las interpretaciones de Carlos Gardel, Charlo y Agustín Magaldi. En cambio, la nueva orquesta típica formada por dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano, más la participación de un estribillista –como comienza a suceder con la orquesta de Francisco Canaro (1888-1964)–, será la que sostenga el baile en los amplios lugares públicos de diversión diurnos y nocturnos que proliferaron en los locos años veinte.

Durante la década de 1920, el tango define con más precisión su compás de 2/4 con cuatro corcheas bien marcadas en el acompañamiento; sus características detenciones rítmicas y coreográficas de un compás; la marcha del bajo en corcheas por saltos de cuarta y quinta; y su estructura de dos partes de dieciséis compases cada una, en relación menor/mayor o de tónica/(sub)dominante, la primera parte más rítmica y la segunda más lírica. A partir de este período, el tango adquiere gran diversidad, pues, como señala Kohan, coexisten músicos de la Guardia Vieja con músicos que comienzan a desarrollar su carrera en la Guardia Nueva; y aumentan

780 Escuchar versión de Pepe Aguirre con guitarras de "Margot" en Aguirre, 2002, 1: 8.
781 Luis Ibarra, 17/12/2002. Ver *Ecran*, 30/12/1952: 18.

los espacios y usos del tango, que aparece en la escena teatral, en los cafés y las confiterías, en bailes de locales del centro y en clubes de barrio, en el cine mudo acompañado, en el carnaval, y en la radio. En síntesis, se desarrolla un tango para ser cantado y otro instrumental, uno para bailar y otro para ser escuchado, existiendo cruces e influencias entre todos ellos, lo que enriquece y complejiza aún más el panorama tanguero a partir de la Guardia Nueva. Horacio Ferrer agrupa esta diversidad en tango milonga, que es netamente instrumental y de fuerte carácter rítmico; tango romanza, que puede ser cantado y es de carácter más lírico; y tango canción, de letra sentimental y que será finalmente bailado en forma abolerada, con menos erotismo pero con mayor romanticismo, ya no mirando el piso, sino que la espalda del compañero. Según Luis Ibarra, los tanguistas chilenos practicaban dos tipos de tango: uno melódico, de mayor musicalidad y riqueza armónica, como los de Carlos Gardel y Mariano Mores; y uno arrabalero o reo –carcelario–, más duro, de frases más cortadas, y menos riqueza armónica, como "Yira, yira" o "Cambalache", por ejemplo [782].

A pesar de la variedad instrumental que manifiesta el tango hasta la década de 1920, abundarán las ediciones de reducciones para canto y piano, de acuerdo al formato impuesto por la industria de la partitura popular. De este modo, el género seguirá el camino habitual de la partitura hacia los salones privados de comienzos del siglo XX. Así llegará a Chile, para luego aumentar su presencia con los cancioneros, los discos, la radio, el cine y las continuas actuaciones de los músicos trasandinos en el país. Las partituras de tango editadas en Chile hasta los años cincuenta, estuvieron destinadas al consumo doméstico. Paralelamente comenzaban a publicarse en Buenos Aires arreglos completos de tango –como los de la editorial de Julio Korn– que circulaban entre los músicos de tango chilenos, comercializados por casas de música de Santiago como la de Margarita Friedemann, o traídos por los propios músicos para venderlos entre sus colegas.

Desde comienzos de la década de 1920, los cancioneros publicados en Chile incluyen abundantes tangos entre sus páginas, junto a tonadas y foxtrots. De los cancioneros publicados entre 1921 y 1925 en Santiago, Homero Bascuñán recuerda "Francesita", "Milonguita" y "La muerte de Milonguita" de Enrique Delfino; "Buenos Aires" y "Nubes de humo" de Manuel Jovés; "Maldito tango" de Omán Pérez Freire; y "Flor de fango" de Augusto Gentile y Pascual Contursi. En un cancionero publicado en Iquique en 1926 de cinco canciones, dos son tangos: "Falsa" y "Medias de seda", editado también en Chile por el sello Brunswick. Proporciones similares de tangos se encuentran en cancioneros publicados en Concepción a mediados de los años veinte.

En la década de 1920, el tango consolida su prestigio como baile de salón en el país y *El Mercurio* afirma, a mediados de 1923, que se trata de uno de los bailes con mayor acogida en nuestro medio. De hecho, al narrar una de las funciones de despedida que realizó Pepe Vila en octubre de 1923 en Santiago, Daniel De la Vega recuerda que primero se presentó un número de variedades con el "inevitable tango" y luego la zarzuela en la que trabajaba Vila [783]. Era habitual en la década de

782 Luis Ibarra, 17/12/2002. Ver Samela, 2002; Ferrer, 1999; Kohan, 2002.
783 Ver De la Vega, 1964: 98.

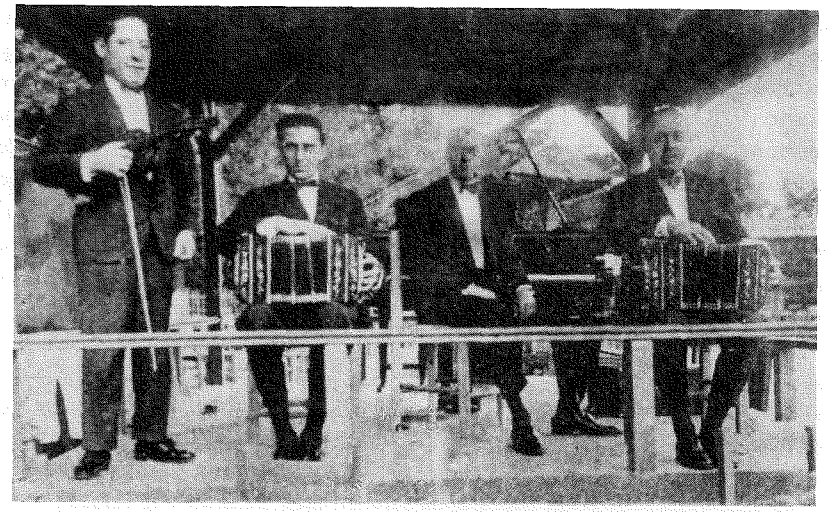
1920 incluir tangos-fantasía entre los números de baile que se presentaban en los espectáculos de variedades, así como en el repertorio de cupletistas chilenas y argentinas, pues constituía un género que, por su sensualidad y modernidad, resultaba muy apropiado para el espectáculo de los locos años veinte. En las oficinas salitreras, el tango era utilizado como recurso dramático por las compañías teatrales itinerantes, agregándole letras a tangos instrumentales que luego eran escenificados. Esta práctica debe haber sido frecuente, pues, cuando se realizaron las primeras investigaciones en la pampa salitrera para medir el grado de chilenidad en los niños, ante la petición de entonar una canción chilena algunos de ellos cantaban "Adiós, muchachos" (1928), único éxito del pianista y compositor argentino Julio César Sanders (1897-1942) [784]. Esto demuestra, una vez más, que la identidad se construye no sólo en base a la presencia de raíces remotas, sino que también mediante el uso que las personas le brindan a bienes culturales de distinto origen, que los interpreta e identifica con un pasado vivido.

El triunfal regreso del tango desde Europa lo había legitimado frente a la sociedad latinoamericana, transformándolo en un género cosmopolita y elegante, pero finalmente había simplificado sus pasos y requiebres, transformándolo en tango liso. Los torsos se mantienen erguidos, sin el arco de medio punto producido al apoyar las cabezas para observar los dibujos de los pies; ahora se adquiere una posición similar al modo europeo de bailar el vals, como señala Dinzel; los desplazamientos son en línea recta, contribuyendo a ordenar un espacio coreográfico cada vez más poblado de bailarines; y predomina una actitud distinguida y refinada, quizás una forma de borrar su escandaloso pasado [785].

El profesor de baile J. Stevinsons, de Concepción, informaba a los lectores del álbum musical *Ideal*, de 1919, del triunfo del tango liso en los salones públicos y privados bonaerenses, el que reemplazaba al tango arrabalero y su excesivo uso de firuletes o figuras extravagantes y "poco honestas", señala. Este tango se ha introducido con gran facilidad, afirma Stevinsons "debido a la encantadora sencillez con que se baila y al evocador ritmo de la música, que puede inducir al más torpe a deslizarse por un Pigall", en referencia a la famosa cadena de salones de baile de Buenos Aires. Aceptado plenamente en los *Dancings* latinoamericanos de la década de 1920, el tango convivirá sin problemas con los nuevos bailes de jazz que comenzaban a marcar el pulso de los años locos. De este modo, las orquestas típicas de tango y las orquesta de jazz bailable, compartirán la escena en Argentina, Uruguay o Chile hasta los años cincuenta [786].

> "Pero no solamente es en Argentina donde se baila tango liso –señala el profesor Stevinsons desde Concepción en 1919–. En este verano pasado hemos podido ver a la distinguida sociedad que concurre al más aristocrático balneario chileno (Viña del Mar) que en sus Five o clock tea bailaban de cuando en cuando este hermoso baile con la aprobación general, lo que nos demuestra que ya ha empezado a introducirse entre nosotros." [787]

784 Ver Arteche, 1985: 42; y Bravo Elizondo, 1986: 137 y 142.
785 Más detalles sobre la coreografía del tango entre 1920 y 1940 en Dienzel, 1994: 118-120.
786 Ver *Ideal* Nº 9, 4/1919.
787 *Ideal* Nº 9, 4/1919



Orquesta Típica Argentina de la Terraza del Parque Forestal en portada de partitura de Casa Amarilla. Santiago, 1928, BN.

El recuerdo de quienes vivieron su infancia en Chile en las décadas de 1920 y 1930, está poblado de tangos, lo que ha quedado bien documentado en el volumen colectivo que Miguel Arteche publicó en Santiago en 1985, conmemorando los cincuenta años de la muerte de Carlos Gardel. Así mismo, reflejando la amplia aceptación del tango en Chile, el primer disco fabricado en el país por Odeon a partir de matrices argentinas, fue uno del dúo Gardel-Razzano, interpretando tangos de las orquestas de Roberto Firpo, Osvaldo Fresedo y Francisco Canaro. Era tal el fervor que producía Gardel en el país, que durante la exhibición de sus películas se solían repetir varias veces las escenas en las que el Zorzal Criollo cantaba, llevando al biógrafo una costumbre propia de la ópera y la zarzuela.

La visita que hiciera a Chile el recién formado dúo de Carlos Gardel y José Razzano en 1917, marcó un hito en el culto chileno a la figura de Gardel. Sin embargo, esta visita ocurrió al final de su etapa nativista, como hemos visto, por lo que Gardel se dedicó a cantar música criolla argentina, donde predominaban los estilos y las tonadas. La única manifestación tanguera se producía al finalizar el espectáculo y consistía en una exhibición del baile realizada por José Ricardo, uno de los guitarristas, junto a Roxane, una cupletista, con la que también bailó Gardel el tango "Montevideo" de Roberto Firpo [788].

En la década de 1920, junto a las parejas de baile de exhibición, comienzan a aparecer los primeros nombres de intérpretes de tango en Chile, que en su mayoría se trata de músicos extranjeros. Este es el caso de la cupletista cubano-española Pilar Arcos, conocida por sus discos grabados en Estados Unidos, y de los cantantes argentinos Galleguita –Emilio Vidali–, que se presentaba en el país en 1926, y de Atilio Copelli, que fue uno de los primeros cantantes chilenos en grabar tangos para

788 Sobre la visita de Gardel a Chile ver crónica de semanario *Corre Vuela* en Ossa, 1997: 154; y Morena, 1990: 53-54.

el sello Victor a fines de los años veinte. Porfirio Díaz, el "primer bandoneón de Chile", iniciaba en 1929 su carrera tanguera en la orquesta típica Quinteto Real, mientras que en la Terraza del Parque Forestal de Santiago, actuaba en forma estable desde 1928 la Orquesta Típica Argentina, formada por M. Caruso y R. Fortunato en bandoneones, A. Abruzzese en violín, y Juan Carlos Ghio en piano, dirección y composición. Esta orquesta popularizaba el tango de Ghio "Soñando en la Terraza" y los tangos de Natalio Sedini y Humberto Tallone "Perdón yo imploro" y "Por qué te fuiste". Ambos tangos obtuvieron menciones honrosas en un concurso organizado por el sello Victor en 1927 para promover su nuevo catálogo en el país, siendo editados en partitura por Casa Amarilla dos años más tarde [789].

Los dos compositores populares chilenos más importantes de la década de 1920, Osmán Pérez Freire y Armando Carrera, se sumaron con prontitud a la moda internacional del tango, ampliando su catálogo con un género que compartía las pistas de baile con el vals, el shimmy, el charleston y el maxixe, que aparecía en sainetes y cuplés, y que era grabado en discos y editado en partituras en forma abundante. Pérez Freire compuso más de setenta tangos durante su estadía en Buenos Aires. En Chile circulaban registros de "Cabecita rubia" y "Beso de muerte", grabado por la Orquesta Típica Fresedo para el sello Victor (ca. 1925), y de "Horas felices", grabado por el propio Pérez Freire al piano junto a sus hijas. También se destacó "Maldito tango", popularizado por Raquel Meller e incluido por Libertad Lamarque en la película argentina de época *La cabalgata del circo* (1945) [790].

Armando Carrera, junto con alcanzar notoriedad en la década de 1920 con sus shimmys, lo hizo con tangos como "Berta" (ca. 1925), "Rinconcito" (ca. 1925), "Melenita caprichosa" (1925), "Jacqueline" (1929), "El matrero" (ca. 1925), y "Calle Bandera" (1931). "Berta", con letra de Gerardo Moraga, fue grabado para el sello Victor en 1945 por Chito Faró –Enrique Motto Arenas– (1915-1986) y su orquesta típica, un músico más recordado en Chile por su vals-canción "Si vas para Chile" que como intérprete de tangos [791]. Sin embargo, Chito Faró desarrolló una importante carrera como tanguista en la década de 1940, destacándose por su buena voz en registro grave, con gran volumen, aunque de poca reciedumbre en los agudos y poco incisiva rítmicamente. Chito Faró fue iniciado en el tango en 1935 por Angel Caprioglio, tanguista argentino que se radicó en Chile en 1940, quien fue el que le puso su apodo. Chito Faró vivió en Argentina durante quince años, lo que lo ayudó a completar su asimilación del estilo compositivo e interpretativo del tango, volcándolo en una apreciable discografía. En 1948, RCA Victor ofrecía en Chile 12 tangos en versiones de Chito Faró, destacándose "Berta" y "Melenita caprichosa" de Armando Carrera, y "Milonguita" de Enrique Delfino [792].

"Calle Bandera" era ofrecido en partitura para canto y piano por Casa Calvetty como gran éxito de Orlando de la Vega, el "Gardel chileno", en la revista musical *¡Yú – hú!*, y como creación del estilista Guillermo Gutiérrez en las radios de Santiago. En uno de los primeros gestos por chilenizar el tango, Carrera lo asocia con el vino y evoca una calle del centro de Santiago [793]:

> Calle Bandera, calle Bandera,
> tan atrayente y bullanguera.
> Cuando estoy triste busco refugio
> en tu alegría bulevardera.
>
> En tus rincones con vino triste
> y con canciones emborrachado,
> en muchas noches, desesperado,
> muchas tristezas yo mitigué.

También se destacó Daniel Moreno (1898-1981), quien publicó varios tangos para Casa Amarilla y Casa Wagner en la década de 1930, logrando con "Tengo miedo" (1928) gran popularidad en Buenos Aires, señala Marino, al ser grabado por la orquesta de Francisco Canaro con Charlo como estribillista para el sello Odeon. Debido al éxito del tango del chileno, el sello Victor le encomendó al gran Celedonio Flores y al guitarrista José Aguilar grabar un tango con el mismo título, produciendo que los derechos de autor de ambos tangos llegaran al bolsillo de los músicos de la Victor, pues Moreno no había registrado su tango en Argentina [794].

A comienzos de la década de 1930, el interés por el tango era tan alto en Chile que la revista *Varietés* inauguraba una sección titulada "Los tangos de moda comentados por un ché". En dicha sección, se incluye el texto de un tango de moda, un fragmento de su música en partitura, algunos dibujos alusivos al contenido de la letra y un completo comentario analítico sobre el tango en cuestión. De este modo, el tango impulsaba el periodismo especializado en música popular en Chile, al igual que lo había hecho la habanera en la década de 1890 y lo hará el jazz en la década de 1940.

> "En esa época la radio ponía puros tangos –recuerda Luis Ibarra (1928)–. ¡Si parecía que estaban en cadena las radios! A fines de 1941 llegó el primer disco de Miguel Caló a Chile "Al compás del corazón", y todas las radios lo tocaban el día completo. Fue una locura, todo el mundo escuchando, bailándolo y cantándolo." [795]

La radio desempeñó un papel fundamental en la difusión del tango en el país, género que produjo los primeros y más abundantes programas radiales especializados. Desde comienzos de la década de 1930, Radio Balmaceda transmitía en Santiago el programa *Brisas argentinas*, llamado después *Ritmo porteño*, conducido por Manuel Hernando Tarragó [796]. Radio El Sur de Concepción transmitía en 1935 un programa de tangos y rancheras argentinas a cargo del pequeño chansonnier Aldito, uno de los jóvenes intérpretes de tangos más destacados, según señala la prensa. Desde 1943, Radio El Mercurio transmitía *La ronda del tango*, programa que cada tarde ofrecía media hora de tangos, noticias y anécdotas de Buenos Aires con Wenceslao Parada en el micrófono. De acuerdo a Carlos Sosa, la difusión radial del tango en Chile fue siempre en aumento, llegándose a un total de 22 programas diarios radiodifundidos en Santiago durante los años setenta [797]. En una carta en-

789 Natalio Sedini alcanzaría popularidad en Chile en 1944 con "Desprecio". Escuchar tangos y valses de Sedini grabados por Pepe Aguirre, en Aguirre, 2001.
790 Escuchar "Cabecita rubia" por la Orquesta Típica Fresedo en Astica et al, 1997: 12.
791 "Si vas para Chile" habría sido compuesto por Chito Faró en Brasil en 1942 y popularizado en Chile a partir del mundial de fútbol de 1962.
792 Escuchar a Chito Faró y orquesta típica en "Berta", grabado para el sello Victor en 1945, en CD 20.

793 Escuchar reconstrucción de "Calle Bandera" en González, 2002: 15.
794 Ver Marino, 1984: 368.
795 Luis Ibarra, 17/12/2002.
796 Desde este programa se convocaría en 1963 la formación del Buenos Aires Tango Club de la calle Recoleta, el primer club de tango fundado en Santiago. Ver *El Mercurio*, 20/ 4/1997: E11.
797 Ver Sosa, 1997: 156.

viada a la revista *Ecran* a comienzos de 1942, una lectora de San Fernando se quejaba que casi todas las radios chilenas compiten entre sí con "los quejumbrosos aportes del bandoneón" y que para huir del tango debía –paradojalmente– sintonizar radios extranjeras.

> "Una de las cosas más populares que había era el tango –señala José Luis Córdova–: en los años 30 había una influencia argentina feroz, tanto en la música como en el cine. Los chilenos escuchábamos tango todo el día, los ídolos eran Carlos Gardel, Libertad Lamarque, Charlo. Todos éramos aficionados a los tangos cuando jóvenes, incluso en los colegios con los niños cantábamos tango." [798]

El cine argentino fue un importante difusor del tango. En la década de 1930, se exhibieron en Chile abundantes películas con música de tango producidas en Argentina, como *Tango* (1933) de Luis Moglia Barth, con Libertad Lamarque, Azucena Maizani, y Mercedes Simone, o realizadas en el exterior, como las películas de Carlos Gardel. La mayoría de los actores y actrices-cantantes de estas producciones se presentaron en Chile durante la época, fortaleciendo su impacto cinematográfico y tanguero. Al actuar en combinación con el cine, las estrellas parecían salir de la pantalla para cantarle directamente al espectador.

Después del foxtrot, el tango fue el baile más difundido en Chile durante la década de 1930 por todos los medios que disponía la industria musical de la época. El propio Antonio Acevedo Hernández, gran defensor y promotor de las tradiciones folklóricas chilenas, reconoce en 1935, que el pueblo chileno se siente interpretado por "los latigazos de fatalidad que deshojan los tangos" y por esta razón los ama. La década de 1930 termina con la presencia del tango en un alto pedestal: *El Mercurio* lo presenta como una de las "mejores danzas y uno de los verdaderos bailes de moda", y es permanentemente enseñado en las academias de baile de Santiago [799] .

En la década siguiente, la enseñanza del tango escapará de las exclusivas academias de baile que habían normado la vida social de comienzos de siglo, pues llegan profesores argentinos a enseñarlo o sencillamente se aprende mediante impersonales lecciones discográficas, como las ofrecidas por el sistema Discodanz, que sumaba un disco al tradicional manual de baile y en cien lecciones, el profesor argentino José Miletti, ofrecía dejar a sus mediatizados alumnos bailando tango [800] .

> "Desde la próxima semana los profesores argentinos Smart-Angélica, iniciarán los cursos de enseñanza de tango argentino y zapateo americano en los salones del Instituto Superior de Bailes." [801]

La pasión por el tango en Chile permitirá que, desde comienzos de los años treinta, los tanguistas argentinos encuentren en Santiago y, especialmente Valparaíso, dos plazas donde proyectar internacionalmente su carrera. Esto coincide con una época de cierto decaimiento del tango en Argentina producida por la difícil situación política y económica de la llamada "década infame" –retratada en los tangos de Santos Discépolo– que redujo considerablemente la actividad pública de

798 *Matiz*, 5/9: 4-7, 2000.
799 Ver Acevedo Hernández, 1935: 15; y *El Mercurio*, 6/ 9/1939.
800 *El Mercurio*, 10/ 1/1946.
801 *El Mercurio*, 11/ 9/1941.

diversión; el impacto de la muerte de Gardel en 1935; y la aparición de nuevos géneros bailables con la orquesta característica y la jazz-band [802] . El mercado chileno, entonces, comienza a ser atractivo para los músicos argentinos, iniciándose las continuas y largas visitas de grandes exponentes del tango, que serán siempre favoritos del público nacional. Incluso, cuando disminuya la fama de estos artistas en su país natal –debido al paso del tiempo y al cambio de los estilos de tango–, los músicos argentinos encontrarán en Chile a un público incondicional que permanecerá fiel al recuerdo de sus días de gloria.

Enrique Santos Discépolo (1901-1951) en Santiago. *Zig-Zag*, 31/ 1/ 1931, BN.

Luego de la llegada de Gardel, el segundo hito en la historia del tango en Chile lo constituye la extensa visita que realizara a comienzos de 1931 Enrique Santos Discépolo (1901-1951) y su compañera, la ex cupletista española Tania –Ana Luciana Devis– (1908), convertida al tango luego de llegar a Buenos Aires en 1923 con una compañía de revistas. En dicha visita, Santos Discépolo, autor por ese entonces, de dos grandes clásicos del tango, como son "Esta noche me emborracho" (1928) y "Yira, yira" (1930), compuso su tango "Carillón de la Merced", con letra de Alfredo Le Pera, inspirado en el carillón de la céntrica iglesia santiaguina. Fue estrenado por Tania en la revista musical *Copla criolla*, presentada en el Teatro Victoria a comienzos de 1931 y grabado por Discépolo con Roberto Firpo y Alfredo Lepera en Santiago, aunque el compositor no quedó conforme con la versión y lo hizo retirar de catálogo, quedando sólo el registro que hizo Tania con el pianista iquiqueño Alberto Méndez y por Natalio Tursi y su orquesta típica, ambos para el sello Victor. Seis décadas más tarde, una corporación cultural chilena que lleva el nombre del compositor argentino, inauguró un monolito en homenaje a Santos Discépolo a la sombra del carillón que inspiró su tango. Sólo el cultivo de una memoria tanguera y la permanente pasión del chileno por el tango explican un hecho como éste, en un país donde aún faltan muchos monolitos que recuerden a los propios músicos chilenos.

En 1931 llegó también la Orquesta Típica Buenos Aires, dirigida por el uruguayo Alberto Rodríguez (ca. 1890) –ex bandoneonista de la orquesta de Carlos Cobián–, un clásico sexteto de dos bandoneones, dos violines, contrabajo y piano, que realizó varias grabaciones para el sello Victor en Santiago, como el tango "Virgen del San Cristóbal", del propio Rodríguez; luego siguió la Orquesta Típica de Antonio Scatasso, que actuaba en la boite Lucerna. Además, llegaron orquestas de tango más grandes, como la Típica Argentina, con siete bandoneones, diez violines, dos contrabajos y dos pianos, que se presentó en el Estadio Nacional dentro de un gran espectáculo de música latinoamericana organizado con motivo de Fiestas Patrias de 1934; la orquesta de 22 músicos de Julio de Caro, que actuó en el verano de

802 Ver Kohan, 2002.

Portada de "Carillón de la Merced", tango de Enrique Santos Discépolo. Santiago: Southern Music, 1931, BN.

1937 en el Casino de Viña del Mar; y la Orquesta Típica Sinfónica de Francisco Canaro, que llegó en 1939, realizando presentaciones artísticas y solidarias en teatros y radios de Santiago, Viña del Mar y Valparaíso al coincidir su visita con el devastador terremoto de Chillán y Concepción. Así mismo, en la década de 1930 actuaron en Chile otros tanguistas argentinos de primer nivel, como Libertad Lamarque en 1931, Mercedes Simone y Azucena Maizani en 1937, y Charlo y Hugo del Carril en 1939.

Las actuaciones de Libertad Lamarque (1908-2000) en Chile, se iniciaron cuando formaba parte del elenco de la compañía argentina de revistas de Gloria Guzmán, presentándose en el Teatro Victoria de Santiago a fines de 1931. Regresó a comienzos de 1935 para cantar en los teatros Carrera de Santiago y Rialto de Concepción, mientras participaba activamente en el desarrollo del cine sonoro argentino desde 1933, gracias a sus dotes de actriz y cantante lírica y popular, lo que incrementaba su llegada al público, con el apoyo además, de una nutrida discografía. Fue en esta gira en la que Lamarque sobrevivió milagrosamente a un intento de suicidio al lanzarse al vacío desde el Hotel Carrera. En el catálogo Victor de 1940 se destacan los tangos "Besos brujos", "Madreselva", de Francisco Canaro, y "La morocha", de Enrique Sabordio.

Lamarque regresó a Chile en gloria y majestad a comienzos de 1944 para actuar en Radio Prat junto a Ester Soré y en el Baquedano a teatro lleno, donde

cantó "Caminito", "Uno" y "Madrecita", acompañada por el bandoneonista uruguayo Héctor Artola y el pianista y compositor argentino Alfredo Malerba, cuyos tangos eran editados en Santiago por Casa Amarilla. Libertad Lamarque sabía usar muy bien su voz natural para cantar tango y su registro de soprano de coloratura para cantar ópera, como se aprecia en su película *Madreselva* (1938). "Cómo nos gustaba su clara voz con pájaros, llena de juventud y agua fresca", evoca la escritora chilena María Luisa Bombal, quien la conoció en Buenos Aires. La filmografía de Libertad Lamarque continuó produciéndose en México, donde se radicó en 1947 por discrepancias con el régimen peronista argentino. La cantante pudo ser vista en las principales ciudades chilenas durante toda la década de 1940 en producciones como *Caminito de Gloria*, *Eclipse de sol*, *La cabalgata del circo*, *Romance musical*, *Soledad*, *Gran Casino*, y *La dama del velo*. En todas ellas cantaba cinco o seis tangos o canciones [803].

Mercedes Simone (1904-1990) cantando en Radio El Mercurio. *El Mercurio*, 23/ 6/1944: 5, BN.

Mercedes Simone (1904-1990), "La Dama del tango", en actividad desde mediados de los años veinte, era conocida en Chile desde comienzos de la década de 1930, aunque llegó a Santiago recién en 1937 para cantar en el nuevo Cine Santa Lucía. En Chile fue presentada como "la afamada cancionista argentina" y "la intérprete máxima de la canción porteña", regresando a mediados de 1944, ahora como estrella del elenco de la Compañía de Revistas de Dermiere Follie, con la que se presentó en el Teatro Victoria. Paralelamente, actuó como solista en Radio El Mercurio y en el Lucerna. Su registro grave era apreciado por su dramatismo y por abrir el camino a un tipo de voz femenina no usada aún en el tango. En el catálogo Victor de 1940, hay once registros de Mercedes Simone entre tangos, valses, rancheras y tonadas. El sello Victor editó en 1944 una selección especial con sus éxitos para celebrar y promocionar su segunda visita al país. Azucena Maizani (1902-1970), "La ñata gaucha", llegó a Santiago en 1937 para cantar en el Teatro Coliseo, regresando en 1947 para realizar una temporada en teatros de la capital y en la boite La Quintrala, donde fue presentada como "La Reina del tango". Su popularidad se acrecentó en el país en la década de 1940 por sus películas [804].

Charlo –José Pérez de la Riestra– (1907-1990), estuvo en Chile en cuatro oportunidades entre 1937 y 1947, actuando con sus guitarristas en el Teatro

803 Ver Peña, 1999: 228. De los 14 tangos grabados por Libertad Lamarque y ofrecidos por RCA Víctor en Chile en su catálogo de 1948, se destacan "Adiós pampa mía" de Francisco Canaro y Mariano Mores; "Caminito", de Juan de Dios Filiberto; "Madreselva", de Francisco Canaro, "Uno", de Enrique Santos Discépolo; y "Maldito tango" de Osmán Pérez Freire. Su primer disco grabado en Buenos Aires en 1926 para el sello Víctor incluía la tonada "Chilenito" de Agustín Irusta.

804 Libertad Lamarque, Mercedes Simone y Azucena Maizani actúan en *Tango* (1933) la primera película sonora argentina, demostrando la fuerza interpretativa que tempranamente alcanzó la mujer en el tango, donde también aparece una orquesta típica de señoritas, con dos violines, bandoneón, piano y contrabajo.

Balmaceda. El tango "Uno", el vals "Tu pálida voz", de Charlo y Homero Manzi, y la marchiña "Cuál d'ellas", fueron sus éxitos en Santiago en 1943. Heredero del estilo de Gardel, Charlo logró cierta independencia interpretativa con su virtuosismo vocal de registro de barítono en la zona aguda. En 1940 el sello Victor ofrecía en Chile tangos, valses y rancheras interpretadas por Charlo, promocionándolo como cantor criollo [805] .

Hugo del Carril debutó en Chile en 1939 como un "afamado astro cinematográfico y cantante" acompañado de su quinteto de guitarristas. En ese momento, el sello Victor ofrecía en Chile varias de sus grabaciones, destacándose los tangos "La copa del olvido", "Mano a mano", "Nostalgias" y "Yira, yira". Hugo del Carril regresó al país en 1944, actuando en el Lucerna y en el Teatro Baquedano acompañado por la orquesta de Atilio Bruni. Su carrera como cantante y actor de cine continuaba la senda iniciada por Gardel, de quien tomaba su modo interpretativo y su forma de frasear, como señala Saltón, garantizando su amplio éxito en la década de 1940. En 1946 se le pudo ver en Chile en *La vida es un tango*, en 1947 en *La Cumparsita* y al año siguiente en *El astro de tango*, junto a Amanda Ledesma, y en *Pobre mi madre querida* [806] .

A pesar de la fiebre tanguera que se vivía en Chile en la década de 1930, no siempre se aceptaba en forma incondicional al género trasandino, y las diatribas contra el tango, tan comunes en la Argentina de la primera década del siglo, también se hicieron presentes en Chile. Ahora no sólo era el gesto moralizante la que las alimentaba, sino que cierta reacción nacionalista frente a lo que era percibido como una "inaceptable invasión cultural". Renato Rivas, cronista de *Sucesos*, comenta, a comienzos de 1931, que el tango se ha metido dentro del alma popular chilena y que se oye, se baila y se canta con el fervor de un baile nacional: "No trepidamos nosotros en calificar de gangrena moral y espiritual este baile –señala Rivas–, porque, fuera de corroer la virilidad clásica del chileno, adormeciendo sus ímpetus gloriosos y sus energías espléndidas [...] le ha transformado en un ente sin relieve, tardo y perezoso, igual que el chulo o el compadrito tan exaltado y glorificado en la letra de esa misma danza" [807] .

Lo que más le alarmaba a Rivas era que las jóvenes chilenas estuvieran aprendiendo de memoria versos y cadencias "amortiguadoras de toda voluntad" y que nuestros hijos nacieran y se formaran oyendo constantemente "la historia del compadrito y de la mina; el episodio de la caída y del quilombo; la muchacha que sostiene al amigo como lo más natural del mundo". En esa época eran populares en Chile tangos nada de edificantes como "La Cumparsita" (1917) de Gerardo Matos Rodríguez, con letra (1924) de Pascual Contursi y Enrique Maroni; "Mano a mano" (1923) de Carlos Gardel y Celedonio Flores; y "Yira, yira" (1930) de Enrique Santos Discépolo.

En su charla "Sobre el buen gusto", impartida en el Salón de Honor de la Universidad de Chile a mediados de los años treinta, Ricardo Larraín arremete

805 Ver Ricardo Saltón en Casares, 1999-2002, 3: 577-578.
806 De los ocho tangos interpretados por Hugo del Carril ofrecidos en Chile por RCA Víctor en 1948, se destacan "Adiós muchachos", "Mano a mano", y "Uno".
807 *Sucesos*, 26/ 3/1931.

contra la moda, la decoración, el comportamiento social, el deporte, los bailes de negros y el tango, definiéndolo como el baile "vertiginoso y carnal de los barrios más bajos de la antigua Buenos Aires." El autor afirma que fue allí donde "el macho excitado y enloquecido por el licor capitoso y la bebida enervante, maltrataba a la mujer que se había escogido, para subyugarla y predisponerla a las escenas inmorales en que aquel 'compadrito' se demostró maestro: la hembra –vencida y rugiente– se entregaba toda entera y sin pudor a la bestial concupiscencia del sátiro del arrabal", finaliza Larraín en su afán por desterrar el tango de Chile [808] .

La revista *Ercilla*, al promocionar a comienzos de 1937 un concurso de música de raíz folklórica chilena, realizado con el propósito de "levantar nuestra música", diferencia, sin nombrarlo, el tango de la tonada y la cueca diciendo: "En la música y letra de las canciones chilenas, no hay sollozos dulzones ni tragedia barata, no hay 'percantas' que se arrastran por el fango, no hay 'bulines' donde se hospeda la letra y música de otra modalidad de música extranjera" [809] . Frente al carácter noble que se le adscribe a la música chilena, el tango aparece como un género contaminado por la propia ciudad que lo alimenta. De este modo, para los ojos y oídos nacionalistas, la música del campo será luminosa, sana y pura, mientras que la de la ciudad será nocturna, enfermiza y corrompida.

Pese a la oposición manifestada por la prensa de la época, el tango continuó afianzándose en Chile con la permanente visita de astros argentinos; con su extensa difusión radial, discográfica y cinematográfica; con la implementación de concursos de baile, creación e interpretación; con la actividad de academias de baile y clubes de tango; y más tarde, con la publicación de libros y revistas especializadas. Así mismo, el país se procuraba sus propios cantantes, instrumentistas y compositores de tango desde fines de la década de 1920, con Orlando de la Vega, Pepe Aguirre, Jorge Abril, Agustín Copelli –Pedro Ibarra–, Alberto Duval, Eugenio Pardo, Nino Lardi –Orlando Minieri–, Chito Faró, Raúl Ledesma –Raúl Velasco–, Robertina Cristal, Carmen Carol, Meche Alonso, Nelly Sanders, Mario Zelta, Alberto Palacios y Manuel Fuentealba. A ellos se agregan las orquestas típicas de Porfirio Díaz, Luis Ibarra, Apolo Cobas, Manuel Gaete, y Humberto Montti, en Concepción [810] .

> "Mañana miércoles en la función nocturna del Teatro Caupolicán –anuncia *El Mercurio* en 1947–, se llevará a efecto el gran festival en homenaje a los dos mejores cantores nacionales triunfadores en el concurso 'la voz del tango', cuya final se celebró hace poco en esta misma sala, saliendo elegidos los cantores nacionales Eugenio Pardo y Nino Lardi." [811]

A mediados de la década de 1930, comenzaron a sucederse en la capital concursos de tango destinados a intérpretes y compositores nacionales o extranjeros radicados en el país, de donde salieron varios de los astros locales del tango. Esta era un época en la que el público nacional escuchaba el tango, no sólo lo bailaba como

808 Larraín, 1937: 22.
809 *Ercilla*, 25/ 1/1937.
810 Posteriormente se han destacado la Orquesta Marplatense, el Sexteto Real Caló, el Trío Buenos Aires, y el Cuarteto Tango y Punto.
811 *El Mercurio*, 8/ 7/1947. Nino Lardi, de marcado acento argentino, alcanza gran vuelo en la interpretación dramática y lírica del tango, en especial en tangos-canción como "Cobardía" y "Desencanto", grabados en Santiago con la orquesta de Apolo Cobas.

sucederá más tarde, llenando auditorios de radio y salas de cine para escuchar nuevas voces o para presenciar las actuaciones de los ya consagrados. Estos concursos se mantendrán en el tiempo, y una década más tarde, Meche Alonso –María Alvarez– (1924) alcanzará popularidad en Santiago al ganar en 1948 un concurso de intérpretes de tango organizado por Radio del Pacífico, con "Confesión". Este concurso la tuvo cantando durante tres meses junto a los otros participantes en distintos teatros y cines de barrio, para terminar en el Teatro Caupolicán [812].

En 1935, el año en que murió Gardel, se organizaron dos concursos de tango en Santiago, el primero, *La fiesta del tango en Chile*, llamaba a concurso a intérpretes de ambos sexos. Se presentaron más de veinte cantantes, que recorrieron distintos barrios de la capital con el fin de consultar la opinión del amplio espectro del público barrial. Resultaron ganadores Pepe Aguirre y Lucy del Río, que fueron proclamados el Rey y la Reina del tango en Chile [813]. En esa época, comenzaba a perfilarse el cantor de tango como una figura independiente y no como un miembro más de la orquesta típica que sólo cantaba el estribillo y que estaba siempre supeditado a las necesidades rítmicas de los bailarines. Cantantes como Carlos Gardel y Mercedes Simone abrirían magistralmente el terreno al solista vocal con orquesta. Así surgía el perfil de estrella que tuvo el cantor de tango desde comienzos de la década de 1930 y que fundamentaba la importancia que adquirían estos concursos en el país.

Pepe Aguirre (-1989) en portada de partitura de "Con la otra", tango de Lito Bayardo. Santiago: Casa Amarilla, ca. 1948, BN.

Pepe Aguirre empezó a ser presentado como un tanguista chileno con alma argentina y más que destacar sus cualidades propias, se destacaba su capacidad de imitar a los tres cantores de tango más apreciados en el Chile de los años treinta: Carlos Gardel, Agustín Magaldi y Charlo. Se valorará mucho en el país el sonido original del tango, así como de otros géneros americanos, por sobre sus posibilidades de apropiación y transformación, que, tarde o temprano, producirán los propios músicos locales. Aguirre llegará a ser el tanguista chileno que alcance mayor divulgación discográfica durante las décadas de 1930 y 1940, llegando al estrellato en Chile y Colombia, donde terminó sus días en 1989. La voz más bien clara de Pepe Aguirre se transformaba al cantar un tango, aumentando su oscuridad y reciedumbre, con un adecuado fraseo tanguero de logrados cortes y acentos, y precisa articulación rítmica. Como artista exclusivo de Odeon, Pepe Aguirre popularizó los tangos chilenos "San Carlos" (1943), "Quinta Normal" (1944) y el dramático tango-poema "Civilización" de

812 Ver Alonso en Acevedo, 2004: 75.

813 Ver *El Mercurio*, 8/ 7/1935. Lucy del Río fue una de las cantantes chilenas más nombradas en la década de 1930. Cantaba tango y jazz en teatros y radios de la capital, llegando al Teatro Municipal de Santiago en octubre de 1938 junto a otros músicos populares chilenos.

Armando González Malbrán. Aguirre grabó tanto con acompañamiento de guitarras como de orquesta típica, destacándose la del bandoneonista argentino Gabriel Claussi (1911), que llegó a Chile en 1937 con la orquesta de Julio de Caro, permaneciendo en el país hasta 1946 [814].

El segundo concurso de tango organizado en 1935 fue impulsado por el afamado bandoneonista y compositor argentino Pedro Maffia (1899-1967), que estaba en Chile con el letrista Homero Manzi (1907-1951) y la Compañía de Arte Popular Argentino. Maffia ofrecía grabar las composiciones ganadoras y enviarlas a Buenos Aires, como una forma de dar a conocer en Argentina el gran interés que el tango había despertado en Chile. Llegó un apreciable número de composiciones al concurso celebrado en el Teatro Coliseo de Santiago y fue necesario realizar cinco ruedas con votación pública para determinar los finalistas. Entre ellos figuraron Angel Caprioglio, con "Mi querer"; Rafael Hermosilla, con "Por la quietud de ese recuerdo"; Porfirio Díaz, con "Tristeza araucana"; y Luis Martínez Serrano con "Jugando al amor". Angel Caprioglio (-1959) era uno de los bandoneonistas argentinos que se habían radicado en Chile, llegando a dirigir su propia orquesta típica con la que actuó en la boite Lido en 1933. Se presentó en el Teatro Esmeralda en 1940 y grabó repertorio de orquesta típica y característica para los sellos Victor y Odeon desde comienzos de los años cuarenta con Jorge Abril, Nino Lardi y Pepe Aguirre como cantantes. Uno de sus pianistas fue Rafael Traslaviña, quien también se desempeñaba como músico de jazz y de cueca urbana.

Porfirio Díaz (1912-1993) en dibujo de Pepo –René Ríos Boettinger– para un anuncio del sello Victor. *El Mercurio*, 5/ 5/1944: 15, BN.

Porfirio Díaz (1912-1993), realizó estudios de música en el Conservatorio Van Dooren de Valparaíso, siendo iniciado en su instrumento por el bandoneonista argentino Humberto Tallone. Su carrera comenzó en Valparaíso, donde se presentaba a fines de los años veinte como pianista del Teatro Septiembre, en el cabaret Royal, y en Radio Wallace. Luego de tocar en el Quinteto Real, comenzó a dirigir su propia orquesta típica en Santiago, formada por dos violines, bandoneón, piano y guitarra, en un interesante ejemplo de mezcla de la orquesta típica con la guitarra, instrumento que más bien corría paralelo a esta orquesta en los años treinta. Con su agrupación, que participaría en la inauguración del Casino de Viña del Mar la última noche de 1930, Porfirio Díaz llegó a Lima en 1933, actuando con cierto éxito junto a la Compañía de Carlos Valicelli. Ese mismo año continuó su viaje

814 "Civilización" fue estrenado en la Radio Belgrano de Buenos Aires por el cantante y actor argentino Agustín Irusta (1903-1987), quien se presentó en Santiago a mediados de 1947. Escuchar interpretaciones tangueras de Pepe Aguirre de valses "Antofagasta" y "Reminiscencias" en CD 2 y 21. Ver Marino, 1984: 191.

Orquesta típica de Porfirio Díaz –tres bandoneones, tres violines, contrabajo, y piano– con Jorge Abril en el canto. *Ecran*, 28/12/1943: 24, BN.

hacia Argentina, donde permaneció hasta 1942, participando del formidable desarrollo que experimentaba el tango en Buenos Aires a comienzos de los años cuarenta. A su regreso a Chile, formó la orquesta típica del sello Odeon.

La orquesta de Porfirio Díaz, que llegó a tener tres bandoneones, tres violines, piano y contrabajo, cultivará el estilo danzable y marcado del violinista y director argentino Juan D'Arienzo (1900-1976), con sus fraseos claros y orquestaciones simples, que sería muy popular en el país. Su cantante era Jorge Abril –José Joaquín Vallejos–, (-1945) de buen rubato tanguero y adecuada dicción porteña, a quien Porfirio Díaz le rindiera homenaje después de su trágica muerte en el tango "Adiós a Jorge Abril". En 1946 Porfirio Díaz fue proclamado por la prensa como el mejor director de orquesta típica y "bandoneón de gran categoría, considerado entre los mejores de aquí y de Argentina" [815].

Junto a tangos argentinos y europeos, la orquesta de Porfirio Díaz tocaba tangos chilenos como "Alcohol", del cantante y profesor primario René Julio; "San Carlos"; "Noches de Santiago"; y "Viejo San Diego" de Mario Ríos, donde, en un hecho poco habitual en el tango, incluye una trompeta con sordina, resabio quizás de su orquesta de jazz, como veremos más adelante. La trompeta o la corneta con pistones en Si bemol, es muy poco usada en el tango, apareciendo en algunos tangos de la orquesta de Francisco Canaro, que poseía un concepto más amplio de instrumentación producto de sus múltiples actividades en la música de cine, de teatro y de baile en general. La gira a Chile de Canaro a fines de los años treinta puede haber influido en la decisión de Porfirio Díaz de incluir tal instrumento en su orquesta típica. Díaz fue también primer bandoneón de la orquesta del director y arreglador mendocino Osvaldo Larrea, actuando en Radio Aconcagua de Mendoza y en diversos locales de Buenos Aires. Con su orquesta chilena, Díaz acompañó a los mejores cantantes argentinos en gira por Santiago, como Hugo del Carril, Charlo, Mercedes Simone y Libertad Lamarque [816].

815 Ver *El Mercurio*, 4/10/1941 y 19/12/1945; y *Ecran*, 28/12/1943.

816 Escuchar versión de Porfirio Díaz y Jorge Abril de "Viejo San Diego", grabado para el sello Victor en 1944, en CD 19. Más sobre Porfirio Díaz en Cares, 1992: 4.

Orquesta típica de la quinta de recreo Los Naranjos de Conchalí, Santiago, que incluye guitarra, trompeta y bandoneón, en portada del vals "Frivolidad" de Mario Ríos, Santiago, 1942, BN.

Luis Martínez Serrano (1900-1970), compositor, director, pianista y hombre de radio, nació en Barcelona pero estuvo radicado en Buenos Aires hasta 1927. Vivió en Chile durante toda la década de 1930 desempeñándose como director artístico del sello Víctor, para radicarse finalmente en México. Fue considerado en el país uno de los pioneros de la radiodifusión nacional, fundando el Sindicato Radial en 1939, y estuvo ligado a compañías nacionales de revistas musicales. De las composiciones de Martínez Serrano difundidas en Chile en la década de 1930 se destacan tres tangos: "Dónde estás corazón" (1931), "¡Ya perdiste el corazón!" (1931) y "Aguanta" (ca. 1936), y tres tango-canción: "Matecito de plata" (1931), "Presentimiento" (1935) y "Pajarito cantor" (ca. 1936).

La década de 1940 marcará la época de oro del tango argentino, tanto por la consolidación de las carreras de numerosos compositores, directores, orquestas, solistas, cantantes y letristas, como por el fervor que producirá su audición y su baile. Si bien las bases de este desarrollo provienen de la década anterior, con sus vertientes tradicionalistas y evolucionistas, como señala Omar García Brunelli, ambas tendencias se desarrollaron en plenitud al mejorar las condiciones sociales en Argentina y al aparecer nuevos exponentes, que surgían en un medio tanguero maduro y con una larga historia de logros. Así mismo, el desarrollo alcanzado por la industria musical y el surgimiento del estatuto de estrella para el cantante popular, le otorgaba una sólida plataforma profesional y comercial al tango, desde la cual vivirá la mejor década de su historia [817].

El impulso que adquiere el tango en Argentina en su década de oro, repercutirá con fuerza en Chile, incrementándose las giras al país de grandes astros argentinos, como veremos más adelante, y transformándose en festivales los concursos de barrio de los años treinta. En ellos, se exhibían películas argentinas de tango en funciones continuadas hasta medianoche, y en los intervalos entre los films se presentaban astros argentinos y chilenos del género. De septiembre a octubre de 1948,

817 Más sobre la época de oro del tango en Omar García Brunelli en Casares 1999-2002: 10: 146-149.

Orquestas típica y de jazz en un cabaret de fines de los años veinte. *Sucesos*, 12/ 2/ 1931, BN.

por ejemplo, y en plena temporada de fiestas patrias y de primavera, Natalio Tursi, pianista mendocino radicado en Santiago, se presentaba con su orquesta típica en los teatros Colón y Esmeralda de los barrios San Pablo y San Diego de la capital, en un festival de tango donde se exhibían cuatro películas: *Melodía de arrabal*, con Carlos Gardel cantando "Silencio" en un elegante teatro de Buenos Aires recreado en París; *Madreselva*, con Libertad Lamarque cantando el tango homónimo apoyada en un piano blanco; y *La vida de Carlos Gardel* y *La Cumparsita*, con Hugo del Carril. Una verdadera fiesta tanguera para los múltiples aficionados de barrio. Los concursos y festivales organizados en los barrios de Santiago desde la década de 1930, situaban al tango en un ambiente más adecuado a su naturaleza popular y arrabalera que el ofrecido por el baile social de la década de 1920.

El desarrollo creciente de la práctica y afición al tango en Chile, aumentaba la preocupación de los defensores del folklore nacional. En una entrevista publicada por *Radiomanía* a fines de 1945, Alejandro Angeloni, integrante de Los Provincianos, se lamentaba del destino de la música chilena frente a la invasión del tango, que "está sepultando los vestigios de nuestro folklore" señala. Así mismo, Ricardo Puelma reconocía en 1941 que el gusto por la música, los artistas, y las películas argentinas en Chile "pesan en nuestra alma y en nuestro sentimiento con más intensidad que nuestro arte criollo". "Desde el mocoso hasta el hombre maduro –continúa– van canturreando por ahí, ya sea de día o en altas horas de la noche, esa serie de tangos y canciones que forman el alma encantadora del terruño argentino" [818] .

> "Los porteños [de Valparaíso] son tangófilos –afirma Leopoldo Sáez–. No hay una ciudad no argentina más amante del tango que Valparaíso [...] En el Teatro Avenida [...] se presentaron Julio Martel, Charlo, Alberto Castillo. Más tarde, los Carbone en Subida Ecuador, las tanguerías, el ritmo del dos por cuatro del Cinzano en Plaza Aníbal Pinto, donde brilla Manuel Fuentealba desde hace decenios." [819]

818 Ver Puelma, 1941.
819 Leopoldo Sáez en Montecino, 2003: 215.

Por ese entonces el tango reinaba en Santiago y Valparaíso, y todos los locales de diversión tenían una orquesta típica –con dos cantores, dos o tres bandoneones, tres violines, piano y contrabajo– y una orquesta de jazz, recuerda Manuel Fuentealba [820] . La presencia simultánea de estos dos tipos de orquesta en salones de bailes, cabarets y auditorios radiales era una costumbre generalizada en Buenos Aires hacia mediados de la década de 1930. En Santiago, la terraza de baile del Parque Forestal, ya tenía en 1928 las dos orquestas que marcarán el ritmo de la noche en los años treinta: la orquesta típica y la orquesta de jazz. Por su parte, Osvaldo Marinelli, señala que en la década de 1940 podía haber hasta ochenta orquestas tocando por noche en cuarenta locales de Mendoza, cada uno con su orquesta típica y su orquesta de jazz o característica. Estas orquestas, surgían de la necesidad de complementar y contrastar las largas noches de tango con otros géneros, respondiendo también al auge que el foxtrot, la rumba, la conga y el pasodoble tenían en la época, y otorgándole cabida a una serie de géneros regionales como la ranchera, el chamamé, y la polka, que permitían satisfacer la demanda de las localidades del interior y de los inmigrantes en las grandes ciudades.

La orquesta característica "es la orquesta de todos, para todo –señala Pujol–. Síntesis musical de los nuevos cruces y aleaciones culturales, conciliación de lo nacional con lo ecuménico, la orquesta característica toca sin parar, para porteños y provincianos, en Buenos Aires y en los más remotos pueblos y ciudades del país" [821] . En varios casos, la orquesta típica ejercía también de característica, sumando nuevos músicos, o cambiando de instrumentos, como se aprecia en las grabaciones difundidas en Chile de las orquestas del chileno Porfirio Díaz y de los argentinos Osvaldo Fresedo y, en especial, de Francisco Lomuto, con una extensa oferta mixta a comienzos de la década de 1940. Del mismo modo, en Punta Arenas, la orquesta de los hermanos Sharp actuaba como orquesta de jazz, orquesta típica y orquesta característica, de esta manera, una misma orquesta podía ofrecer tango, vals, foxtrot, samba y paso doble a los bailarines de la Patagonia de mediados de la década de 1940.

El director, compositor y acordeonista argentino Feliciano Brunelli (1903-1981) fue quien sistematizó la orquesta característica, formando en 1936 una orquesta con cuerdas, flauta, clarinete, trompeta, saxo, piano y acordeones [822] . Brunelli realizó interminables giras por el interior de Argentina, Uruguay y Chile, donde llegó a comienzos de 1942 con su orquesta de 14 músicos para actuar en el Teatro Santa Lucía en combinación con el cine, y en el Casino de Viña del Mar. Artista exclusivo del sello Victor, durante toda la década de 1940 se ofrecieron en Chile grabaciones de Brunelli con corridos, pasodobles, rumbas, congas, guarachas, sambas, valses, foxtrots, y boogie woogies, un verdadero coktail musical de la década, hábilmente unido por el acordeón de Brunelli. Este variado repertorio es el mismo que aparece en las grandes competencias de baile organizadas en el Teatro Caupolicán a fines de los años cuarenta.

820 Manuel Fuentealba, 8/ 2/2001.
821 Pujol, 1999: 226.
822 Ver Omar García Brunelli en Casares, 1999-2002, 2: 741. Tanto la flauta como el clarinete eran utilizados en la primera etapa del tango.

Si bien existió una contundente oferta discográfica de orquestas características argentinas en Chile, esta orquesta no se afianzó en el país, y los bailarines chilenos prefirieron combinar el tango con bailes de jazz y con música tropical, de la que se hicieron grandes especialistas. Sólo tenemos referencia de la orquesta característica de Armando Bonansco (-1956), chansonnier desde comienzos de la década de 1930, transformado en cantante, tanguista y director de orquesta en la década de 1940, siendo el primer cantor-director chileno que interpretó sus propias composiciones, afirma Marino. Con su orquesta característica, formada hacia 1938 por violín, trompeta, saxo, acordeón, guitarra, piano, contrabajo, batería y percusión, Bonansco produjo desde 1942 una abundante y diversa discografía para el sello Victor –en muchos casos con arreglos de José Goles–, liderada por el foxtrot y el corrido, pero también con rancheras, valses, cuecas, pasodobles, sambas, porros, one-steps, boogie woogies y algunos jingles radiales. De este modo, la orquesta de Bonansco demuestra la ductilidad de los músicos chilenos, que mostraban destreza y estilo para hacer un foxtrot de visos jazzísticos en "Profundamente en el corazón de Texas" (Victor, 1942), soltura y gracia para hacer música afro-colombiana en el porro "Santa Marta" (Victor, 1944), y desenfreno para grabar "El boogie de Armando" (Victor, 1946), por ejemplo. En un gesto poco habitual de la industria discográfica y manifestando cierta homologación de la orquesta de Brunelli con la de Bonansco, el sello Victor ofrecía, a mediados de 1944, dos versiones del foxtrot "Morushka", una a cargo de Brunelli y la otra de Bonansco. El público debía escoger.

El acordeonista de la orquesta de Bonansco, Segundo Zamora (1915-1968), compositor de tonadas y cuecas que se han hecho muy populares, como "Adiós Santiago querido" y "Mándame quitar la vida", desarrolló su propia carrera discográfica con este tipo de repertorio, grabando desde 1944 con su orquesta característica y el cantante Jorge Novoa para Odeon, y desde 1946, con el Trío Añoranzas –donde participarán, entre otros, Humberto Campos y Pepe Molina– para el sello Victor. Así mismo, debemos considerar a Los Estudiantes Rítmicos (1940-1951), como orquesta característica, por sumar un acordeón, un piano y un violín a su instrumental de estudiantina –con mandolinas, bandurrias, guitarras y flautas– y grabar un apreciable número de foxtrots, corridos, polkas, y valses para el sello Victor durante la década de 1940 [823].

Porfirio Díaz, además de bandoneonista y director de orquesta típica, se desempeñaba en orquestas de jazz y características. Su primera partitura publicada fue "Rascacielos" (Casa Amarilla 1927), un sencillo foxtrot tocado por la jazz-band Letelier. Su primer disco Victor (1936) incluyó un vals y un foxtrot; en 1937 dirigía una orquesta de jazz de 2 trompetas, 4 saxos, violín, piano, contrabajo, y batería; y durante toda la década de 1940 figuró en la publicidad del sello Victor con repertorio de orquesta característica y de jazz: ranchera, corrido, pasodoble, y foxtrot. En la década de 1960, Porfirio Díaz grabará una serie de LPs para RCA Víctor con el nombre de Don Canuto y Los de Antaño, dedicados a remozar el repertorio de orquesta típica y característica de los años cuarenta para el nuevo público juvenil de la época.

823 Escuchar orquesta de Armando Bonansco en CD 5; al Trío Añoranzas en CD 3; y a Los Estudiantes Rítmicos, en *Música Chilena de Nuestro Siglo*, 1999: 1.

Alberto Ravera con la orquesta típica de Cachito y Klaussi en el Club de la Medianoche. Ravera realizó sus principales actuaciones en Santiago en 1946 en El Club de la Medianoche, donde fue presentado como "La voz varonil de Buenos Aires", y en el Teatro Caupolicán, anunciado como "el más aplaudido intérprete del cantar porteño". *El Mercurio*, 23/ 3/1946: 32, BN

Los compositores chilenos continuarán incursionando en el tango en la década de 1940, aunque sin especializarse en él, más bien en un gesto de ampliación de sus recursos compositivos y de respuesta a la alta demanda nacional por el género. Fue el violinista y compositor Mario Ríos, quien alcanzó mayor especialización, dedicándose al tango y al vals, y dirigiendo su propia orquesta típica con la que se presentaba en diversas boites y quintas de recreo de la capital. Popularizó tangos como "Viejo San Diego" (1944) y "La cita" (1945) [824]. "Viejo San Diego" continúa la tendencia a ubicar el tango en las calles de Santiago, en este caso, describiendo las costumbres y espacios de socialización del popular barrio San Diego de la capital. Fue editado por Casa Amarilla y grabado para Victor por la orquesta de Porfirio Díaz con Jorge Abril:

Nací en este barrio tan lindo
y es como un pedazo de mi alma,
no hay como mi barrio San Diego,
con sus cafetines nocturnos.

En su vieja Plaza querida
testigo de penas y amores,
barrio, barriecito querido,
nunca te podré yo olvidar.

El tango buscará en Chile arraigarse en el barrio, de acuerdo a su origen orillero y San Diego será el barrio más cantado en los tangos chilenos, descrito como si se tratara de un barrio de Buenos Aires, con "cafetines nocturnos" y "el

824 Escuchar "Viejo San Diego" en CD 19, y "La cita" en Aguirre, 2001, 2: 1. Juan Marino escribe sobre un Mario Ríos dedicado a grabar música bailable de jazz para Odeon, que bien puede haber sido otra faceta de este músico. Ver Marino, 1984: 453.

viejo arrabal". Este barrio, ubicado al costado sur del centro de Santiago, posee gran actividad comercial y un carácter más popular. Así mismo, tres importantes escenarios para el tango estaban ubicados en la calle San Diego: El Teatro Esmeralda, el Teatro Caupolicán y el Club de la Medianoche. En el Teatro Esmeralda se realizó el homenaje a Carlos Gardel, tres días después de su inesperada muerte en Medellín el 24 de junio de 1935, con la participación del espectro completo del espectáculo musical santiaguino de la época, desde elencos de revistas hasta cantantes y conjuntos de todo tipo, que compartían con el numeroso público convocado un gran ritual de homenaje al ídolo argentino. Por su parte, el Teatro Caupolicán será el epicentro de las competencias de baile en la década de 1940, donde el tango era el rey, y el lugar favorito para la presentación de las grandes estrellas de tango que llegaban a la capital.

En la boite El Club de la Medianoche –ex Chanteclair– desfilaron desde 1945 una serie de orquestas típicas argentinas, muchas de ellas contratadas directamente en Buenos Aires por el empresario del local, Alfredo Fanuele [825]. Su denominación de club también lo relacionaba con el tango, cuya práctica se institucionalizaría en Chile en los clubes de tango de Santiago y Valparaíso de la década de 1960. De acuerdo a la intensa actividad nocturna de la época, El Club de la Medianoche estaba abierto los siete días de la semana, y ofrecía dos orquestas –típica y de jazz– y un show [826].

Otros barrios y calles santiaguinas son también evocados desde el tango, en especial la calle Bandera –continuación hacia el norte de calle San Diego–, como hemos visto, que se interna en la zona más elegante y desenvuelta del centro capitalino. La interpretación de tangos de la Guardia Vieja, revividos en Chile en 1946 por la Orquesta Típica de Enrique Forte y el cantor Carlos Varela, llevará a *Radiomanía* a evocar "los cafetines de San Pablo abajo, y los cabarets de la calle Bandera, con vereda angosta" donde estuvieron relegados los tangos de la Guardia Vieja. "Enrique Forte no interpreta el tango de etiqueta –continúa *Radiomanía*–; las melodías nacieron en el arrabal doliente y se vinieron al centro de la ciudad a competir con la canción, el vals y el boogie-woogie. Lo atrajo el barrio de calles sombrías, en cuyas esquinas hay labios que silban 'La Cumparsita' y faroles de luz mortecina" [827].

El Río Mapocho, tan ausente en la canción chilena, aparece sin embargo, en el tango compuesto en Chile. Este es el caso de "Viejos puentes del Mapocho" grabado en 1948 para Odeon por la orquesta típica de Porfirio Díaz con Mario Zelta en el canto, y "Mapocho" (1944), tango con estribillo de Luis Veloso con letra de Ricardo de Rosas, dedicado al "caballero de la escena", Alejandro Flores:

825 En la década de 1950 Julio Tapia, conductor de *Compases al amanecer* de Radio Minería, fundó la empresa artística Pigalle, ligada al teatro de revistas del mismo nombre de calle San Diego, trayendo las orquestas de Alfredo de Angelis, de Miguel Caló, de Aníbal Troilo y de Argentino Ledesma. Ver Merino, 2000: 218.

826 Como Chanteclair, el local recibió a la orquesta típica argentina de Andrés Falgas y de Eduardo Caprioglio en 1945, luego, como Club de la Medianoche, llegaron las orquestas de Adrián Marcara y de Roberto Rufino en 1946, de Tito Ferraro y de Gilberto Marcelo Polato en 1948, y de Marcos Rodríguez en 1949. Así mismo se presentaron cantantes como Alberto Ravera «La voz varonil de Buenos Aires» y Eduardo Adrian, ex cantor de Canaro.

827 Ver *Radiomanía*, 6/1946.

Mapocho, eterno Mapocho
vieja herida de Santiago
que nadie ha cicatrizado
y por macho la aguantás.

Vos que fuiste confidente
de tantos tristes amores
si sabes que ya no vuelve
en tus aguas me llevás.

El Canal San Carlos de la capital, también sirve de confidente y de trágico consuelo en el tango "San Carlos", grabado por Porfirio Díaz y Pepe Aguirre para el sello Victor en 1943. Del mismo modo que en la tonada chilena, el hombre encuentra refugio para el mal de amor en el río, el camino, o el paisaje, aunque en el tango sigue imperando la falta de cobijo y afecto. Finalmente, en una abierta imitación del tango popularizado por Alberto Castillo, "Los cien barrios porteños", Pepe Aguirre y la orquesta de Gabriel Claussi grabarán para Odeón en 1946 el tango "Los cien barrios de Santiago".

Continuando la vertiente crítica y social de los tangos de Santos Discépolo, Atilio Carboné, conocido en Iquique por el corrido que le dedicó a ese puerto, compuso los tangos "Jornalero" y "Redentoras", que fueron popularizados por Pepe Aguirre en sus actuaciones en Chile y Colombia [828]. En el primero, Carboné aborda temas de injusticia y desigualdad social, criticando con amargura la relación laboral entre el jornalero y el patrón:

Trabaja y trabaja semanas enteras
tirando la fragua golpeando el cincel,
hoy cumple veinte años de dura tarea,
veinte años de yugo en el mismo taller.

Recibe amarguras como recompensa,
hasta el desahucio por su vejez,
este es el premio que muchos reciben,
premio que brinda el instinto burgués.

En "Redentoras", Carboné intenta, desde el propio tango, mejorar la imagen que el tango ha construido de la mujer:

Señor, no me digas que ellas son malas,
mentiras de todo el que no alcanza a ver,
pues ellas son buenas, se han dado a la vida,
quizás por el hombre que las hizo perder.

El que la desprecia es por falta de hombría,
por falta de mundo o no sé por qué,
son nobles y buenas con quien lo merece,
también tienen alma y saben querer.

Pepe Aguirre, que registró algunos tangos de su autoría como "Desengaños" y "Mi dolor", también realizó una defensa de la mujer desde el tango. Este es el caso de "Contestación a Mano a mano", grabado para Odeon con la orquesta típica de Gabriel Claussi, que corresponde a un cambio de letra del famoso tango "Mano a mano" (1923), de Carlos Gardel y Celedonio Flores, realizada por Chito Faró, según la práctica del *contrafactum* a la que hacíamos mención en el primer capítulo. En "Mano a mano" la mujer es condenada por su ascenso social, como suele suceder en el tango, pero en la "contestación", se condena al hombre que explota a la mujer:

828 Escuchar versiones de Pepe Aguirre de "Jornalero" y "Redentoras" en Aguirre, 2001, 1: 2 y 2: 14.

Recordando tu pasado, hoy te miro y veo que fuiste
un juguete en la miseria de un mal hombre explotador,
con palabras cariñosas y falsías te engañaba
luego cambiaron las cosas, como esclava te arrastraba
a que vendieras tu cuerpo en el mercado de amor.

Dice no deberte nada, que quedaron mano a mano
en que poco justo aprecia el amor de una mujer,
porque no es chica la cuenta que te debe ese tirano
y hasta trata de mal hombre el que te sacó del pantano
evitando que pudieras en el vicio fallecer.

La práctica del *contrafactum* en el tango argentino sólo se habría dado con un sentido satírico, no reivindicatorio como en el caso de Chito Faró y Pepe Aguirre, quienes también sumaban popularidad al asociarse a un tango de Gardel. Lo curioso es que el propio Gardel habría cantado su "Mano a mano" con otra letra, la del tango "La cornetita" (1927) de Graciano de Leone y Eduardo Escaris Méndez, donde el reproche hacia la mujer llega a límites insostenibles. Según testimonios de la época, a fines de los años veinte el Zorzal Criollo solía preguntarle al público si quería escuchar su "Mano a mano" "con gomina o sin gomina". Al responder "sin gomina", Gardel cantaba versos como [829]:

No sabés, coquera infame, que por más que hoy seas bacana
y, haiga un longi que brinde con su empleo un buen pasar,
esa suerte dura poco... Y, ya libre de mi cana,
convertida en desperdicio te veré –Milonga Ruana–
requecheando por Corrientes algún mango pa' morfar.

Tenés pasta de alcahueta, y a pesar de tu bautismo
con el santo de Bebita, La Ñatita, y qué se yo...
No podrás con tu inocencia, tu carita 'e catecismo,
engrupir a los que "Somos" que ya junan tu cinismo
porque el Kodax, de la davi tus posturas enfocó.

Es así como "Mano a mano" se transformó en un fértil territorio para prácticas de *contrafactum*, que por un lado apuntaban a limpiar el honor de la mujer, pero por el otro la arrastraban aún más por el fango, amortiguando su voluntad y predisponiéndola a "la bestial concupiscencia del sátiro del arrabal", según los sectores moralistas chilenos de entonces. Como señala Martha Savigliano y las letras recién transcritas lo demuestran, el universo discursivo de tango contiene un recuento de las múltiples prácticas de sometimiento y subversión que caracterizan la dinámica del poder. Su popularidad radicaría, según la autora, en la descripción del conflicto interminable entre opresores y oprimidos: hombres y mujeres, ricos y pobres, blancos y negros, civilizados y bárbaros, en un complejo proceso de construcción de identidades y diferencias –tanto hegemónicas como marginales, tendríamos que agregar– [830].

829 Ver Benedetti, 2002.
830 Ver Savigliano, 1995: 167.

El tango chileno no logró imponer un estilo propio, a pesar de los intentos por llevarlo a una temática, una sensibilidad y un espacio local. El punto débil del tango compuesto en Chile radica en las letras, cuyos autores no alcanzaron la altura poética de los letristas argentinos y tampoco manejaron con soltura ni precisión la métrica del tango y del vals tanguero. Desprovistos de las vivencias otorgadas por los personajes y lugares transitados por el tango desde sus orígenes y demostrando poca capacidad de síntesis expresiva, los letristas, compositores e intérpretes chilenos sólo pudieron desarrollar una práctica imitativa, con algunos rasgos performativos y de contenido de color local [831].

De este modo, la mayoría de los tangos compuestos en Chile han pasado al olvido. La continua llegada de repertorio e intérpretes de tango de Buenos Aires y Mendoza, y la tendencia a privilegiar el sonido original del género, no constituían elementos que incentivaran una carrera de tango en Chile. La propia prensa de la época se encargaba de fomentar la preferencia por aquellos intérpretes que habían vivido el ambiente tanguero desde su cuna, advirtiendo a los lectores contra la multiplicidad de los "pseudo intérpretes que, con más desparpajo que condiciones, atosigan a quienes los escuchan en escenarios, discos y transmisiones de radio" [832]. Eran los intérpretes argentinos los que, sin duda, prefería el público chileno: "Hugo del Carril cantaba precioso, cantaba tangos porque era argentino", señala una dama de la época. De este modo, muchos cantantes y músicos chilenos de tango cambiaban sus nombres por otros más italianizantes y adoptaban el acento porteño en sus voces, intentando parecerse lo más posible a sus colegas trasandinos.

> "Al principio, todos los cantantes argentinos venían con su propia orquesta –recuerda Luis Ibarra–. Después vieron que aquí se les podía acompañar, y por bajar los precios empezaron a recurrir a los músicos chilenos de tango." [833]

Los años 1944 y 1945 fueron pródigos para el tango en Chile, presentándose por primera o segunda vez en Santiago y Valparaíso grandes nombres del tango argentino, como Mercedes Simone, Libertad Lamarque, Hugo del Carril, Alberto Castillo, y Alberto Ravera, y las orquestas de Miguel Caló, Rodolfo Biaggi, Ernesto Carbone, Alfredo de Angelis –que realizó varias giras por ciudades chilenas–, y Natalio Tursi. A continuación, revisaremos el paso por Chile de estos músicos, no sólo con el ánimo de incrementar sus antecedentes biográficos, sino de avanzar en la reconstrucción de una historia de la práctica del tango en el país, constatando además, la repercusión internacional que tuvo el tango argentino durante su década de oro.

Alberto Castillo –Alberto de Luca– (1914-2002), conocido como "El cantor de los cien barrios porteños", fue muy popular en Chile, donde llegó a fines de 1945 para actuar en la boite La Quintrala y el Teatro Caupolicán con su orquesta

831 Otros compositores chilenos que incursionaron en el tango fueron Carlos Melo, con "Mi regalona" y "Te espero amorcito", ambos grabados en Buenos Aires por la Orquesta Típica de Roberto Firpo (Odeon, ca. 1927); Andrés Alvarez Calvillo, con "Por ella lo maté" (1931) y "Mala lengua" (ca. 1935); Manuel Aranda (1907-1979), con "La pena del marino", "Lágrimas de amor", y "Falsedad", editados por Casa Amarilla; Natalio Sedini, con "Payaso", "Con todo el corazón" y "Naufragio", grabados por Pepe Aguirre para Odeon; y Andrés Peralta, con "Noche de Arauco" donde el dolor, la soledad, la nostalgia y marginalidad propias del tango son asociadas al mapuche.
832 *La Hora*, 24/11/1935.
833 Luis Ibarra, 17/12/2002.

Espectáculos
EMPRESA DE ACTIVIDADES ARTISTICAS
RODRIGUEZ PEÑA 439 BUENOS AIRES
A LOS SEÑORES EMPRESARIOS DE TEATROS RADIOS-BOITES CINES CONFITERIAS-CIRCOS
DIRECTOR
EDUARDO GENOVESE
CONCESIONARIO EXCLUSIVO DE LOS ARTISTAS DE Radio BELGRANO DE BUENOS AIRES
Presentamos:
GRANDIOSO ELENCO para CHILE
Temporada 1944 VERANO 1945
FILIAL EXCLUSIVA EN CHILE
ALVAREZ y PIULATS
ESTADO 91 OF 512-513 FONO 63540 SANTIAGO
FRANCISCO CANARO
BOONO y STRIANO
INIMITABLE DUO COMICO
ROBERTO FIRPO
Nelly LAURENZ
Jane Torres Romero
ARGENTINA ARCE
Y SU ORQUESTA TIPICA "LOS ZORROS GRISES"
HERMANAS ARCE
MIGUEL CALO
LOS ZORROS GRISES
Raul HARENO
LOS DOS PIANOS
FRANCISCO LOMUTO Y SU ORQUESTA
Nelly OMAR
Nelly FERRO
JULIO DE CARO
RENE COSPITO
Orquesta TIPICA "LOS ZORROS GRISES"
LOS CHAVALES DEL RITMO
LOS CHAVALES DEL RITMO
LOS CHAVALES DEL RITMO

Debut de Miguel Caló y su orquesta típica en el Teatro Baquedano de Santiago. *El Mercurio*, 6/ 9/1944: 26, BN.

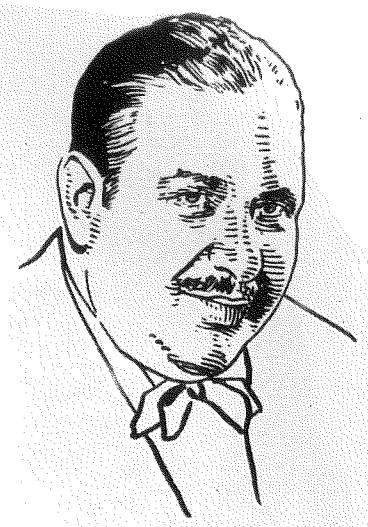
rio de tangos y folklore argentino, en una perfecta mezcla trasandina de exportación. Biaggi había adoptado un estilo marcadamente danzable con su incorporación en 1935 a la orquesta de Juan D'Arienzo, contribuyendo a la modalidad nerviosa e incisiva de interpretación que tanto gustaba en Chile. Desde 1938 dirigía su propia orquesta, imponiendo un estilo repetitivo y sencillo, dirigido a los bailarines, que logró amplia aceptación popular [836] .

Natalio Tursi, pianista mendocino de tango, desarrolló su carrera en Chile entre 1945 y 1949, año en que fue expulsado por razones políticas mediante la Ley de Defensa de la Democracia o "Ley maldita" instaurada por el gobierno de Gabriel González Videla en 1948. Tursi había llegado al país con su orquesta típica de diez músicos, el cantor Juan Carlos Aguilera y el glosador Sixto Alberto Rodríguez, con los que "volvería loco a medio Chile", y contribuiría a mejorar el sonido de las orquestas típicas que más tarde formarían los músicos chilenos que ingresaban a su orquesta [837] . Su primer contrato fue en Radio Corporación, dirigida por Raúl Matas, en el programa estelar auspiciado por Llodrá "la camisa deportiva que domina la ciudad". Luego siguió un contrato en la quinta de recreo El Rosedal, con actuaciones transmitidas por Radio Nuevo Mundo y escuchadas a lo largo del país. La

836 Ver Omar García Brunelli en Casares, 1999-2002, 2: 432.
837 Ver Neira, 1994; y Marino, 1984: 516. Escuchar a Natalio Tursi y su orquesta típica en Tursi, 2003.

popularidad de la orquesta de Natalio Tursi aumentó al incorporarse el cantor chileno Mario Armando López, surgido de los concursos de barrio, que popularizaba el tango "Alelí" de Alfredo de Angelis. Desde 1947 RCA Victor ofreció abundantes grabaciones de la orquesta de Tursi, entre las que se encuentran "La Cumparsita" y "Yira, yira".

Tursi dirigía su orquesta típica desde el piano, el que hacía sacudir para lograr un máximo efecto de fuerza interpretativa, como si el piano bailara. La popularidad de Tursi en Chile también era respaldada por su asimilación del estilo de Juan D'Arienzo, marcando claramente el 2 x 4 en un pulso rápido y *marcatto* de los contrabajos y bandoneones, que sólo era interrumpido por las síncopas candenciales. El pulso continuo y los repentinos cortes y cambios de dinámica, servían de guía para la marcha de los bailarines, con sus quiebres y cambios de dirección. A fines de la década de 1930, el sello Victor ofrecía en Chile 32 tangos de la orquesta de D'Arienzo más algunas milongas y valses, como era costumbre [838] .



Natalio Tursi. Catálogo RCA Victor, Santiago, 1948: 70, AMPUC.

También hay que destacar la llegada en 1944 de Domingo Julio Vivas (1895-1952), bandoneonista y guitarrista argentino que entre 1933 y 1934 fue uno de los cuatro guitarristas que acompañaban a Gardel, con quien grabó el tango "Silencio", señala Marino. Vivas permaneció en Chile hasta 1948 realizando algunas grabaciones con el Dúo Rey-Silva para Odeon, acompañando a Pepe Aguirre, Chito Faró, y Jorge Abril, entre otros, y formando un sexteto de dos bandoneones, dos violines, piano y contrabajo para tocar en boites y quintas de recreo de la capital [839] .

La cercanía de Valparaíso y Santiago con la ciudad de Mendoza constituía un atractivo campo laboral para los músicos de tango mendocinos, quienes habían vivido su propio proceso de adopción del tango rioplatense, generado a partir de la inmigración de sectores obreros porteños con la inauguración del ferrocarril Buenos Aires/Mendoza en 1885 –el Andino–. La habilitación del tramo Santiago/Mendoza en 1910 –el Transandino–, a su vez conectado con Valparaíso, dejaba abierto un temprano flujo de músicos argentinos hacia Chile y viceversa. Así mismo, la conexión ferroviaria del Atlántico con el Pacífico facilitaba la gira de los artistas por el Cono Sur, quienes tendrían que esperar hasta 1946 para que la Línea Aérea Nacional de Chile (1929) iniciara sus vuelos regulares entre Santiago y Buenos Aires y así no tener que depender de las escalas de las compañías estadounidenses que volaban a América del Sur.

838 Esta oferta continuó durante toda la década de 1940, destacándose en el catálogo de 1948 "La cumparsita", "Esta noche me emborracho", "Uno", y "Leguisamo solo" de Modesto Papavero. Tursi regresó a Chile en 1956 con su orquesta de cinco bandoneones, cinco violines, dos pianos, contrabajo y dos cantantes, estrenando su milonga "A la chilena". Ver *Ecran*, 14/ 8/1956.
839 Ver Marino, 1984: 539.

Tania (1908) en Santiago en 1931. *Zig-Zag*, 31/ 1/1931, BN.

Mendoza llegó a contar en la década de 1940 con una intensa vida tanguera. De allí surgieron orquestas como la de Rubén Ortega, la de los hermanos Mancifesta, y la de los hermanos Appiolazza, que tuvieron repercusión en Chile. El Quinteto de los hermanos Appiolazza comenzó a venir al país en 1958, cumpliendo una nutrida agenda de presentaciones. Empezaban a las siete de la tarde en los bailables de Radio Yungay en combinación con la orquesta de Roberto Inglez, y en Radio Minería. Luego se presentaban en El Pollo Dorado para seguir al Club de la Medianoche y terminar en la Quinta El Rosedal a las cinco de la mañana. Osvaldo Marinelli, bandoneonista mendocino del Quinteto Appiolazza, recuerda el furor en Valparaíso del tango y de las tanguerías, que habrían sido introducidas en el país por el cantor mendocino Ernesto Agüero. Todos bailan bien el tango en Chile, señala Marinelli, y con más cortes que el argentino, como era el tango orillero en el Buenos Aires de la década de 1920. Así mismo, Tania, al comparar la vida tanguera entre Santiago y Buenos Aires en la década de 1990, alaba el "tango familiar tan de ustedes, no el de los escenarios, sino el que baila el pueblo." La zona austral también favorecía la integración chileno-argentina, como hemos visto en el caso de la ranchera, y en la década de 1940 había varios bandoneonistas argentinos activos en Punta Arenas [840].

El arraigo del tango argentino en Chile llegó a tal punto, que a comienzos de 1945 la boite La Quintrala ofrecía un espectáculo que intentaba historiar el desarrollo del tango, como ya lo hacía el cine argentino. Este intento historizador tiene la particularidad de surgir del propio mundo del espectáculo y de realizarse tempranamente en relación a las historizaciones que paulatinamente se realizarán de otros géneros populares. En *La historia del tango* de La Quintrala, se presentaban distintos hitos del desarrollo del género, buscando paralelamente su repercusión en Chile. Participaban tres cantantes: Carmen Idal, Tania, y Roberto Díaz; una pareja de baile; un trío y la orquesta típica Buenos Aires. Los vestuarios y decorados eran proporcionados por Chile Films como si se tratara de un rodaje más de sus estudios, por ese entonces en plena producción. El espectáculo comenzaba en 1890 con "Candombe azabache", y continuaba en 1904 con "El choclo" de Villoldo; 1912 con un tango de organito callejero; 1927, con el nacimiento al estrellato de Tania; 1929 con Francisco Canaro en París interpretando su tango "Madreselva"; 1931 con la llegada de Tania a Santiago interpretando "El carillón de la Merced"; 1935 con la muerte de Carlos Gardel; 1942 con las presentaciones en Chile de Carmen Idal, quien interpreta "Al compás del corazón" de Miguel Caló, que hacía furor en Santiago; y 1945 con el regreso de Tania interpretando el tango "Uno".

840 Entre los bandoneonistas argentinos que se radicaron en Chile figura Carlos Arce, Héctor Presas, y Hugo Bustamante de la orquesta de Natalio Tursi, junto a Alfredo Fanuele, dueño de El Club de la Medianoche, Alfredo Fava y Pedro Martínez.

En el espectáculo de La Quintrala se observan claros intentos de apropiación del tango en el país, ahora realizados mediante la ilusión de participar de una historia marcada por la aparición de repertorio clásico del género, por su repercusión en París o por la muerte de Gardel, hitos que aparecen al mismo nivel que la llegada a Chile de Tania o de Carmen Idal, dos estrellas de turno en La Quintrala. Así mismo, esta boite se situaba hábilmente como protagonista de una historia de la cual el chileno era más bien un activo consumidor [841].

> "El primero que mató al tango fue el mambo –mantiene Luis Ibarra–. Yo era músico en ese tiempo y llegó el mambo y mató al tango. No había donde trabajar, la gente quería mambo. Es natural, después pasó el mambo y volvió el tango, pero no volvió para ser escuchado, sino que para ser bailado, de acuerdo a una moda mundial. Actualmente, cuando de provincias me piden el cuarteto, me lo piden sin cantor, pero con una pareja de baile. Eso es lo que quiere la gente." [842]

Desde mediados de la década de 1950, el público chileno deseará siempre bailar el tango, no escucharlo solamente, como también sucedía en las décadas anteriores. No es que la profundidad de las letras y la riqueza instrumental del tango pasaran desapercibidas para el público nacional, sino que le resultaba más urgente la necesidad de bailar, de expresar corporalmente su sentir, de practicar su condición urbana y arrabalera moderna, cosmopolita y nocturna. Si bien el tango fue aceptado en un comienzo por la elite social chilena como una nueva danza de moda, legitimada desde París, fueron los sectores medios quienes finalmente se apropiaron de él y lo mantuvieron vigente como expresión de su condición de habitantes urbanos con sus vivencias, sueños y frustraciones. El tango llegó a Chile para quedarse y ha sido el propio público de la gran clase media chilena, el que mantuvo su alto sitial en la música popular practicada en el país durante la primera mitad del siglo XX.

841 Ver *El Mercurio*, 18/ 1/1945.
842 Luis Ibarra, 17/12/2002.

Bolero

Transformado en el género latinoamericano por excelencia, el bolero encontrará sus compositores, letristas, músicos, cantantes y bailarines en casi todos los países del continente y en los distintos sectores sociales que los conforman. Poco a poco el bolero perderá su asociación con sus países matrices –Cuba y México– y circulará por el mundo como un género latinoamericano, sin una identidad nacional definida. Contribuye a ello su lenguaje universal, desprovisto de jergas, localismos y de referencias a lugares específicos, como sucede con el tango o la canción ranchera, por ejemplo. Además, el bolero apela al amor y al desamor tal como es vivido por el latinoamericano en general, sin abundar en referencias a dimensiones sociales ni a circunstancias específicas de la historia del continente.

Dos vertientes muy distintas confluyen en la gestación del bolero, que de alguna manera estarán presentes a lo largo de todo su desarrollo: la del salón y la de la calle. En efecto, los relatos sobre los orígenes del bolero en Cuba coinciden en atribuirle a la canción de salón de mediados del siglo XIX una paternidad directa sobre el género. Dicha canción se cobijaba dentro del sentimiento libertario del cubano de la época –bajo la dominación española hasta 1898– camuflando en muchos casos el amor a la patria con la metáfora de la mujer, que resumía en una "gentil bayamesa" a la novia de todos los patriotas cubanos, como señala Argeliers León [843] . En la matriz salonera del bolero confluyen los elementos europeos que habitualmente influían en la canción de salón, destacándose géneros líricos como el aria de ópera y la romanza de zarzuela, las voces educadas, y el piano, rasgos que de cierto modo reaparecerán cuando el bolero se popularice desde México, en las voces de cantantes líricos y en manos de Agustín Lara.

La naturaleza salonera y romántica del bolero le permitirá encontrar un nicho cultural donde instalar su difusión, práctica y consumo, y la industria podrá orientar al consumidor del nuevo género en un terreno conocido. De este modo, el bolero será la canción romántica por excelencia de la ciudad moderna latinoamericana, difundiéndose en sus comienzos sencillamente como canción. En el catálogo Victor chileno de 1940, por ejemplo, de las 24 grabaciones ofrecidas del bolerista mexicano Juan Arvizu, sólo una es catalogada como bolero, reflejando los titubeos de la industria frente a un género que aún no aparecía consolidado en el mercado nacional. El sello prefiere usar el término "canción" para varios títulos que más tarde serán difundidos como boleros. Al mismo tiempo, la raíz sonera que adquirió el bolero con su llegada a la calle, le permitió asociarse a la rumba mediatizada, presentándose en partituras y grabaciones de la primera mitad de la década de 1930 como una rumba lenta o slow-rumba, que era como lo difundían los Lecuona Cuban Boys en Europa. De este modo, el bolero manifiesta desde el comienzo, su característica central: se trata de una canción para bailar, no sólo para escuchar, y para cantarla al oído.

Del mismo modo que la mayor parte de los géneros del salón latinoamericano que llegaron al campo o a la calle, la canción cubana encontró en los dúos de voces y guitarras, que pueblan la música tradicional latinoamericana, el medio más apropiado para continuar su camino hacia la música popular. En este caso se trató de

843 Ver León, 1984: 187.

trovadores de Santiago de Cuba como Pepe Sánchez (1856-1918), Sindo Garay (1867-1968), y Alberto Villalón (1882-1955), junto a Eusebio Delfín (1893-1965), que son los nombres más conocidos en el proceso de pérdida de los artificios líricos de la canción de salón e imposición de la rítmica binaria y sincopada propia de las raíces negras de gran parte de la música popular cubana. De este modo, la canción se hizo baile, incorporándose el patrón de cinquillo –cinco golpes sincopados–, o clave sonera, al rasgueo o rayado de la guitarra, al ritmo de las claves y a la línea del canto, acomodándose con naturalidad al verso octosílabo. Así mismo, el género se articuló en dos períodos de 16 compases cada uno, que se repetían con el mismo texto o con nuevas estrofas, intercalando un interludio instrumental o pasacalle entre ellos. Este interludio era interpretado en el registro agudo de la guitarra, procedimiento que será muy explotado en la historia del bolero, tanto por la guitarra alta mexicana o requinto, como por la trompeta con sordina, en el caso del bolero orquestal.

En la década de 1920, el bolero cubano incrementará su sincopación rítmica, recibiendo la influencia del acompañamiento o tumbao del son, que era el género que acaparaba las preferencias del público, en especial debido a la labor de músicos como Miguel Matamoros (1894-1971) y su trío, grandes cultores del son. Esto acentuó más aún el carácter danzable del bolero, coronado por su incorporación a la charanga danzonera de la década de 1930 [844] . El Trío Matamoros, que había iniciado su carrera discográfica en 1928, llegó a Santiago de Chile en agosto de 1937 procedentes de Buenos Aires, como punto final de su segunda gira sudamericana. Se integraron al elenco de la Compañía de Revistas del Teatro Balmaceda, donde interpretaron en sus tres días de actuación, los primeros boleros con guitarra que se conocieron en el país. El sello Victor ofrecía en Chile en 1940 cinco discos del afamado trío, destacándose el son "Cuidadito compay gallo", el bolero-son "Corazón herido", y el bolero "Cuando ya no me quieras" (1924) del dúo veracruzano Los Cuates Castilla, quienes actuarían y grabarían en Chile en 1942 y 1945 respectivamente. Otros músicos cubanos que llegaron al país en la década de 1930 estaban más asociados a la fiebre de la rumba, como veremos más adelante, aunque es muy probable que hayan incluido boleros como necesario contraste de carácter y de tempo en su repertorio [845] .

El bolero comenzó a emigrar tempranamente desde Cuba, partiendo primero hacia México y Puerto Rico, en un permanente éxodo que le dará carta de ciudadanía latinoamericana. Se presume que llegó al puerto de Veracruz y a la península del Yucatán a fines del siglo XIX, con las giras de compañías teatrales, de circos y de los propios trovadores santiagueños, junto a los inmigrantes y refugiados del período de independencia. Argeliers León llega a afirmar que fueron modos de interpretación de los sones yucatecos los que influyeron en la mezcla del rasgueo y punteo de la guitarra, tan propias del bolero, estableciendo una influencia mutua entre Cuba y México desde los orígenes mismos del género [846] . A comienzos de la década de

844 Ver León, 1984: 188; Juan Manuel Villar en Casares, 1999-2002, 2: 563; y Orovio, 1995.

845 Entre el repertorio del Trío Matamoros interpretado en Chile se encuentra "Lágrimas negras", "El son de la loma", y "Siembra tu maíz". Ver *El Mercurio*, 5/ 8/1937: 29.

846 Ver León, 1984: 205. Otros géneros procedentes de Cuba ya habrían entrado a México por la península del Yucatán durante la segunda mitad del siglo XIX, señala Luc Delannoy, 2001: 46.

1920, el bolero con guitarra ya manifiesta en México sus características distintivas, en especial en los dúos de cantantes yucatecos, rasgos que serán difundidos continentalmente a fines de la década de 1940 a partir del impacto internacional del Trío Los Panchos.

La difusión sostenida del bolero en América del Sur se produjo una vez que éste llegara a Ciudad de México –coincidiendo con el crecimiento de la capital después del período revolucionario–, que alimentara el desarrollo de la pujante industria musical mexicana y que sustentara la carrera de los principales compositores, intérpretes y estrellas cinematográficas mexicanas de las décadas de 1930 y 1940. Estos fueron Agustín Lara, María Grever, Alfonso Ortiz Tirado, José Mojica, Juan Arvizu, Pedro Vargas, María Félix, Elvira Ríos y Néstor Chayres. Chile representó el punto más lejano de influencia del bolero en América, sin embargo, todos estos nombres han tenido importancia en la formación del gusto y el estilo de auditores y músicos populares chilenos [847].

El bolero se consolidaba entonces, como el género predominante del México post-revolucionario para la nueva cultura de masas y su sensibilidad urbana y modernizante. Por un lado servirá de contraste en la pista de baile para géneros más movidos, como el danzón, y por otro, reemplazará al tango como el género preponderante en los burdeles, pues, junto con mantener una atmósfera cosmopolita y moderna, permitirá canalizar el énfasis mexicano en el lirismo, como señala Mark Pedelty [848].

La labor de Agustín Lara (1897-1970) como autor-compositor, y pianista-cantante, constituye el paso más importante en el desarrollo del bolero en México a fines de los años veinte. Lara condujo el bolero a la sensibilidad moderna y desenvuelta de la gran ciudad, llevándolo de regreso al piano –debido a su dificultad para cantar–, e imprimiéndole un clima sensual y citadino, ajeno hasta entonces a la canción mexicana, y que influirá en su carta de ciudadanía continental. Así mismo, contribuyó a consolidar la tendencia original del bolero a dividirse en dos secciones de 16 compases cada una, la primera en modo menor y la segunda en modo mayor, con un interludio instrumental entre ambas, que corresponde al antiguo pasacalle. Agustín Lara en México y Benny Moré (1919-1963) en Cuba, serán los máximos representantes del bolero moderno en la década de 1940, un bolero que forma parte de esa vida diversificada, desenvuelta y bohemia de la gran ciudad, de donde obtiene su intensidad afectiva, madurez artística y libertad moral, como señala Néstor Leal. De este modo, el bolero quedará también asociado a los excesos que esta libertad moral acarreen, y el propio gobierno mexicano impondrá restricciones al uso de boleros de Agustín Lara y a la vida nocturna en la década de 1940, mientras que correrán incesantes rumores en torno a la vida licenciosa del compositor [849].

847 Si bien María Félix (-2002) fue la única de estas estrellas mexicanas del bolero que no llegó hasta Chile, su hermosa figura, su cálida voz y su sentido dramático pudo ser apreciado en el país en varias de sus películas. En *Que Dios me perdone* (1948), por ejemplo, interpreta la canción homónima de Manuel Esperón como parte del show de una elegante boite de Ciudad de México.

848 Ver Pedelty, 1999: 36.

849 Ver Castillo, 1991; Pineda, 1990; Moreno, 1979; Leal, 1992: 14; y Pedelty, 1999: 50.

Anuncio del debut de Agustín Lara en el Teatro Caupolicán. *El Mercurio*, 24/ 9/1941: 22, BN.

> "Invitado por el señor embajador de Méjico en Chile, don Octavio Reyes Espínola, la próxima semana vendrá de Buenos Aires a Santiago el famoso compositor azteca Agustín Lara, cuya recia personalidad artística es muy apreciada en nuestro país a través de sus canciones que son conocidas en todos los ambientes." [850]

Luego de agotadores compromisos artísticos en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires, en una época que el bolero invadía con fuerza el mercado sudamericano, Agustín Lara llegó a Chile en septiembre de 1941 invitado por el embajador mexicano, con el ánimo de descansar. Sin embargo, su mala suerte en el juego en el Casino de Viña del Mar lo habría llevado a tener que pagar sus pérdidas con actuaciones en la boite del Casino. Así mismo, luego de reiteradas peticiones, accedió a cantar durante doce noches consecutivas en el Tap Room de Santiago, pidiendo a cambio una botella de whisky y un papelillo de cocaína, droga *chic* de la época, aún sin penalizar y promocionada desde mediados del siglo XIX como una "forma inofensiva de curar la tristeza" [851]. Durante toda la década de 1940, Lara se hizo presente en Chile en la permanente oferta cinematográfica mexicana –con películas que tomaban su nombre y argumento de algunos de sus boleros–, y en la ediciones del sello Víctor, que en 1940 ofrecía sus propias versiones de composiciones suyas como "Amor de mis amores", "Noche de ronda" y "Sola".

850 *El Mercurio*, 7/ 9/1941.

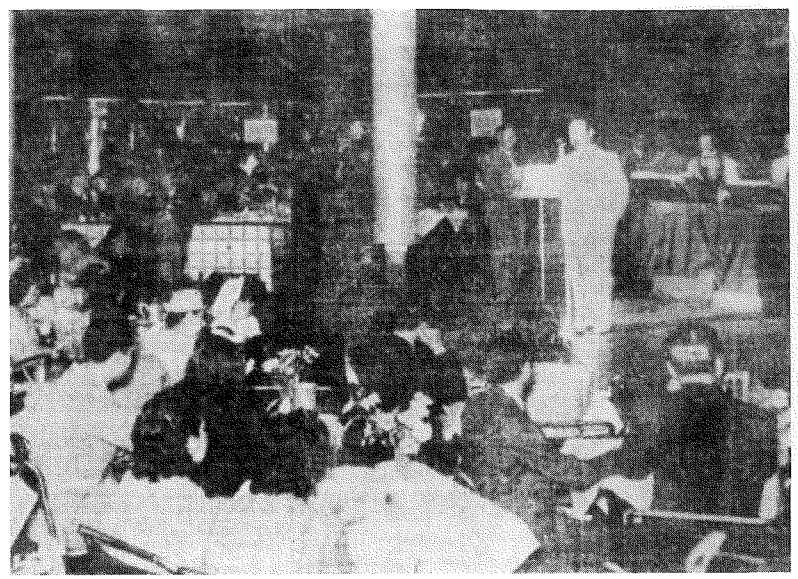
851 Ver *El Mercurio*, 31/ 1/1942 y 3/10/1942; Plath, 1997: 141; Rico Salazar, 1999: 261; y Escohotado, 1994: 79.

La latinoamericanización del bolero iniciada en México, supuso también su blanqueamiento, manifestado en la paulatina desaparición del cinquillo cubano en el canto, que perdía impulso rítmico por la nueva voz declamatoria con micrófono; la pérdida del tumbao sonero en el acompañamiento, que se reducía a marcar las ocho corcheas del compás; la simplificación de la línea del bajo en un patrón de una blanca y dos negras; su modernización temática e instrumental; y su incorporación al repertorio de cantantes líricos, con sus consecuentes modificaciones estéticas e interpretativas. La llegada de cantantes líricos al bolero, que cambiaban una carrera consagrada al *bel canto* por el canto popular con micrófono, prestigiaba al género, "haciendo derroche de elegancia y exigiendo de los intérpretes condiciones vocales sobresalientes", como señala Rico Salazar [852] . Esto le permitía al bolero entrar en gloria y majestad en la industria discográfica, cinematográfica y radial latinoamericana, transformándose en número central del show de las elegantes boites de la década de 1940.

Los primeros intérpretes mexicanos de bolero de fama continental fueron tenores que encontraron en el nuevo género una forma de proyectar masivamente sus carreras, poniendo la expresión seria y romántica del canto lírico al servicio de un género popular que, por lo demás, tenía raíces en el aria, la canción de salón y la romanza, como hemos visto. Esto lo hacían en sintonía con la tendencia de cantantes líricos italianos de comienzos de siglo, que grababan canciones populares como una forma de participar del auge de la naciente industria discográfica. El propio Alfonso Ortiz Tirado solicitó que sus discos grabados para RCA Victor en la categoría Sello Rojo fueran editados bajo la categoría popular para llegar a un público más amplio [853] . Así mismo, la historiografía del bolero en México abunda en referencias sobre la influencia del canto lírico en los primeros boleristas. Jaime Rico Salazar, por ejemplo, destaca el enorme ascendente que tuvo la voz de Tito Schipa en Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu y Pedro Vargas. Rico Salazar destaca además que Ortiz Tirado tenía un estilo de tenor académico limpio en sus interpretaciones, que inspiró el estilo vocal que seguirían muchos tenores de boleros, y que José Mojica, durante su carrera como bolerista, siguió cantando las arias más brillantes de las óperas que le habían dado prestigio. En 1940 el sello Victor incluía las grabaciones de Mojica y de Ortiz Tirado en su sección Sello Rojo, reservada a la música clásica, presentándolos como tenores y sin hacer ninguna referencia al género bolero.

Estos cantantes estudiaron con José Pierson (ca. 1861-1957), afamado maestro mexicano de canto y gran impulsor del desarrollo de la ópera en México, y llegaron a participar en importantes producciones de ópera. Como boleristas, fueron difundidos nacional e internacionalmente por el disco, la radio y el cine, y realizaron extensas giras por América Latina. Sus carreras comenzaban al mismo tiempo que se consolidaba el canto con micrófono, que aparecía el cantante radial, y que se formaba la industria de la estrella de la canción, figurando, junto a los directores de orquestas, en un sostenido primer plano respecto al resto de los músicos de la época. Con el micrófono, estos cantantes desarrollaron un modo de cantar más natural y relajado, funcional al carácter íntimo y personal de la canción de amor, que ahora podía ser declamada al oído de la pareja mientras se bailaba

852 Rico Salazar, 1999: 94.
853 Ver Rico Salazar, 1999: 546.



Debut de Juan Arvizu (1900-1985) en *El Lucerna*. El Mercurio, 27/11/1943: 5, BN.

lentamente en un estrecho abrazo, sin preocuparse de intrincados pasos o de elaborados movimientos del cuerpo.

Las radioemisoras de ciudad de México serán los lugares donde se canten por primera vez la mayor parte de los boleros mexicanos de las décadas de 1930 y 1940, lo que revela la estrecha relación entre este género y la industria radial. En su primer año de funcionamiento en 1930, la emisora XEW "La voz de América Latina desde México" ya transmitía el programa *La hora íntima de Agustín Lara*, anticipándose a una tendencia dominante hasta fines de los años cuarenta. Esta radioemisora, creada por la RCA Victor, influyó bastante en la difusión del bolero mexicano y su modernidad asociada. Llegando instantáneamente de Guadalajara a La Habana –señala Pedelty–, las canciones repentinamente dejaron de necesitar los viajes de los músicos o la distribución de partituras y discos para su diseminación. De este modo, XEW esparcía sus "semillas de modernidad" por México, urbanizando el país entero, y haciendo de la capital el mayor centro de procesamiento, producción y distribución de tendencias musicales tanto para el interior como para el exterior [854] .

El bolero comienza a aparecer en forma ascendente en la oferta discográfica chilena a fines de los años treinta, destacándose las ediciones Victor de los grandes cantantes mexicanos del bolero, quienes llegaron hasta Santiago entre 1934 y 1938, para realizar presentaciones en diversos teatros de la capital –siempre en combinación con el cine–, y regresaron en la década de 1940, ahora para presentarse en radios y boites, según los nuevos requerimientos del espectáculo moderno. Así mismo, estos cantantes incorporaron a su repertorio algunas canciones y boleros de compositores chilenos, contribuyendo a su difusión internacional. Este fue el caso de "Rayo de luna" y "Camino agreste", tonadas de Luis Aguirre Pinto que ingresa-

854 Ver De la Peza, 2001: 119 y 174; y Pedelty, 1999: 40.

ron al repertorio de Alfonso Ortiz Tirado; "Mi pecado", bolero de José Goles y Carlos Ulloa, "Cura de mi pueblo" y "Mantelito blanco", canciones de Nicanor Molinare, popularizados internacionalmente por Juan Arvizu; y "A motu yaney", mapuchina de Fernando Lecaros, y "Como el agüita fresca", tonada de Donato Román Heitmann, popularizadas por Pedro Vargas. A pesar de tratarse de géneros diversos y de color local, finalmente todas eran canciones, y en la voz de estos artistas se cubrían del manto interpretativo del bolero, contribuyendo además, a que el bolerista diversificara su repertorio.

Alfonso Ortiz Tirado (1893-1960), presentado como el Doctor Ortiz Tirado por su condición de médico, fue el primero en llegar a Chile, debutando a fines de 1934 en el Teatro Carrera y regresando en 1945 y 1949 para actuar en las boites La Quintrala y Casanova, respectivamente. Desde comienzos de la década de 1940 el sello Victor ofrecía grabaciones de Ortiz Tirado en el país, destacándose "Rosa" (1930) de Agustín Lara y "Margaritas" del mexicano Jorge del Moral (1900-1941).

Juan Arvizu (1900-1985), conocido como "El tenor de la voz de seda", se presentó en el Teatro Imperio en octubre de 1935, regresando a Santiago en 1940 como artista exclusivo de Radio Agricultura. En su segunda visita, popularizó "Perfidia" (1939) de Alberto Domínguez, que marcaba el ingreso del bolero a Estados Unidos transformado en beguine, con su correspondiente "elevación" social en México [855] . Arvizu cantó también en el Lucerna en 1943 y 1945 acompañado por la orquesta de Fernando Lecaros, y en 1950 en el Goyescas acompañado por la orquesta de José Giolito Fernández. Entre la discografía de Arvizu ofrecida en Chile por RCA Victor en 1948, se destacan sus versiones de los boleros "Cuando vuelvas" (1944) de Agustín Lara, "Hasta siempre" (1945) de Mario Clavell, y "Tres palabras" (1947) del cubano Osvaldo Farrés (1902-1985), bolero utilizado por Walt Disney en la versión en español de su película *Make Mine Music* o *Música maestro* (1946). Así mismo, Arvizu, contribuyó a popularizar en Chile el son veracruzano "La bamba" y revivió el antiguo vals de Juventino Rosas "Sobre las olas", conocido en Chile desde la década de 1890, como hemos visto.

José Mojica (1895-1974) llegó a Santiago a mediados de 1937 como parte de una completa gira que realizaba por América del Sur. Debutó con éxito en el Teatro Victoria, precedido de la fama que sus películas habían forjado en el país, pero también fue invitado a cantar al templo del convento de San Francisco, pues se hizo gran publicidad en Santiago de su cercanía con la Orden franciscana, como señala el propio Mojica en sus memorias, formándose un tumulto en torno a su figura [856] . A comienzos de 1942 Mojica decidió abandonar la vida artística, recluyéndose en el Convento Franciscano del Cuzco y a mediados de 1947 se ordenó sacerdote, llamándose Fray José Francisco de Guadalupe Mojica. Como religioso, realizó algunas giras de carácter pastoral, volviendo a Chile en 1950, donde se le organizó un homenaje en el Teatro Caupolicán. Allí, Mojica interpretó repertorio religioso mezclado con canciones mexicanas y sus infaltables boleros.

En 1930 circulaban las partituras del vals "Un beso loco" y del foxtrot "Solamente tú" publicadas por Casa Amarilla como éxitos de su primera película, *El precio de un beso*. En 1940, se ofrecían sus grabaciones de "Júrame" (1926) de la

855 Ver Bazán, 2001: 59.
856 Ver Mojica, 1957: 375.

mexicana María Grever (1885-1951), y "Rosa la China" (1932) del cubano Ernesto Lecuona (1895-1963), entre otras.

> "Pedro Vargas, artista exclusivo de RCA Victor, le concederá un autógrafo. El tenor de América tendrá el agrado de recibir la visita de sus amigos y admiradores hoy, de 18 a 19 hrs., en el local de Radio Fonografía del Pasaje. Distribuidores autorizados RCA Victor." [857]

Pedro Vargas (1906-1989), presentado como "El tenor de las Américas", cantó por primera vez en Chile a fines de 1938 en los teatros Central y Santa Lucía, regresando casi anualmente al país hasta 1950, para seguir actuando principalmente en el Teatro Central en funciones de matinée, vermouth y noche, y en las boites La Quintrala y Lucerna. Así mismo, realizaba funciones de beneficencia y actividades promocionales y continuó presentándose en Chile hasta la década de 1980, manifestando su gran prestancia escénica, amabilidad y casi inalterable capacidad vocal. El año de su primera visita al país, Casa Amarilla imprimió varios de sus éxitos con una gran foto del artista en la portada autografiada y dedicada al público chileno.

Pedro Vargas (1906-1989) en anuncio de discos Victor. *El Mercurio*, 2/10/1940: 15, BN.

Su discografía es de las más extensas ofrecida por el sello Victor en el país, destacándose en el catálogo de 1940 "Flores negras" (1935) del cubano Sergio de Karlo (1911); "Vereda tropical" (1936) compuesta por el mexicano Gonzalo Curiel (1904-1958) para la película *Hombres de mar*; y "Noche de ronda" (1936) de Agustín Lara. En el catálogo RCA Victor de 1948 se destacan "Rosa" (1930) y "Santa" (1931) de Agustín Lara; "Angelitos negros" (1946) del compositor mexicano Manuel –Maciste– Alvarez (1892-1960) y el poeta venezolano Andrés Eloy; "Bésame mucho" (1941) de la compositora y pianista clásica mexicana Consuelo Velásquez (1920); "Toda una vida" (1943) de Osvaldo Farrés; "La última noche" (1946) del compositor y pianista cubano Boby Collazo (1916-1989); y "Virgen de medianoche" del cineasta y compositor mexicano Pedro Galindo (1907-1989).

También se presentó en Chile el bolerista mexicano Néstor Chayres (1908-1971), actuando en el Lucerna en octubre de 1946, a su paso hacia Buenos Aires. Chayres fue uno de los últimos intérpretes de bolero presentado como tenor, ya que poseía estudios de canto bastante completos. Fue artista exclusivo de la Columbia Broadcasting System de Nueva York desde 1945, aunque grabó un repertorio apreciable para RCA Victor Chilena durante su gira al país, destacándose los boleros

857 *El Mercurio*, 11/ 6/1947.

Elvira Ríos (1913-1987) en anuncio de Radio Agricultura. *El Mercurio*, 22/ 4/1949: 37, BN.

"Así" (1946) de María Grever, "Somos diferentes" de Gabriel Luna y Pablo Beltrán, y "Vieja luna" del compositor y pianista cubano Orlando de la Rosa (1919-1957).

Junto a los grandes tenores del bolero, cabe destacar la presencia en Chile de Elvira Ríos (1913-1987), la primera cantante mexicana de boleros que adquirió renombre internacional. Presentada como "El corazón que canta", por sus interpretaciones cargadas de emoción, debutó en Santiago a comienzos de 1942 en la Sala Cervantes, regresando en abril 1949 para integrarse al elenco artístico de Radio Agricultura. Recordada como enigmática y de voz profunda y algo masculina, su estadía en Santiago hasta fines de 1950 le permitió presentarse también en el Casanova, el Violín Gitano, el Goyescas y en los aperitivos danzantes del Waldorf.

A mediados de los años cuarenta llegaron a Chile dos exponentes cubanos del bolero: Margarita Lecuona y Wilfredo Fernández, únicos nombres de importancia en un firmamento artístico internacional cada vez más dominado por los artistas mexicanos. Margarita Lecuona (1910-1981), sobrina del destacado compositor Ernesto Lecuona, llegó a Chile en 1945 para actuar en el Casino de Viña del Mar, el Lucerna, y presentarse en teatros de Santiago en combinación con el cine. La acompañaba la orquesta de Joe O' Quendo, con la que grabó en los estudios de Odeon su bolero "Eclipse" con bastante publicidad en la prensa de la época. Además el violinista chileno de jazz Nano Moya grabó ese mismo año una versión de "Eclipse" en tiempo de swing para el sello Victor. Margarita Lecuona regresó a Chile en 1947 para actuar nuevamente en el Lucerna en compañía de Pepe Armil, y en 1950 para presentarse en el Goyescas. Durante su primera estadía en Chile, Margarita Lecuona participó como actriz e intérprete de sus boleros y canciones de inspiración afrocubana en la película musical de Miguel Frank *Música en tu corazón*.

> "Un acontecimiento artístico de gran resonancia en nuestros círculos sociales lo constituyó ayer tarde la anunciada presentación en la elegante sala del Lucerna, de la pareja formada por Margarita Lecuona y Pepe Armil [...] ante una sala que se encontraba desbordante de un público tan distinguido como selecto, formado en su mayoría por conocidas familias de nuestra sociedad." [858]

Wilfredo Fernández, (1924), que había comenzado a actuar profesionalmente en radios de La Habana en 1946, se presentaba en boites, teatros y radios de Santiago

858 *El Mercurio*, 17/ 3/1945.

desde comienzos de 1947 como "El trovador romántico de Cuba". Desarrolló una rápida carrera discográfica en Chile hasta comienzos de la década de 1950, la que continuó en Argentina y Brasil. Popularizó en Chile "Aquellos Ojos verdes" (1929) del cubano Nilo Menéndez (1902-1987), un bolero considerado como el que marca el inicio de la modernidad en el género.

Wilfredo Fernández (1924). *Radiomanía*, Nº 93, 12/ 1950.

El bolero no sólo cubre el mayor espectro geográfico en América Latina, cruzando las naciones americanas; sino que social, cruzando los sectores altos, medios y bajos, e involucrando a jóvenes y adultos por igual. Desde el formato de concierto impuesto por los tenores del bolero en la década de 1930, donde el público asistía a escuchar a un cantante de voz educada acompañado de orquesta, hasta el estilo *cantinero* del cantante ecuatoriano Julio Jaramillo (1935-1978), diseminado por los puertos del Pacífico en la década de 1950, el bolero llegará a un amplio espectro social. Como señala De la Peza, la proliferación de bandas, tríos, mariachis y orquestas que ofrecían sus servicios en fiestas privadas, bares, cantinas y serenatas, hacen que el bolero también se difunda en circuitos de manufactura preindustrial. La literatura latinoamericana dará cuenta de este fenómeno, y el bolero será el género moderno más recurrente en ella [859].

El caso de Chile resulta altamente ilustrativo de la ubicuidad del bolero. Los primeros artistas locales que popularizan boleros fueron conjuntos de huasos, como Los Cuatro Huasos –que se cambiaban de nombre a Los Noctámbulos para cantar boleros por radio– y, en especial, Los Quincheros, que alcanzaron fama como boleristas a partir del éxito en Chile y Argentina de boleros como "Nosotros" de Pedro Junco (1920-1943), que grabaron para el sello Victor a fines de 1944, y "Sufrir", de Francisco Flores del Campo, grabado en 1946 con la orquesta de Federico Ojeda. En ambos boleros, Los Quincheros mantienen su formación de guitarras rasgueadas y su canto en bloque, con algunas intervenciones de la voz solista, manteniendo un tempo moderado. A esta formación incorporan un contrabajo que marca el ritmo básico del bolero y una trompeta con sordina que toca la melodía de la estrofa, tanto en la introducción como en los interludios o pasacalles, algo que ocurrirá también en las guarachas grabadas por este conjunto. En la grabación de Los Quincheros de los boleros "Sufrir" y "Agonía" de Flores del Campo, también se destacan por el uso de violines y de un pequeño grupo de percusión latina [860].

859 Ver De la Peza, 2001: 8. Ver bibliografía de obras literarias referidas al bolero en De la Peza, 2001: 10.

860 Fue tal el éxito de "Nosotros", que el público compraba dos ejemplares del disco para tenerlo de repuesto cuando se le gastara el primero. Así mismo, a lo largo de su extensa carrera, Los Quincheros llegarán a tener cerca de 50 boleros en su repertorio. Ver Guerra, 1999: 26 y 60. Escuchar versión de Los Quincheros y la orquesta de Federico Ojeda de "Sufrir", grabado para RCA Victor en 1946, en CD 22.

> "A mucha gente le gusta como nosotros cantamos los boleros –afirma Sergio Sauvalle–, porque lo hacemos dentro de un estilo que se distingue no sólo por el sonido propiamente tal, sino por la forma de decir los textos, con un sentimiento auténtico [...] usamos también el recurso de la primera voz acompañada de la tercera alta y, a veces, según las exigencias de la canción, la voz del solista entona la melodía en algunas estrofas con el acompañamiento de un coro a tres voces como fondo, que son las de los otros quincheros." [861]

Los conjuntos de huasos, que se asociarán finalmente a sectores más bien acomodados, estaban en las antípodas de Lucho Barrios, difusor en Chile del estilo cantinero, asociado también al vals, como hemos visto y que será el máximo representante del estilo llamado *cebolla*, caracterizado por el canto lastimero de un repertorio de un romanticismo afectado. Ambos boleros, sumados al de Lucho Gatica, que es elegante y masivo a la vez, llenarán prácticamente la totalidad del espectro social del Chile de mediados del siglo XX.

Siguiendo una tendencia que venía desde México, cuartetos chilenos de música ranchera mexicana como Los Queretanos y Los Huastecos del Sur, también incluyeron boleros en su repertorio grabado para Odeon desde comienzos de la década de 1940. En el caso de Los Queretanos, sumaban a sus guitarras un contrabajo, una base rítmica y una flauta –a diferencia de la trompeta de Los Quincheros–, que anticipaba la melodía de la estrofa, según el estilo de los tríos cubanos y yucatecos. Entre 1945 y 1947 Los Queretanos grabaron para Odeon los boleros "Nunca" (1927) del compositor y cantante yucateco Augusto –Guty– Cárdenas (1905-1932); "No vale la pena" de Orlando de la Rosa (1919-1957); y "Mi cabaña" (1936) del compositor puertorriqueño Guillermo Venegas (1915-1993).

Por ese entonces, el bolero con guitarras alcanzaba su máxima expresión con el Trío Los Panchos, formado en 1944 para el público latino de Nueva York por los mexicanos Jesús –Chucho– Navarro y Alfredo Gil y el puertorriqueño Hernando Avilés, y herederos del estilo de los tríos yucatecos. Los Panchos regresaron a México en 1948 generando un enorme impacto, que produjo la aparición de tríos similares en toda América Latina y el Caribe, y la transformación de los propios tríos cubanos. Su estilo se caracteriza por los arreglos a tres voces afiatadas; el uso del requinto o guitarra alta, que le otorga un sonido más nítido y brillante a los pasajes instrumentales; y la incorporación de *riffs*, breves diseños melódicos que el requinto toca en la introducción y en los interludios o pasacalles y que se transforman en carta de presentación del bolero [862].

En Chile, el estilo de Los Panchos se sumó con naturalidad al repertorio de tonadas y valses de dúos y tríos chilenos, conformando un repertorio de fuerte arraigo popular. Radio Agricultura transmitía boleros de Los Panchos en abril de 1947, dos años más tarde el trío comienza a aparecer en la oferta discográfica realizada en el país. En 1951 Los Panchos llegaron a Chile, actuando con gran éxito en el Teatro Baquedano, en Radio Minería y en el Tap Room, acompañando también a Ester Soré. El estilo de guitarras rítmicas y punteadas de Los Panchos, ya aparece

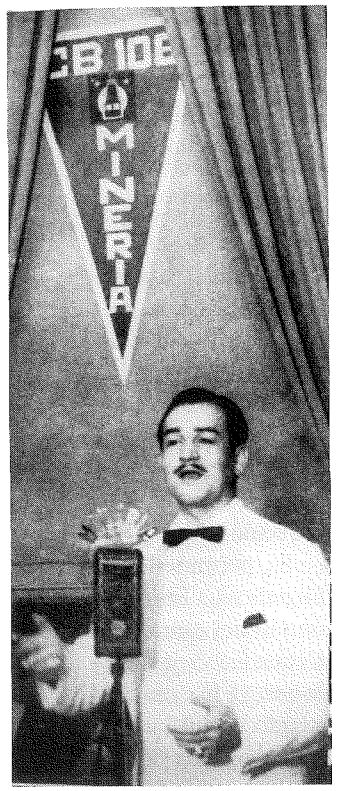
861 En Mackenna, 2003: 43.
862 Más sobre el estilo y la historia de Los Panchos en Orovio, 1995: 35-36; y Jorge Velazco en Casares 1999-2002, 10: 456-457.

en el cine chileno de fines de los años cuarenta, como es el caso de *Mis espuelas de plata* (1948), de José Bohr, donde Arturo Gatica canta dos boleros de Fernando Lecaros, "Mañana" y "Mal pago", acompañado por dos guitarras en *off*, una haciendo un vigoroso acompañamiento rítmico y la otra, si bien no introduce *riffs*, realiza ornamentaciones de la melodía principal en los interludios, como también lo hacen Los Panchos.

Del mismo modo que sucedía con otros géneros populares, el cine desempeñó un papel importante en la difusión del bolero en América Latina, llegando a hablarse en México durante la década de 1940 del género cinematográfico bolero-gángster o bolero-cabaret –que llegó a ser un tercio de la producción mexicana–, donde el bolero aportaba toda su carga de bohemia moderna y desenvuelta. Casi todos los boleristas tendrán un papel en el cine sonoro, ya sea mediante sus grabaciones, su participación como intérpretes y/o actores en la película, o su aparición en el teatro en combinación con la exhibición del film. Películas como *Santa*, *Nosotros que nos queremos tanto*, *Bésame mucho*, *Coqueta*, o *Piel canela*, tomaban directamente su nombre de boleros famosos, como venía sucediendo con el tango, e incluían unos cinco boleros ya popularizados por algún cantante que también aparecía en la cinta, lo que incidía directamente en el éxito de la taquilla, permitiendo el desarrollo de un público activo, que cantaba mientras veía la película. En casos como *Piel Canela* (1953), de Juan J. Ortega, el bolero homónimo del cantante y compositor puertorriqueño Bobby Capó –Félix Manuel Rodríguez Capó– (1922-1989) toma posesión del film, apareciendo en reiteradas ocasiones, ya sea cantado por Pedro Vargas, tocado por una orquesta de boite, o escuchado en un bar, de modo de enganchar fácilmente al público con un reciente éxito de moda. Es así como el bolero llegó a ser ampliamente difundido en países con una fuerte industria musical nacional, como Brasil y Argentina, influyendo en el repertorio de los músicos locales y relegando al tango a un segundo lugar en el mercado cinematográfico latinoamericano [863].

El impacto del bolero en Argentina tuvo repercusiones en Chile con la llegada al país de al menos tres artistas importantes en la década de 1940 y 1950: Leo Marini, Mario Clavell y Eduardo Farrell –cantante de la orquesta de jazz de René Cóspito–. Leo Marini, "La voz que acaricia", era el nombre artístico de Alberto Batet Vitali (1920-2000), cantante mendocino que por cuenta propia se aproximó al bolero, influido por los discos y películas de los grandes cantantes mexicanos de la década de 1930 y ayudado por un profesor de canto lírico. Inició su carrera artística en 1939 en Radio Cuyo de Mendoza y, durante el verano de 1940, actuó en Radio Metro de Valparaíso y en diversos escenarios de Viña del Mar. Regresó a Chile en 1942, presentándose con gran cartel en Radio Carrera y en el Tap Room y grabando su primer disco para Victor: "Virgen de medianoche" –cuya letra causaba bochorno en Chile– y "Puedes irte de mí", con la orquesta de Isidro Benítez. Al año siguiente, actuaba en el Lucerna, donde regresó en 1946, presentándose además, en teatros, radios y boites de Concepción y Talcahuano, y participando en la película de Eugenio di Liguoro *Sueña, mi amor*. Esta película era

863 Ver Moreno, 1989: 82-83; De la Peza, 2001: 200; Ferrer, 1977: 159-160; y Pedelty, 1999: 41.



Leo Marini (1920-2000) en Radio Minería. *Antena de Radio Minería*, Nº 9, 15/12/1949, BN.

una nueva imitación realizada en Chile de los musicales de Hollywood, donde Leo Marini encarnaba a un muchacho criado en un orfanato, que gracias a su bella voz, se convertía en cantante. Todo esto servía de pretexto para que Marini cantara en el film su repertorio más popular acompañado por la orquesta de Federico Ojeda, con el consiguiente éxito de taquilla, pero condena de la crítica [864] .

Marini regresó a Chile en 1949 para presentarse como "el astro máximo del bolero" en la boite Casanova, en Radio Minería y en el Teatro Coliseo en combinación con el cine. Junto a Alfonso Ortiz Tirado, participó de los programas de aniversario del Casanova, donde ambos fueron ovacionados por una gran cantidad de público, según afirma la propaganda que se publicaba en los diarios de la época camuflada como noticia. Durante toda la década de 1940 se ofrecieron en el país boleros grabados por Leo Marini.

"Para estos días se anuncia la llegada a Santiago del compositor de conocidas páginas musicales Mario Clavell, quien por primera vez se presenta en los escenarios chilenos –anuncia el Violín Gitano–. El debut del autor de 'Hasta Siempre', 'Mi carta' y otros boleros de moda, está programado para el primero de marzo próximo, conjuntamente con el número de mayor éxito en los escenarios sudamericanos: Sonia y Myriam y Cora Santa Cruz." [865] .

El compositor, cantante y showman argentino Mario Clavell (1922) llegó a Chile a comienzos de 1950 para presentarse en Radio Minería, invitado por Raúl Matas y realizar una temporada de dos meses en el Violín Gitano. Paralelamente, el sello Victor aumentaba la oferta de discos de Clavell en Chile y el Cine Santa Lucía estrenaría su película *El ladrón canta boleros*, donde Clavell interpreta boleros como "Mi carta", "Somos", "idilio", "Hasta siempre", y "Abrázame así".

Boleristas cubanos, puertorriqueños, mexicanos, argentinos y chilenos tendrán en común un género que sólo puede ser cantado en español, como afirma uno de sus seguidores, el senador chileno José Antonio Viera-Gallo. "Nada más impropio que escucharlo en otra lengua" señala, enfatizando lo particular que resulta el uso de un idioma como el español, que califica de "guerrero", –de oraciones complejas y giros largos de pensamiento– que sin embargo, se amolda tan bien a los ritmos suaves y cadenciosos del bolero. Para Viera-Gallo, los chilenos son privilegiados, pues pueden vivir profundamente, tanto el bolero como el tango "las dos magnas expresiones de la música de nuestro continente" [866] .

864 Ver López, 1994: 86-87.
865 *El Mercurio*, 22/ 2/1950: 32.
866 *El Mercurio*, 31/12/1995: E14.

Desde sus orígenes, el bolero buscará la poesía, recurriendo directamente a ella como en el caso de Eusebio Delfín, que componía boleros sobre versos de poetas cubanos o ligándose a una tradición galante que había encontrado en el modernismo su camino expresivo, como es el caso de Agustín Lara. Un considerable cargamento de metáforas exquisitas que recuerdan al mejor Darío son las que aporta Lara al bolero, como señala Rafael Castillo. De este modo, el bolero constituirá un importante referente de elaboración literaria en la canción popular latinoamericana, recogiendo y masificando el modernismo, con todo su preciosismo, sensualidad y ambigüedad, y constituyéndose en una modalidad poética de uso común, provista de autenticidad vivencial y eficacia expositiva. Según Bazán, a partir del bolero "Nunca" (1927) de Guty Cárdenas y Ricardo López, se asimilará el modernismo literario a la lírica popular, y ya no será necesario recurrir a los poetas románticos, pues las letras del siglo XX serán suficientes para el nuevo público y sus aspiraciones cosmopolitas [867] :

> Yo sé que nunca besaré tu boca
> tu boca de púrpura encendida
> yo sé que nunca llegaré a la loca
> y apasionada fuente de tu vida.

Esta etapa del bolero coincide con la transición entre los últimos esplendores del modernismo del siglo XIX y la aparición de lenguajes nuevos y vanguardistas en la poesía. El sello de la distinción y la elegancia se está perdiendo en los nuevos derroteros de la *selva lírica* modernista, pero dista aún del lenguaje de las masas y sus formas de trato amoroso que traerán la nueva cultura del cine, la radio y el disco, con su poética más directa y a veces hasta brutal.

El nuevo poeta para las masas será Agustín Lara, que en la década de 1930, era comparado por la prensa mexicana con los poetas románticos, como señala Adela Pineda, buscando en la mujer la dualidad pecadora-divina, y redimiéndola de su pecado a través del amor. El hombre aparece como un ser desvalido, mantiene Pineda, cuya redención depende de la musa pecadora y divina que lo inspira. Lara, como afirma Bazán, pasa de la sublimación al sufrimiento, abandonando el amor cortés de la primera época del bolero, que busca un amor eterno que se sabe imposible, pero que es razón de vida. Deseo y fatalidad serán los ingredientes característicos del bolero a partir de Lara, donde quedarán registradas "todas las instancias vividas o vivibles, imaginadas o imaginables por el enamorado hispanoamericano en su itinerario amoroso", como señala Rafael Castillo [868] .

Desde el deseo, el amante buscará la constatación del amor en la palabra, la mirada y la entrega amorosa. Así mismo, buscará fijar la imagen del ser amado en su conciencia, englobando las instancias amorosas de la temporalidad y la memoria, señala Castillo. La fatalidad surgirá del amor imposible que continúa siendo amor; de la traición del ser amado al que se continúa amando; o de la pérdida y el abandono, que es el inicio del desamor. Gran parte de esta fatalidad proviene del propio destino trágico del enamorado del bolero, que ha hipotecado su identidad a la del

867 Ver Castillo, 1991: 42; Leal, 1992: 12; Zavala, 1991; y Bazán, 2001: 29.
868 Ver Pineda, 1990: 17; Bazán, 2001: 33-34; y Castillo, 1991: 19.

ser amado, perdiendo su libertad y entregándose a una dependencia que disfruta, defiende y preserva. En el bolero, entonces, está ausente el amor como diálogo, como mutuo reconocimiento y como mutua aceptación de dos sujetos, sostiene Castillo. De este modo el bolero nos muestra la experiencia o la premonición de un fracaso: aquí el amor es un monólogo, una pérdida de fronteras entre el uno y el otro, una mezcolanza en la que el sujeto enamorado hipoteca y pierde su identidad y por ello se hace incapaz de reconocer al ser amado, convertido en mero reflejo de su propio desamparo [869] .

Es este amor egoísta el que produce la pasión y el conflicto necesarios para hacer una canción de amor mediática, que sea consumida por las masas, en un preámbulo de lo que será la balada romántica en los años sesenta y las telenovelas de los setenta. El siguiente ingrediente será presentar canciones con contextos débilmente construidos, donde el género, el lugar, y las circunstancias del deseo o la fatalidad las otorgue el propio auditor, permitiendo que aflore ese sentimiento de apropiación que experimenta el público frente a la canción y al cantante que la interpreta. En los programas radiales, el locutor será el encargado de recrear las condiciones de escucha y uso del bolero, anticipando y creando con su discurso un lugar posible para el usuario, como señala De la Peza. Al comentar, interpretar y hacer su propia lectura de las letras del bolero, el locutor inducirá y orientará formas de escucha en los auditores, quienes lo dedicarán, cual serenata, a sus parejas, madres o amistades, declarando su amor o saludando un aniversario, pero también expresando su despecho [870] .

Como hemos visto, los conjuntos chilenos comenzaron a incluir boleros en su repertorio desde comienzos de la década de 1940, destacándose Los Quincheros y Los Queretanos, pero también surgirán solistas, algunos de ellos especializados en este género. Estos son: Mario Arancibia, Raúl Videla, y Arturo Gatica, junto a Osvaldo Gómez, con nutridas grabaciones para Odeon, y Mario Aguilera (1926), surgido en 1940 de un concurso de aficionados de Radio Cooperativa Vitalicia de Valparaíso, con un amplio repertorio para RCA Victor [871] . Los primeros boleristas chilenos actuaban acompañados de las orquestas de Federico Ojeda, Fernando Lecaros, Rafael Hermosilla, Vicente Bianchi, Carlos Llanos, Jackie Kohan, y Donato Román Heitmann. Estas orquestas, tipo sinfonieta radial, estaban formadas por una jazz-band con percusión latina más una sección de cuerdas, siendo habitual la participación de una trompeta con sordina en los interludios instrumentales –los antiguos pasacalles–, en solitario o alternándose con los otros instrumentos de la orquesta [872] .

Mario Arancibia (1920), "El barítono de Chile", inició su carrera presentándose en los habituales concursos radiales de aficionados de barrio de fines de los años treinta. En 1942 actuaba en Radio Carrera junto a Sonia y Myriam y Buddy Day, al año siguiente lo hacía en Radio Agricultura y, durante la segunda

869 Ver Castillo, 1991: 132.
870 Ver De la Peza, 2001: 9 y 172.
871 Mario Aguilera grabó para RCA Victor desde 1947 boleros como "Conozco a los dos" (1946) y "Frío en el alma" (1947), de los compositores mexicanos Pablo Valdés (1913-1989) y Miguel Angel Valladares (1919-1969), respectivamente.
872 Escuchar orquestas de Vicente Bianchi, Federico Ojeda y Carlos Llanos, en Fernández, 2003.

mitad de los años cuarenta, formó parte del elenco estable de Radio Minería. Su cuidada voz de barítono era una buena carta de presentación en una época todavía dominada por los cantantes líricos del bolero y a fines de los cuarenta, el sello RCA Victor lo presentaba como "El barítono de América". Arancibia desarrolló una carrera internacional actuando en radios y boites de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro. Fue muy bien recibido a su regreso a Chile, actuando en nueve temporadas sucesivas del Casino de Viña del Mar desde 1947, en el Casanova y en el Violín Gitano, donde cantaba a la hora del té durante la temporada de 1949. Desde 1947 grabó con las orquestas de Fernando Lecaros y de Vicente Bianchi para los sellos Odeón y Victor varios boleros de reciente aparición de compositores cubanos y mexicanos. Se destacan "Deuda" de Luis Marquetti (1901-1991), "Vieja luna" de Orlando de la Rosa, "Aunque tengas razón" de Consuelo Velásquez, y "Pecadora" de Agustín Lara [873] .

Etiqueta del disco de Raúl Videla interpretando "Tristeza y dolor", bolero de Mario Vera, con la orquesta de Carlos Llanos, Santiago: RCA Victor, 90-0826 A, 1948, AMPUC.

Raúl Videla (1920-1998), presentado en el país como tenor melódico y en Argentina como "La voz romántica de Chile", inició su carrera en Radio Cooperativa en 1938 luego de ser "descubierto" por Luis Martínez Serrano, continuando su actividad radial en Valparaíso, Mendoza, y Buenos Aires, donde se presentó en las radios Splendid, El Mundo y Belgrano, y proyectó su carrera a Uruguay y Brasil. Su registro de tenor de voz gruesa y oscura, de cuidado vibrato, y buena potencia en el registro agudo –aunque un poco gritada–, que sabe quebrar y dulcificar en los momentos adecuados, pasando de la impostación al canto hablado, resultaba muy adecuada para el bolero. "Lunita que vas pasando" y "Diamante azul" fueron sus primeras grabaciones, realizadas en 1939 con Luis Aguirre Pinto para el sello Victor. En 1942 el compositor y pianista de Radio Del Pacífico, Fernando Lecaros, le propuso grabar "Un hombre de la calle" para la película homónima de Eugenio de Liguoro, lo que consagró la popularidad de Videla en Chile.

Raúl Videla participó en tres temporadas del Casino de Viña del Mar, donde era acompañado por la orquesta de Izidor Handler. En el Lucerna cantó con la orquesta de Jasha Fridman a la hora del té durante toda la temporada de 1944, donde también ejercía como maestro de ceremonias. Al año siguiente, Jascha Fridman y su Orquesta Gitana actuaban con Videla en el Tea-room del Gath y Chaves, siempre a la hora del té. En 1946 Videla llegó a La Quintrala, donde compartió escenario con la orquesta argentina de música tropical Los Hawaiian Serenaders. Entre 1948 y 1953 permaneció fuera de Chile, actuando en importantes radioemisoras y

873 Mario Arancibia grabó también "La virgen de la Macarena", "Sin amor", "Cuando vuelva a tu lado", "Entrégame el alma", "Enamorada", "Hablemos de amor", "Sólo entonces", "¿Por qué será?", "Para mí no más", "Corazón de mujer", y "Déjame decirte".

boites de Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro. Luego de sus éxitos internacionales, Raúl Videla grabó en Chile para RCA Victor boleros como "Sueños vanos", "Por qué te alejas", "Soñando despierto", "Yo quiero que sepas", "Boda gris", "Tristeza y dolor", y "Recién ayer", con las orquestas de Rafael Hermosilla, Victor Chilena, Carlos Llanos y Pedro Mesías. En 1953 Ecran lo consagró como el mejor cantante popular chileno del momento [874].

Arturo Gatica (1921-1996) desarrolló una importante carrera nacional e internacional como intérprete de valses y tonadas chilenas. Sin embargo, su firme registro de tenor con matices dulces y delicados le otorgaba el romanticismo apropiado para abordar el bolero, algo que Arturo Gatica supo explotar muy bien, especialmente debido a que los inicios de su carrera coincidieron con el auge de este género. De hecho, en su debut cinematográfico en la película nacional *Mis espuelas de plata* (1948), Gatica aborda estos dos últimos géneros, cantando la tonada homónima de Fernando Lecaros cuando está contento y enamorado, y los boleros "Mañana" y "Mal pago" de Lecaros, cuando está ansioso y despechado. Su fraseo suelto y casual, con rubatos y precipitaciones, articulación clara y afinación precisa, completan el positivo balance de su voz, que quizás sólo sea demasiado delgada para el bolero. Como artista radial, Arturo Gatica comenzó su carrera en 1936 en Radio Rancagua –su ciudad natal–, para seguir a Radio Corporación de Santiago en 1945 y Radio El Mundo de Buenos Aires en 1948, desde donde proyectó su actividad artística a gran parte de América Latina, acompañado de Hilda Sour, su esposa, en el dúo Los Chilenos. Gatica grababa tonadas y valses para Odeon desde comienzos de los años cuarenta, pero en 1947 comenzó a grabar boleros como "Obsesión" del puertorriqueño Pedro Flores (1894), "Traicionera" de Gonzalo Curiel, "Mentiras tuyas" del cubano Mario Fernández Porta (1916-1996), y "Frente a frente" (1948) de José Goles y Carlos Ulloa, acompañado por las orquestas de Fernando Lecaros y de Carlos Llanos. A fines de los años cuarenta se consolidarán las carreras de los principales intérpretes chilenos de bolero de fama internacional: Lucho Gatica, Sonia y Myriam, y Antonio Prieto, que se proyectarán continentalmente en las décadas de 1950 y 1960 desde México y Argentina [875].

Sonia y Myriam. *Antena de Radio Minería*, 1/ 7/1949, BN.

En la composición del bolero, los principales aportes chilenos se sitúan en la década de 1940, y corresponden a creaciones de cuatro compositores populares: Francisco Flores del Campo, Luis Aguirre Pinto, José Goles, y Jaime Atria. Algunos de sus boleros constituyen ejemplos antológicos del cancionero popular chileno y latinoamericano. Francisco Flores del Campo (1907-1993), que había desarrollado

874 Escuchar a Raúl Videla en "Recién ayer", grabado para RCA Victor hacia 1953, en CD 23.
875 Las exitosas carreras de estos boleristas chilenos exceden los límites temporales del presente libro.

una exitosa carrera como actor y cantante en Estados Unidos durante la década de 1930, regresó a Chile en 1939 para continuar su carrera de intérprete e iniciar la de compositor, pero una afección a la garganta le impidió seguir cantando. De este modo, se volcó por entero a la composición, logrando importantes aportes para el cancionero popular chileno. En el caso del bolero, se destacan "Sufrir" (1940), grabado por Los Quincheros y por Lucho Gatica; "Agonía" (1949), grabado por Los Quincheros y por Fernando Torres con la orquesta de Claudio Forbac; y "Nieblas" (1950). De José Goles (1917-1993) se destaca "Mi pecado", con letra de Carlos Ulloa, editado por Casa Amarilla en 1948 y grabado para RCA Victor por Ester Soré y la orquesta de Federico Ojeda, y también por Juan Arvizu, llegando al segundo lugar en el ranking de Discomanía de junio de 1948. De Luis Aguirre Pinto se destaca el bolero "Sin tu adiós", grabado por Mario Aguilera para RCA Victor en 1950. Finalmente, de Jaime Atria (1919-1984), se destaca "Noche callada", grabado en 1948 para RCA Victor por Raúl Videla y la orquesta de Carlos Llanos y en 1959 por Los Huasos Quincheros con Valentín Trujillo [876].

El año 1947 marcó el punto más alto de la difusión del bolero en Chile, según se desprende de los catálogos de grabaciones RCA Victor y Odeon, y del ranking discográfico de la sección Discomanía de la revista *Ecran*. Prácticamente en todos los meses del año hay un bolero en el primer lugar:

Enero: "Así", de María Grever.
Febrero: "Sufrir", de Francisco Flores del Campo.
Marzo: "Amigo", de Rafael Hernández.
Abril: "Dudas de mí", de Luis Aguirre Pinto.
Mayo: "Deuda", de Luis Marquetti.
Junio: "Traicionera", de Gonzalo Curiel.
Julio: "María Bonita", de Agustín Lara.
Agosto: "Solamente tú", de Francisco Flores del Campo.
Septiembre: "La última noche", de Boby Collazo.
Octubre: "Rinconcito", de Luis Barragán.

Al año siguiente, continúa el predomino del bolero en el país. En el catálogo publicado por RCA Victor chilena en 1948, el bolero encabeza el segundo grupo de bailes más difundidos por el sello, junto a la cueca y al corrido, cediendo el primer puesto al foxtrot, al tango y al vals. En el catálogo de 1940, en cambio, apenas era nombrado, como hemos visto, imperando la denominación de canción para la mayoría de los grandes boleros de la década de 1930, tal como había ocurrido en México durante la década anterior. De este modo, el bolero será el género que más dramáticamente ascienda en la cobertura medial y la producción discográfica entre los años treinta y cuarenta, y que más rápidamente descienda con el comienzo de una nueva década.

En los rankings de 1949 y 1950, el bolero es desplazado por el beguine, que ya se grababa en Chile, y por la canción romántica norteamericana, española y fran-

876 Escuchar reconstrucción de "Sufrir" con Gonzalo Cuadra y arreglo de Pedro Mesías en González, 2003: 2.

cesa. "¿Y los boleros? –se pregunta Raúl Matas en su sección semanal, Discomanía de *Ecran* en agosto de 1949–. Parece que salieron de vacaciones –bromea–. Yo no los he visto. Sólo 'Dos Gardenias' fue muy pedido en febrero. Es el segundo mes consecutivo con terminantes derrotas para el, hasta hace poco, ritmo rey y señor de todas las preferencias". Si bien el bolero no podrá recuperar el terreno perdido en la oferta discográfica, continuará firmemente asentado en el gusto popular latinoamericano, especialmente a partir del impacto del trío Los Panchos en América Latina, del nuevo bolero ranchero impuesto desde México, y del estilo cantinero y *cebolla* de los puertos del Pacífico Sur.

Músicos negros

Si bien la zona central de Chile constituía la ruta oficial del tráfico de esclavos llegados a Buenos Aires en viaje hacia los puertos del Pacífico, y una apreciable población de negros, zambos y mulatos estuvo radicada en el país en los siglos XVII y XVIII, la abolición de la esclavitud promulgada poco tiempo después de la independencia, produjo la migración de los esclavos libertos hacia naciones más cálidas del Pacífico Sur. Debido a esto, el público chileno de fines del siglo XIX no tenía un contacto directo ni regular con el mundo negro. Sólo existen datos sobre presentaciones en Santiago y Buenos Aires de grupos de minstrels –músicos comediantes itinerantes– negros en 1860 y 1870 respectivamente. Los minstrels correspondían a la primera presencia del negro reconocida por el blanco en el espectáculo, de modo que el carácter bufonesco quedará asociado al desempeño escénico del negro en toda América y Europa hasta las primeras décadas del siglo XX –sólo el violinista afrocubano José White, en gira por América del Sur a fines de la década de 1870, rompía esta tendencia–. De este modo, cuando el hombre negro comience a aparecer como carácter en fiestas de disfraces y murgas estudiantiles chilenas de los primeros años del siglo, lo hará tanto con un carácter bufo como musical [877].

La temprana partida de Chile de sus habitantes negros, impidió que se desarrollaran en el país expresiones musicales afroamericanas evidentes, como ha ocurrido en el resto del continente. Esto explica, en parte, el constante proceso de incorporación y apropiación de géneros afroamericanos que se ha producido en Chile, con los consiguientes debates sobre identidad que esto ha generado. Sin embargo, hay que considerar que esta música no sólo ha sido transformada por su uso e hibridación en el país, produciendo manifestaciones nuevas, sino que ha desempeñado funciones sicosociales para los habitantes de la nación. Todo esto la hace merecedora, entonces, de un sitial en la cultura nacional.

La influencia musical negra le ha permitido al chileno sustraerse de la verticalidad e inmovilidad de hombros y caderas, propia de los bailes de salón, del vals y de la cueca. Con la música negra, el chileno comenzará entonces a experimentar su cuerpo según la influencia desestabilizadora de la síncopa y del movimiento

877 Más información sobre la presentación de un grupo de *minstrels* en Chile en Menanteau, 2003: 22-24. Ver show de comediantes estadounidenses blancos caracterizados de ministrels negros en el film *The Jolson Story,* 1957; y comediantes cubanos blancos caracterizados de negros en *La bella de la Alhambra,* 1989. Algunos grupos de cantores negros y blancos habrían llegado a Valparaíso, Santiago y Punta Arenas, en ruta a Buenos Aires, hacia 1900, destacándose The American Quartet y Peerless Quartet. Ver Marino, 1994.

Murga de aficionados caracterizados de músicos negros en fiesta de Viña del Mar. *Sucesos,* 26/ 1/1911, BN.

lateral que ésta genera, de enorme aceptación en el país. Como Maximiliano Salinas señala en relación a posibles influencias negras en músicas y bailes surgidos en Chile hasta comienzos del siglo XIX, esta influencia aportó "un caudal de emocionalidad y de fuerza cultural caracterizada por la alegría". Más aún, con la música y los bailes afroamericanos importados durante el siglo XX, el chileno incorporará rasgos de alteridad negra a su mundo criollo dominante; participará de las transformaciones en el modo en que el hombre y la mujer occidental han experimentado sus cuerpos durante el siglo XX, incluyendo la forma de aproximarse entre sí, y de exteriorizar sus impulsos y placeres; desarrollará prácticas musicales, de baile y de consumo musical netamente urbanas, acentuando con esto su incorporación a la modernidad; e incrementará su pertenencia cultural a América Latina y su cosmopolitismo. En suma, para el chileno, el baile negro será moderno, cosmopolita y sensual, tres ingredientes capaces de superar la persistencia del antiguo régimen del salón y de la cultura criolla de raigambre campesina en el baile practicado en Chile [878].

El primer y más fuerte impacto de la música y danza negra para el público de Santiago y Buenos Aires provino, desde París y se llamó Josephine Baker (1906-1975). De hecho, un articulista del *Boletín de Música*, reconoce en 1930 que a Chile han venido pocos artistas negros de fama, a excepción de una asustada Josephine Baker por la polémica que desató en el país [879]. Cantante, actriz y bailarina negra nacida en Estados Unidos y emigrada a Francia en 1925, Josephine Baker trastornó durante la segunda mitad de las década de 1920 la escena revisteril de ciudades como París, Viena, Munich, Zagreb, Buenos Aires, Montevideo y Santiago. El impacto de la desnudez de la mujer negra y de sus movimientos libres o salvajes, produjo acaloradas polémicas en cada ciudad que visitó. Partidos conservadores, estudiantes nacionalistas, presidentes de Estado, asociaciones de

878 Más antecedentes sobre influencias negras en prácticas musicales chilenas hasta comienzos del siglo XIX en Salinas, 2000: 65-68; y Garrido, 1979.

879 Ver *Boletín de Música,* 9/1930.

damas, y la propia Iglesia, se opusieron tenazmente a las actuaciones de la Baker, mientras que partidos liberales, grupos de intelectuales, músicos, y sociedades nudistas, la defendieron. La negritud se ponía de moda entre las elites culturales europeas, y las fuerzas ocultas del mundo irracional llegaban a oxigenar el exacerbado positivismo de la Europa de fin de siglo. "El exotismo celebrado por los intelectuales y noctámbulos se repartía entonces entre el jazz y el tango, lo negro y lo latino, dos caras de la América urbana", señala Pujol [880].

El triunfo de Josephine Baker en París se produjo con *La revista negra* que la compañía Foliés Bergeres ofrecía en el Teatro Champ Elysées, –donde en 1913 se había estrenado *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky y Sergei Diaghilev–. Como Sauvage mantiene, *La revista negra* producía una revelación similar al de los ballets rusos en París, pues, como éstos, era violentamente discutida, levantaba entusiasmos y cóleras, pero finalmente se imponía. La entrada de Josephine Baker a escena era impactante, señala Sauvage: "lleva los labios pintados de negro, su piel es de color plátano, sus cabellos, ya cortos, están pegados a su cabeza como si estuviese peinada con caviar, su voz es sobreaguda, está animada de un perpetuo temblor, su cuerpo se enrosca como el de una serpiente o, más exactamente, parece ser un saxofón en movimiento y es como si los sonidos de la orquesta salieran de ella misma; es gesticulante y contusionada, bizquea, infla los carrillos, se desarticula, abre las piernas hasta tocar el suelo y, finalmente, parte en cuatro patas, con las piernas tiesas y el trasero más alto que la cabeza, como una jirafa joven". Al poco tiempo de haber llegado al Foliés Bergeres, Josephine Baker emprendió una gira por Europa y América, regresando triunfante a París en 1930 convertida en la estrella negra de las variedades parisinas, representante, sin proponérselo, de esa negritud colonial de la que Francia no se quería desprender [881].

> "La negra que revolucionó a Paris, Josefina Baker, pasará por Iquique –publica *El Nacional* de Iquique en 1928–. ¿Quién es aquel que no ha oído hablar de Josefina Baker, la negra que con sus contorsiones epilépticas trastornó a todo París? Esta mujer, de cuerpo divino y de preciosas formas esculturales pasará en pocos días más por Iquique. La noticia, estamos seguros va a causar sensación, y mucho más aún, cuando la Empresa Masserano consiga de la gran actriz mulata actúe en esta ciudad. Josefina Baker, la mujer que enloqueció al Paris de los cabarets con sus danzas charlestoneanas endemoniadas, está próxima a ser nuestra huésped. Aquí, como en todas partes, dejará sus recuerdos, de ese precioso cuerpo de ébano, ante el cual los públicos de las grandes capitales europeas rendían homenaje. ¡La gran estrella será el acontecimiento teatral del año!" [882]

La llegada de Josephine Baker a Iquique pudo haberse debido a una escala del barco en el que viajaba por las costas de América del Sur, pero lo cierto es que su debut artístico en esta ciudad se produjo mediante el cine mudo, con el estreno el 7 de agosto de 1928 de *La sirena de los trópicos*. La película fue anunciada por la prensa como si se tratara de una producción teatral, al señalar que la Baker estaría en Iquique y que se presentaría una producción gigante en nueve actos. La película,

880 Pujol, 1992: 31. Josephine Baker habría posado en París para pintores como Picasso, Calder y Man Ray.
881 Ver Rose, 1991: 169; y Sauvage, 1928: 13-15.
882 *El Nacional*, 2/ 8/1928.

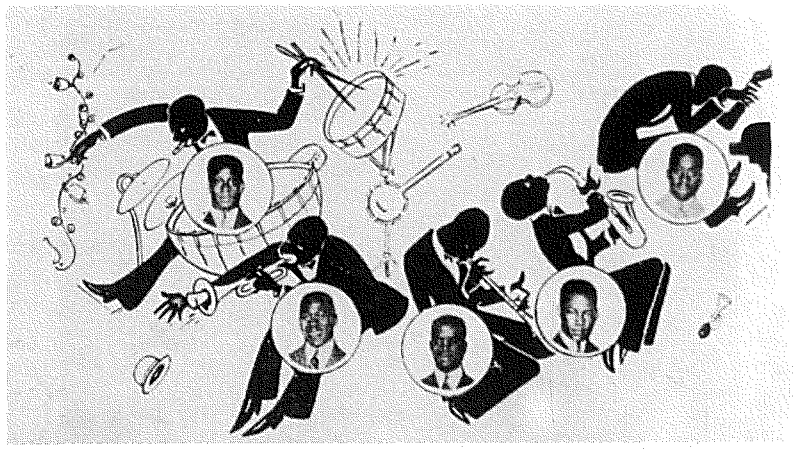
Josephine Baker (1906-1975) en La sirena de los trópicos. *Para Todos*, 10/ 4/ 1928: 42, AMPUC.

acompañada de música en vivo, ya había causado cierto impacto en Valparaíso y Santiago, y con ese precedente se anunciaba en los periódicos nortinos. Fue filmada un año antes en las afueras de París por Mario Nalpas y Luis Buñuel como asistente de dirección. Según Phyllis Rose, se trata de una mala película donde la Baker, que bailaba dos charlestons en la cinta, realizó una pésima actuación. Esto motivó a su empresario a suspender sus presentaciones regulares en París e iniciar su primera gira por el mundo, dándose tiempo para educar su voz, disciplinar su danza y mejorar su francés. El mismo año del estreno de la película en Chile, la Editorial Nascimento editaba en Santiago una traducción de las incipientes memorias de Josephine Baker, que la bailarina le dictara en París a Manuel Sauvage, seguramente la primera biografía de una estrella popular publicada en el país [883].

A pesar de las deficiencias de la película, el impacto causado por *La sirena de los trópicos* en el norte de Chile fue bastante grande. Esto se observa en la programación de las Fiestas Patrias en la oficina salitrera Rosario de Huara, ubicada a unos 80 kilómetros al interior de Iquique. El programa, escrito mitad en serio y mitad en broma, señala que el baile en la noche del 17 de septiembre de 1928 en el salón filarmónico de la oficina estará amenizado "por la famosa Jazz-Band contratada especialmente de Cuba que estará bajo la dirección de Josefina Baker". Esta misma orquesta animaría las funciones de biógrafo y las contiendas deportivas durante las celebraciones, debiendo tocar la Canción Nacional y algunas cuecas en varias oportunidades. En el programa, al lado del nombre de Josefina Baker está, entre paréntesis. el nombre de A. Carrasco, que debe haber sido el verdadero director a cargo de las celebraciones en Huara [884].

Seis meses después de su debut en Buenos Aires, Josephine Baker se presentó en persona en el Teatro Victoria de Santiago, el 12 de diciembre de 1929, en actuaciones muy celebradas por la prensa. Casa Amarilla publicó ese mismo año dos

883 Ver Rose, 1991: 140-142; y Sauvage, 1928.
884 En su gira Sudamericana, Josephine Baker actuó también en Rosario, Córdoba y Montevideo. Traía canciones como "Dou dou", "J'ai deux amours", y "Si j´étais blanche". Ver Pujol, 1992: 47.



Troupe de músicos cubanos que acompañaban a Josephine Baker en su gira a Chile en portada de partitura de "¡Ay! Josefina", foxtrot de Sylva y Hanley. Santiago: Casa Amarilla, 1929, AMPUC.

foxtrots dedicados a Josephine Baker, "Josefina ... ¡por favor!" de Román González y Héctor Gómez, y "¡Ay! Josefina" de Sylva y Hanley. El primero, de autores nacionales, está dedicado a "la genial bailarina" y la letra refleja los últimos aires de liberación de los locos años veinte:

> Santiago te aplaudirá
> con vibrante frenesí,
> bataclana,
> sus orgías nocturnas
> tú animarás.
> Entre bombo, platillos y saxofón
> proclamada tú serás
> estrella del charleston.

El segundo foxtrot, "¡Ay! Josefina", era ofrecido como el charleston que bailaba Josephine Baker en sus presentaciones. La versión para canto y piano fue realizada por Inocencio Contreras, el director de la *troupe* de cinco músicos negros cubanos que acompañaban a la Baker, en un acelerado proceso editorial efectuado de acuerdo a la habitual sincronía entre la industria de partituras y el mundo del espectáculo. También circulaba en Chile el foxtrot "Josefina" de Vicente Planella y Emilio Sarno, grabado para Odeon en 1953 por el Dúo Leal-Garrido y Don Roy, y revivido más tarde por Lalo Parra [885].

Al anunciarse la venida de Josephine Baker al país, un grupo de damas de la ciudad de Curicó realizó furiosas declaraciones a la prensa, publicadas en *El Mercurio* el 12 de abril de 1929. Sin haberla visto, estaban informadas de sus desinhibidas actuaciones, acusándola de ir por el mundo "pecando y escandalizando a las naciones". La acción de estas señoras de Curicó se enmarca plenamente en el movimiento femenino moralizante iniciado en la década de 1910 con la creación de la Liga de

885 Escuchar "Josefina" en versión de Lalo Parra, en Parra, 2003: 1.

Damas Chilenas, movimiento de clara vocación antimoderna y antiurbana, liderado por mujeres de la elite social de la época, como señala Vicuña [886].

> "Ondulante o fatídica, blanda o estridente –publica *Para Todos* en 1928–, Josefina Baker sugiere fantásticas imágenes con una precisión punzante. Su danza que va del charleston de la Carolina del Sur a las mímicas más simples, opone el instinto a la civilización." [887].

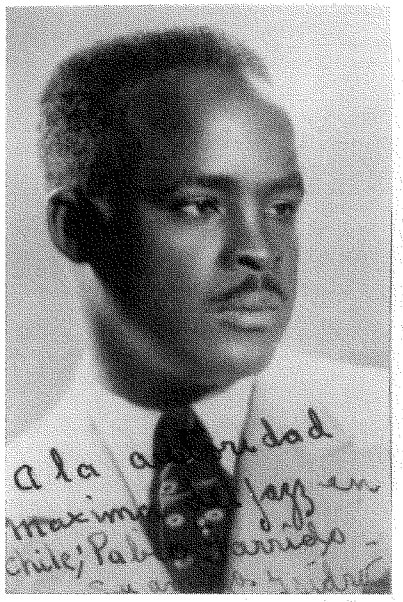
Baile de negros en París donde el único blanco es el mozo. *Para Todos*, 5/ 7/1928: 14, AMPUC.

Ya no se trataba de la bailarina o cupletista blanca que simulaba ser oriental, ahora era una auténtica mujer negra la que se instalaba en la escena con toda su carga de sensualidad, desinhibición y alteridad. Sus movimientos eran opuestos a los de la danza clásica: arqueaba la espalda, apoyaba el pie entero, flexionaba las rodillas y meneaba caderas y glúteos, gritando y gesticulando como un joven gorila, según la prensa de la época. Todo esto bajo una pequeña falda con 16 plátanos adheridos, un rabo de plumas y un manojo de collares por corpiño. En Santiago fue censurada por sus desnudos en escena y en Buenos Aires, los dos bandos políticos en pugna, tomaron partido en favor y en contra de la Baker, presidente de por medio.

> "El negro que dirige la orquesta –escribe Augusto Iglesias en Viña del Mar–, no es un director de orquesta, es un mono sabio que gesticula en forma tan cómica y contagiosa, que lo que menos se le ocurre a la masa danzarina, es imitarlo servilmente en sus contorsiones epilépticas." [888]

La fuerte reacción contra la carga de alteridad y ruptura que traía la música y el baile negro para el mundo blanco, se observa en el artículo que publicó Félix Paredes en la revista *Varietés* de mayo de 1930, donde se refiere a la frenética música negra como "el arte de desentonar a contratiempo". "Es una inarmónica zarabanda de sonidos extraordinariamente expresiva y fundamentalmente epiléptica", sentencia. Así mismo, los tratados de baile de comienzos de la década de 1930 consideraban la expresión negra del baile como la "instintiva gracia grotesca de la herencia africana" [889]. A las pocas semanas de las primeras actuaciones de Josephine

886 Ver Vicuña, 2001: 14-15. Lo que las damas curicanas no podían prever, es que las innumerables acciones de caridad que la Baker haría durante su vida, incluida la adopción de doce niños de distintas razas, la llevaría a recibir bendiciones del Papa.
887 *Para Todos*, 18/10/1927.
888 Iglesias, 1936: 96.
889 En Hostetler, 1930: 142 –nuestra traducción–.



Fotografía de Isidro Benítez (1901-1985) dedicada a Pablo Garrido. Claro et al, 1989: 425.

Baker en Santiago, la revista *Zig-Zag* anunciaba que "los negros invaden el mundo", postulando cierta universalidad alcanzada por la música negra, y refiriéndose a la "muchedumbre de rostros sensuales que están dominando el ambiente musical popular". De este modo, en la década de 1930 se sumaría la rumba y la conga a la repercusión internacional que habían alcanzado géneros brasileños y norteamericanos en la década anterior [890].

En una época que percibía el fin del "mundo de ayer", y en la que, como Spengler afirmaba, se estaba frente a la "decadencia de Occidente", la negritud aparece, junto al mundo oriental, como una peligrosa amenaza para los espíritus conservadores y como una atractiva forma de provocación para los rupturistas. El nuevo público se sentirá atraído por la sensualidad y desinhibición ya reclamada por los artistas de fines del siglo XIX, como Gaugin y sus apuntes Noa-Noa, o Pablo Picasso y André Breton con sus referencias al arte africano y de Oceanía. Así mismo, en Chile, el triunfo de Alessandri de 1920 había tenido un cierto tono apocalíptico, lo que reafirmaba la tendencia de los sectores conservadores a mirar con desconfianza la modernización de la vida. De este modo encontraremos permanentes frases de burla sobre los aspectos mas innovadores del mundo mecanizado y electrificado y, en ese ambiente, los críticos no se resisten a ridiculizar a los máximos exponentes de la modernidad desenvuelta y cosmopolita: los músicos negros y los bailes de jazz.

Josephine Baker regresó a Chile en 1947 para actuar en la boite Casanova, con la orquesta de Buddy Day, en el Teatro Lux, con la orquesta de Jo Bouillon y en Radio Agricultura. Era auspiciada por los productos de belleza Barbara Lee y Flores de Pravia, y ya no producía polémicas ni escándalos. Sólo produjo halagos su permanente juventud, su extraordinario vestuario de modistas franceses, y "el sabor tropical y exótico que dejó en todos los labios su presencia". Mal que mal la Baker había inaugurado el vedetismo en el país y bien podía regresar a cosechar lo sembrado [891].

El vínculo más directo y permanente que tuvo Chile con la música negra, en este caso afrocubana, lo constituyó Isidro Benítez (1901-1985), músico cubano radicado en el país desde 1926, con períodos de estadía en Buenos Aires y giras a Brasil en los años treinta. Es considerado como la punta de lanza de la penetración de la música y de los instrumentos cubanos en América del Sur, lo que llevó al Estado cubano a condecorarlo como pionero en la difusión de la música cubana en el extranjero [892]. Al mando de su orquesta-espectáculo de música cubana y de jazz

890 Ver *Zig-Zag*, 4/ 1/1930.
891 Ver *El Mercurio*, 9/10/1947; y *Ecran*, 20/12/1949.
892 Ver Marina Rodríguez en Casares, 1999-2002, 2: 367.

Joe O'Quendo y su orquesta-espectáculo Africans Swingers, con instrumentos rítmicos cubanos. *El Mercurio*, 3/ 3/1945: 5, BN.

melódico, Benítez se presentaba desde fines de la década de 1930 en las mejores boites de Santiago, donde era anunciado como "el notable compositor y director cubano de fama en Harlem". Sin embargo su orquesta, que estaba compuesta por tres trompetas, tres saxos, guitarra, piano, contrabajo, batería y crooner, todavía le faltaban los bongós y las timbaletas para ser una perfecta orquesta afrocubana del Harlem de la época.

La orquesta de Isidro Benítez, quien había acompañado a Josephine Baker en su gira a Buenos Aires, era también ofrecida para amenizar fiestas sociales, recepciones, comidas, despedidas de soltera, coktails, *tea-parties*, matrimonios y kermesses. A veces, la temporada social completa era reservada por la orquesta para bailes y recepciones privadas. Por un lado, la orquesta de Benítez le otorgaba prestigio a la fiesta en casa, al estar asociada a los centros de reunión más cosmopolitas de Santiago, y por otro, proyectaba en dichos lugares el mundo privado de la elite social, legitimizando así el escurridizo espacio público de diversión [893].

Durante la primera mitad de la década de 1940, también se destacó en Chile el saxofonista y compositor cubano Joe O'Quendo y su orquesta-espectáculo Africans Swingers, con dos trompetas, dos saxos, guitarra eléctrica a cargo de Pepe Antonio Virto, contrabajo, crooner, y una sección rítmica de ocho timbaletas tocadas por El negro Guacara. Tanto Guácara como Virto actuaban, además, en el cuarteto de swing de Fernando Lecaros que grababa para Odeon en 1944. Desde 1943 tocaba en la orquesta de Joe O'Quendo el saxofonista chileno Carmelo Bustos (1923), uno de los fundadores de la Orquesta Huambaly (1954) y reconocido como uno de los mejores saxofonistas y clarinetistas de orquestas de baile del país. Con motivo de

893 Otro de los conjuntos pioneros de música tropical en Chile fue el de Los Borincanos, creado hacia 1937 por Carlos Morgan mientras fundaba los Huasos Quincheros. Así mismo, Juan Marino destaca al músico cubano Virgilio Varona, que estuvo radicado en Chile desde mediados de los años treinta asociándose como trompetista, arreglador y director a las orquestas formadas por Buddy Day, y grabando abundantes foxtrots para los sellos Victor y Odeon. Ver Marino, 1984: 524-525.

Culminando la primera oleada de músicos negros cubanos hacia Chile, a mediados de 1944 actuará con gran éxito en La Quintrala y Radio Minería el pianista y cantante Bola de Nieve –Ignacio Jacinto Villa– (1911-1971). *Ecran*, 22/8/1944, BN.

una gira de cuatro meses por el sur de Chile durante las fiestas patrias de 1943, Joe O'Quendo y sus Africans Swingers fueron despedidos en el Teatro Ideal de Concepción por varios artistas y orquestas de la ciudad.

A mediados de la década de 1940, las orquestas bailables y de jazz chilenas comienzan a tocar con regularidad música cubana y brasileña, repertorio que empieza a ser conocido en el país como "música tropical". De este modo, los músicos negros que llegaron a Chile desde fines de los años veinte contribuyeron a instalar un espacio musical y de baile fundamental para la música popular del siglo XX y totalmente ausente en el país, constituyéndose en modelos para los músicos nacionales, que pudieron aprender directamente ritmos, géneros y repertorio tropical de quienes lo cultivaban en su lugar de origen. Aprendida la lección, orquestas nacionales de mediados de los años cuarenta como las de Federico Ojeda, Lorenzo D'Acosta y Carlos Llanos, consiguen que la música tropical se ponga "los pantalones largos" en Chile, como señala el destacado cantante tropical chileno Humberto Lozán (1925) [894].

Revisemos a continuación los bailes afroamericanos –latinos y anglosajones– popularizados internacionalmente luego de ser reinventados desde el teatro y el salón y llegados a Chile hasta 1950 a través de la industria musical. En los bailes latinos se movían hombros y caderas, y en los bailes anglosajones se movían brazos y piernas, en un frenético movimiento oscilatorio que explotará en los locos años veinte. Como Curt Sachs señala, desde que el maxixe y el cakewalk rompieron los diseños de vueltas y desplazamientos que habían predominado en las danzas europeas, las primeras generaciones del siglo XX adoptaron con rapidez una serie de danzas americanas en un esfuerzo destinado a reemplazar lo que la Europa moderna había perdido: multiplicidad, poder y expresividad del movimiento, "hasta el extremo de llegar a la grotesca distorsión de todo el cuerpo" [895].

894 Humberto Lozán, 12/2001. Carlos Llanos, director y pianista del Violín Gitano, grababa guarachas en Santiago desde mediados de los años cuarenta y continuará grabando sambas cariocas. En 1949 era presentado por RCA Victor y por la boite Casanova como Carlitos Llanos y su Conjunto Tropical, según una denominación que se mantendrá vigente por toda la segunda mitad del siglo XX en el país.

895 Ver Sachs, 1944: 444.

Maxixe y samba

Las buenas relaciones diplomáticas entre Chile y Brasil –alineados en materias de política internacional–, el propio desarrollo de la industria musical brasileña, y su influencia en la escena musical del Cono Sur, favoreció la temprana llegada de música brasileña al país. Como sucedía con México y Cuba, el auge de la música de salón durante el siglo XIX y de la consiguiente industria de la partitura, favoreció el flujo hacia el exterior de música brasileña. Carlos Kirsinger, por ejemplo, editaba en Valparaíso en 1896 el vals para piano "Brésilienne (India del Brazil)", de Carlos de Mesquita.

El primer baile en llegar fue el maxixe, llamado maxixa y matchicha en Uruguay y Argentina, y matchiche en Francia. Surgido hacia 1870 en el populoso barrio Cidade Nova de Río de Janeiro, el maxixe, al igual que el tango rioplatense, constituía más que un género musical en sí mismo, una forma en que los habitantes negros bailaban danzas de salón de pareja enlazada, como la habanera, la mazurka y especialmente la polka, vivificando los géneros europeos, como señala Vega. Esta forma de bailar, contenía movimientos del lundú, danza afrobrasileña de la época de la esclavitud, con su característica umbigada, sensual choque de ombligos, que tanto escandalizaba a la Iglesia y a los sectores conservadores de la época. Compositores como el mulato Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880) y Ernesto Nazareth (1863-1934) escribieron polkas y tangos brasileños que recogen la sincopación sistemática en la línea melódica y el acompañamiento propias del baile negro y que caracteriza el maxixe. Silva Callado los tocaba con su grupo Choro Carioca (ca. 1870) y Nazareth en su piano.

La práctica de bailes cortesanos y de salón en manos de negros y mulatos americanos está documentada desde el siglo XVIII. Si bien esta práctica generaba cierta resistencia en la sociedad blanca, también surgían voces de defensa, como la citada por Vega en el caso de Lima en 1790, donde, frente a las restricciones impuestas a grupos de mulatos para que practicaran el minueto, el gobierno local señaló que no se puede privar al pueblo que imite los usos y costumbres de la nobleza. De este modo, los negros limeños practicarán otros bailes franceses y seguirán bailando contradanza, al mismo tiempo que sus coterráneos cariocas desarrollaban el maxixe [896].

El nuevo baile comenzó a ser practicado en teatros de revista desde comienzos de la década de 1880, especialmente en escenas de carácter cómico, y en clubes de carnaval, donde se definieron y nombraron sus figuras y pasos. En los clubes, era interpretado por bandas de vientos, llegando a todos los sectores sociales y definiendo un carácter distintivo, mediante una variedad de pasos y figuras propias –carrapeta, balão, parafuso, cortacapim–, con arrastrado de pies y umbigadas. Transformado en la década de 1890 en un género musical más definido que, a comienzos del siglo XX, será proclamado danza nacional, el maxixe empezaba a ser editado en partitura, manteniendo la estructura métrica y formal de la polka, con secciones de ocho compases según el orden ABACA, pero introduciendo sincopaciones en la melodía y el acompañamiento, derivadas del paradigma del tresillo, como señala

896 Ver Vega, 1956: 30-31.

Sandroni. Esto es, la división en tres golpes de un metro binario de cuatro tiempos, según la tendencia de la música afroamericana, también presente en el son cubano. El tresillo: ♩. ♩. ♩ produce la síncopa del maxixe [897]: ♪ ♩ ♪ ♩ ♩

Esta danza era conocida en los salones parisinos al menos desde 1905, donde puede haber llegado a través de los elencos de opereta francesa en gira por Brasil, los que después de sus funciones, participaban en cenas y fiestas con sus admiradores locales donde se bailaba maxixe, como señala Ramos Tinhorão. Al poco tiempo, Antônio Lopes Amorim, un dentista bahiano con vocación de bailarín que había viajado a Francia por negocios, abrió una casa de baile en París para enseñar el tango argentino y brasileño, últimas novedades en el baile parisino. Con el apodo de Duque, Antônio Lopes alcanzó cierta fama en la capital francesa en 1909, y con su pareja de baile, la bailarina y modelo francesa Gaby, estilizó el maxixe iniciando su difusión por Europa. A comienzos de los años diez, Vernon e Irene Castle lo difundieron en Estados Unidos como baile de exhibición [898].

En París, el maxixe fue considerado como una variante del tango, que ofrecía un mayor rango de figuras, con diversas posiciones de brazos y maneras de tomarse. Su dificultad requería ser vencida con gracia y elegancia, aconsejaba un maestro francés de baile en 1913, quien anunciaba que el maxixe finalmente sería desplazado por el tango, como efectivamente sucedió. En 1915, Duque y Gaby regresaron a Brasil, debido al inicio de la Primera Guerra Mundial [899]. Al año siguiente, la pareja de bailarines realizó giras a Uruguay, Argentina y Chile, dando a conocer el maxixe en el Cono Sur, donde alcanzaría cierto auge en la década de 1920, cuando ya había perdido vigencia en su país, al ser desplazado por los nuevos bailes norteamericanos de los años locos y ser finalmente absorbido por el samba [900].

Como Marita Fornaro señala, el maxixe desarrolló una vida independiente en el área del Río de la Plata hasta comienzo de los años treinta. Fue el género reinante en los carnavales montevideanos, alcanzó un importante auge discográfico, y gozó de gran popularidad en los salones bonaerenses junto al tango. De hecho, el maestro de baile Francisco Comas le dedica un capítulo completo de su manual publicado en Buenos Aires en 1932, señalando que el argentino ha recogido con mucho entusiasmo el maxixe, pero debido a su agitada música y a sus movimientos de gran efecto artístico, se trata de un baile que está al alcance solamente de profesionales o de los aficionados más hábiles. Entre 1914 y 1926 el maxixe había aparecido en unas 20 zarzuelas españolas, género que absorbía con rapidez los bailes de moda, lo que también contribuía a su difusión en Hispanoamérica [901].

A comienzos de la década de 1910, cuando el maxixe impactaba en los salones europeos, la editorial de Carlos Kirsinger publicó en Santiago la partitura de "Maxix" de L. Gallini, arreglado para estudiantina por Francisco Rubí, en un procedimiento similar al que sucedía en Río de Janeiro con los grupos callejeros de choro, que adaptaban música del salón carioca a su formación de cuerdas pulsadas. En 1919 el

897 Ver Ramos Tinhorão, 1975; Cravo Albim, 2003; y Sandroni, 2001.
898 Ver Ramos Tinhorão, 1975. Ver a Fred Astaire y Ginger Rogers como Vernon e Irene Castle bailando maxixe de exhibición en *La historia de Vernon e Irene Castle*, 1939.
899 Ver *Musica* 128, París, mayo de 1913.
900 Ver Sadie, 2001: 16: 166. Más información sobre el maxixe en Jota Efegé, 1974.
901 Emilio Casares, 12/ 8/2003. Ver Fornaro, 1997: 23-36; y Comas, 1932: 275.

Portada de "Río de Janeiro", matchicha para piano de Armando Carrera, Santiago: Casa Amarilla, ca. 1925. Claro et al, 1989: 691.

álbum musical *Ideal* publicó en Santiago la partitura para piano y violoncelo del maxixe "Morro da Favella" de los autores Passos, Borneo e Bernabe, que había sido grabado en Brasil para Odeon por la Banda do Batalhão Naval. De este modo, las síncopas afrobrasileñas, con toda su carga de sensualidad asociada, se instalaban en el centro del salón burgués chileno, que iniciaba poco a poco su apertura hacia los descalabros de la modernidad [902].

Los primeros maxixes escritos en Chile fueron "Sao Paulo" y "Río de Janeiro", de Armando Carrera, publicados a mediados de la década de 1920 en Santiago por Juan Miguel Sepúlveda. Esto se suma al auge del maxixe en esa misma época en salones de baile de Santiago y Valparaíso, donde se enseñará hasta comienzos de los años cuarenta; a su presencia como baile de exhibición en revistas musicales y programas de variedades; y a su aparición en el repertorio de las primeras orquestas de jazz activas en el país. A partir de los años treinta, serán los propios músicos brasileños en gira los que toquen los últimos maxixes en Chile y traigan un nuevo género de baile: el samba.

902 En el programa de baile ofrecido por el Centro Familiar Español de Santiago en mayo de 1914, luego de una velada poética, teatral y musical, se incluyó una danza denominada *brasilera* a continuación del vals de apertura, que bien puede haber sido un maxixe, nombre casi impronunciable para un hispanohablante de la época. Escuchar versión de Luis Advis de "Morro da favela" en González, 2002: 12, y ver partitura original en *Ideal* Nº 11, 6/1919.

Anuncio de Bando da Lua en Santiago. *El Mercurio*, 9/ 8/1938: 27, BN.

Entre 1934 y 1951 llegaron al país una variedad de grupos vocales, cantantes y orquestas brasileñas, destacándose tres de los conjuntos cariocas más populares de la época: Bando da Lua, Anjos do Inferno, y Quatro Ases e uma Curinga, todos grupos vocales con acompañamiento de guitarras e instrumentos rítmicos brasileños, que eran exhibidos como curiosidad en las vitrinas de los teatros santiaguinos donde se presentaban. El primero en llegar fue un conjunto instrumental que interpretó maxixes y sambas en un festival de música popular latinoamericana organizado en el Estadio Nacional durante las fiestas patrias de 1934. El siguiente fue el sexteto Bando da Lua (1931), que era el segundo grupo brasileño en lograr éxito en el extranjero, luego que el octeto carioca Oito Batutas (1919) triunfara en París en 1922, sumando a sus maxixes y sambas, música de jazz. La llegada de Bando da Lua a Santiago, siete años más tarde de su formación en Río de Janeiro, fue precedida de varias giras a Montevideo y Buenos Aires, y de una seguidilla de exitosas grabaciones de sambas durante los carnavales cariocas. Se presentaron en el Teatro Victoria, interpretando sambas, choros, marchas, y foxtrots. Bando da Lua difundió en Chile composiciones de Ary Barroso (1903-1964) como la marcha "Chiribiribi quá quá" (1936), y el samba "Olha a lua" (1936), incluidos en el catálogo Victor de 1940, junto a otro repertorio brasileño. Eran apodados en la época "La séptima maravilla musical del mundo", aunque no sabemos cuáles eran las otras seis [903].

Después de su visita a Chile, comenzó la relación artística estable entre Bando da Lua y la cantante y actriz Carmen Miranda (1909-1955), muy popular por ese entonces en Brasil, quien viajó en 1939 a Nueva York para presentarse en la producción de Broadway *Streets of Paris* junto a Abbot y Costello, donde cantaba el samba "South American Way" de McHugh y Dubin. Los productores de Hollywood se interesaron rápidamente en la nueva estrella, iniciando su extraordinaria carrera en Estados Unidos como el gran estereotipo del mundo latino, en un momento en que a dicho país le interesaba particularmente mantener la región bajo su control. Bando da Lua participó en la grabación de las ocho primeras películas de Carmen Miranda, de las cuales *Down Argentine way* (1940), *Aquella noche en Río* (1941), *Fin de semana en La Habana* (1941), y *Entre la rubia y la morena* (1943), llegaron tempranamente a Chile, siendo repuestas a fines de la década de 1940. Así mismo,

903 Ver Marcondes, 2003.

algunas canciones de esas películas fueron simultáneamente editadas en partituras en el país [904].

Las compañías de revistas musicales, que incluían habitualmente en sus producciones a los artistas extranjeros de paso por Chile, fueron un importante medio de difusión de música brasileña, en especial si permitía el lucimiento de alguna sambista, cantante o vedette. Es así como a mediados de 1946, la Compañía Nacional de Revistas Tra-la-lá, dirigida por Pepe Harold incluyó en su programación del Teatro Balmaceda al quinteto Quatro Ases e um Curinga, formado en Río de Janeiro en 1940 y que venía de actuar del Casino de Copacabana, donde se presentaba en forma continuada desde 1941 [905].

Carmen Miranda (1909-1955) en anuncio de Aquella noche en Río. *El Mercurio*, 24/ 9/1941: 23, BN.

Los músicos brasileños que llegaban a Chile desde mediados de los años treinta, traían en su repertorio un género que marcaría la entrada triunfal de la música brasileña a la escena internacional: el samba. Surgido a partir del maxixe y sus umbigadas, pero retomando el estilo de pareja suelta del lundú, el samba generó distintas variantes sociales, funcionales, instrumentales, estilísticas y coreográficas, cuyas particularidades han producido gran debate entre los estudiosos brasileños. Entre ellas, se consolidaba, a comienzos de la década de 1920, una marcha-canción sincopada de tempo moderado, que simplificaba la danza, para ser cantada mientras se desfilaba por las calles de Río de Janeiro durante el carnaval. "Pelo telephone", editado por Odeon a fines de 1916, y atribuida a Ernesto dos Santos –Donga– y Mauro de Almeida, es considerado el primer samba de carnaval grabado en disco y editado en partitura, es decir, masificado.

Desde comienzos del proyecto populista del Estado Novo (1930-1945), impulsado por el presidente Getúlio Vargas (1883-1954), el samba se constituyó en emblema de Brasil tanto para el brasileño como para el extranjero. De la mano de la poderosa cultura de masas, el samba se imponía en Brasil, exaltando al país y su gente, y estandarizándose en manos de las escuelas de samba –activas desde 1928–, y las bandas de jazz bailable, pues el samba alimentaba el baile moderno y de esta manera iniciaría el camino de su internacionalización. De este modo, la

904 Ver escena de *Días de radio* (1987) donde una mujer neoyorquina baila "South American Way" en su casa en 1943 mientras escucha la versión de Carmen Miranda difundida por radio, manifestando la fascinación que producía el samba entre el público estadounidense.

905 Los artistas brasileños más nombrados por la prensa chilena de la primera mitad de la década de 1940 son el trío Triángulo Melódico Brasilero –que popularizaba en 1940 "A jardineira", marcha rancho publicada por Casa Amarilla ese mismo año–; Luis Barreira (1941); Zaira Cavalcanti (1942); Babasu (1942); Lita Costello (1943); Celia Méndez (1944); Serghio Senna (1944); Deo Costa (1944); Jacira Jordao (1945), y Elba Lima (1946).

clase media brasileña contaba con una música nacional y moderna a la vez, afín a los cánones internacionales en boga [906] . Las transmisiones en onda corta de Radio Nacional de Brasil (1936), iniciadas a comienzos de la década de 1940, también habrían contribuido a la popularización internacional de un samba "vestido de smoking", esto es en arreglos de jazz-band que sustituían los instrumentos rítmicos brasileños por los instrumentos de bronce. En el boletín de Radio Nacional de noviembre de 1943 se lee:

> "Agora o samba possui o seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espíritu de nossa gente indo visitar, pelas ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles da casaca e cartola [sombrero de copa], gentelman, rapaz de tratamento." [907]

El director y arreglador brasileño Radamés Gnattali (1906-1988) contribuyó en gran medida a la estandarización internacional del samba, grabando para Odeon en 1939 un extenso arreglo de "Acuarela de Brasil", de Ary Barroso y Aloysio Oliveira. Barroso habría recibido sugerencias de Xavier Cugat de cómo "internacionalizar" el samba, permitiendo que formara parte de la película de Walt Disney *Saludos amigos* (1942), junto al choro "Tico Tico no fubá", bailado por Pato Donald y Pepe Carioca, en una perfecta expresión de la "buena vecindad", promovida por Estados Unidos. "Acuarela de Brasil" se constituyó en la máxima exaltación del Brasil de la era de Getúlio Vargas, transformándose en una especie de segundo himno nacional. En Chile, fue grabado tempranamente por la Orquesta Terzt-Schaff para el sello Victor, con Jack Brown como crooner. Desde estas latitudes, el samba será percibido como un mezcla perfecta entre "la tristeza saudadosa de los aires tradicionales del Portugal con el primitivo canto negro de la época de la esclavitud", como señala Enrique Bello en su recuento de la riqueza musical del continente americano [908] . Pero por sobre todo, el samba vendrá a renovar la escena de la música tropical en Chile, sumándose a la fiebre de la rumba y la conga, y otorgándole nuevos aires carnavalescos a los momentos de diversión del chileno medio de los años cuarenta. Buddy Day es quien habría introducido la práctica del samba en Chile en la temporada veraniega 1937-1938. Como músico uruguayo, se ubicaba en una situación mediadora entre el mundo lusitano e hispano, entre la cultura negra y blanca, para el chileno de la época.

La década de 1940 comenzaba en Chile con el samba como el nuevo baile de moda enseñado en las academias de baile, y termina con el samba como el baile afroamericano más difundido por la industria discográfica nacional, tomando la delantera sobre los propios bailes cubanos. Sin embargo, bajo la denominación samba, se incluían distintos géneros y tipos de samba brasileños, destacándose títulos como "Tico Tico no fubá" (1917/1931), "Cidade maravilhosa" (1934), "Mamãe eu quero" (1936) –utilizada en la campaña presidencial chilena de 1938 por el candidato de derecha–, "Meu limão, meu limoeiro" (1937), "Aquarela do Brasil" (1939), "Diz que tem" (1940), y "Falsa baiana" (1944), todos de gran repercusión

906 Ver Severiano, 1997: 53-54; Appleby, 1983: 112-113; Paranhos, 1999: 193-232 y Béhague, 2000.
907 Ver Franceschi, 2002: 295; y Severiano, 1997: 177-178.
908 Ver Bello, 1959: 65.

en Brasil y en el exterior. A comienzos de la década de 1940 se bailaba samba hasta en Punta Arenas, la ciudad más austral del mundo [909] .

En 1947 es promocionada la primera producción cinematográfica brasileña exhibida en Chile: *Canta Brasil*, donde se incluía el repertorio del último carnaval carioca. Ese mismo año actuaba en el país el cantante colombiano Carlos Ramírez, quien interpretaba en el auditorio de Radio Agricultura "Marina", samba-canción de Dorival Caymmi (1914), al mismo tiempo que el propio cantautor bahiano y otros intérpretes la popularizaban en Brasil [910] .

Siguiendo la ruta consolidada por la orquestas cariocas de la década de 1930, el samba había sido incorporado con naturalidad al repertorio de las orquestas de jazz bailable y música tropical chilenas, destacándose las de Federico Ojeda, Armando Bonansco, Luis Aránguiz, Isidro Benítez, Izidor Handler, Carlos Llanos y Buddy Day. Así mismo, las orquestas argentinas de Feliciano Brunelli, Eduardo Armani, René Cóspito, Jack Linnen y Hawaiian Serenaders la incluían en sus grabaciones y presentaciones en Chile. Las orquestas chilenas intentaban reproducir la alegría y la participación colectiva del samba de carnaval, incluyendo los sonidos de los silbatos que ordenan la coreografía de las escuelas de samba, haciendo que toda la orquesta coreara los estribillos e incluyendo una base rítmica evocadora de la batucada de tambores callejeros. Chile tomaba así, de un país considerado tradicionalmente amigo en el plano diplomático, un legado de temas festivos que venía a reemplazar el tono de las fiestas de la primavera de comienzos de siglo, con sus pierrots y colombinas, donde también se mezclaban la fiesta y la melancolía [911] .

Las orquestas chilenas y argentinas cantaban el samba en castellano, por lo que tenían más demanda en el medio nacional que las agrupaciones brasileñas, por más auténticas que estas fueran. En el catálogo RCA Victor de 1948, por ejemplo, figuran 49 sambas mayoritariamente interpretadas por músicos argentinos y chilenos, de Brasil sólo figura el ex-boxeador y cantante Nelson Gonçalves (1919-1998), Zaccarias y su orquesta, Los Indios Tabajaras, y el sexteto Anjos do inferno. Fundado en Río de Janeiro en 1934, Anjos do inferno llegó a Chile en 1951 procedente de México, donde estaba radicado desde 1947 y había participado en once producciones cinematográficas mexicanas. Luego de presentarse en Chile y Argentina, Anjos do Inferno regresó definitivamente a Brasil.

Desde fines de la década de 1940, Buddy Day comienza a traer a su boite Casanova de Santiago orquestas brasileñas dirigidas por mujeres, reflejando la existencia de un mercado consolidado para la música tropical en Chile. Al terminar 1948, llega la orquesta-espectáculo de Isa Ferreira y seus Millonarios do Ritmo, los que, "aparte del lujo de su presentación y del modernísimo repertorio que cultivan –señala la prensa– trae el magnífico ritmo de las sambas brasileñas, cantadas por la maravillosa voz de Isa Ferreira, la escultural cantante brasileña". A mediados de 1949, el Casanova anuncia a Emiris, "la fantástica directora, cantante y pianista, atracción de los grandes Nights Clubs de Brasil, quien se presentará dirigiendo a la más alegre y novedosa orquesta brasileña, Los Demonios del Samba". Poco

909 Escuchar reconstrucción de "Mamãe Eu quero" con Carmen Prieto y arreglo de Pedro Mesías en González, 2003: 14. Ver escena de clases de samba en la película *Saludos amigos*, 1942.
910 Ver *El Mercurio*, 9/ 5/1943 y 17/ 9/1947; y Severiano, 1997: 254-255.
911 Escuchar interpretaciones de samba de la orquesta de Federico Ojeda en Fernández, 2003: 4 y 6.

En sus fotografías, Los Indios Tabajaras aparecen con una inexpresividad propia de un indígena que no sabe nada del mundo del espectáculo. Sin embargo, ellos sabían llevar muy bien al virtuosismo de la guitarra y al glamour de la boite la música folklórica y popular brasileña. *Ecran*, 21/ 8/1945, BN.

tiempo después llega al Casanova la cancionista brasileña Ely Camargo y su orquesta Los Demonios de Copacabana, que también se presentan en el Teatro Caupolicán en el Circo Las Aguilas Humanas [912].

Los brasileños más célebres que se presentaron en Chile antes de 1950 fueron Los Indios Tabajaras, dúo de cantantes y guitarristas formado por los hermanos Muçaperê y Erundi de la tribu Tabajara, quienes más tarde cambiaron sus nombres por los de Antenor y Natalicio Moreira Lima respectivamente. Llegaron a Río de Janeiro hacia 1936 y comenzaron a presentarse como Los Indios Tabajaras en 1945, realizando extensas giras por América Latina y Estados Unidos. Su repertorio incluía una variada mezcla de música clásica y popular brasileña, hispanoamericana, norteamericana y europea, que sólo la guitarra era capaz de unir bajo un mismo manto. La prensa chilena los anunciaba como "exóticos cantantes del Amazonas", "la expresión más auténtica del rico folklore brasileño", constituyéndose en mediadores de un folklore extranacional, una especie de folkloristas que no sólo nacionalizan lo local, sino que lo internacionalizan.

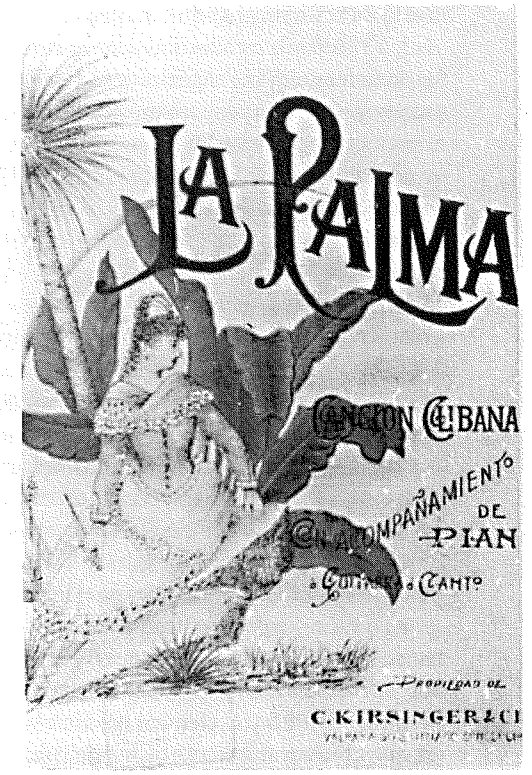
Promocionando la presentación de Los Indios Tabajaras en Santiago en 1950, *Radiomanía* señala que la guitarra llegó por casualidad a sus manos, cuando fueron descubiertos en medio de la jungla por una expedición científica, lo que no era cierto, pero reafirmaba el exotismo del dúo. Entre 1945 y 1952 se presentaron en radios y teatros de Santiago y Valparaíso, actuando también en las boites más elegantes de la capital: Tap Room, Violín Gitano y Goyescas. El repertorio de los Indios Tabajaras, ofrecido en Chile por el Sello Victor en 1945, incluía marchiñas, sambas, choros, y bailes swing.

La llegada de música brasileña a Chile continuó durante la década de 1950 con el baión, género de raíces nordestinas popularizado en Brasil por Luis Gonzaga a fines de la década de 1940 e introducido en Chile por el acordeonista argentino Osvaldo Norton, "El Rey del baión". De este modo, la música brasileña coexistió con la música cubana entre 1930 y 1960, formando el sustento de la música tropical cultivada en Chile durante la primera mitad del siglo XX.

912 Ver *El Mercurio*, 4/12/1948, 13/ 7/1949 y 6/ 9/1949; y Marcondes, 2003.

Rumba, conga y guaracha

Como sucedía con otros repertorios latinoamericanos llegados a Chile, la música cubana había tenido un importante desarrollo en el salón decimonónico, con aportes de pianistas-compositores como Manuel Saumell (1817-1870) y sus contradanzas para piano, género que daría origen al danzón cubano, e Ignacio Cervantes (1847-1905) y sus danzas cubanas para piano, que suman al estilo íntimo de la pequeña pieza romántica, la vitalidad de la sincopación rítmica afrocubana. La música cubana de salón contaba con el apoyo de la industria española de partituras y de la zarzuela –que absorbía con prontitud la música de baile–, pues el período colonial se extendió en la isla hasta 1898, de modo que esta música pudo circular y ser conocida con cierta facilidad en las áreas de influencia hispana. Sin embargo, en la década de 1890 los cubanos requerían cierta autonomía de la industria musical española, en especial en sus afanes de independencia, como lo demuestra la edición en Santiago en 1895 del vals para piano "¡Viva Cuba libre!" de Martínez Portuondo, a beneficio de la independencia cubana [913].



Portada de "La palma", canción cubana para canto y piano o guitarra, editada en Valparaíso por Carlos Kirsinger. Claro et al, 1989: 707.

Durante el siglo XX, Cuba no contó con una industria musical de alcances internacionales como la que poseía Brasil, Argentina o México, produciendo sin embargo una influencia musical equivalente a la de estos países en la esfera internacional de la música popular. Es cierto que Estados Unidos fue un importante mediador de música cubana desde el triunfo de la rumba en Nueva York en 1930 hasta el triunfo de la Revolución en 1959, pero dicha mediación estandarizaba y simplificaba los componentes musicales y culturales cubanos. Era necesaria entonces la presencia de los propios músicos de la isla en el resto del continente, quienes, a través de su práctica directa, introdujeron en América Latina desde los tempranos años treinta, instrumentos, rítmicas, géneros y repertorio afrocubano.

Como señala Theodore Beardsley, el público norteamericano comenzó a mirar hacia América Latina como fuente de música y diversión a partir del prohibicionismo de 1920 a 1933, que restringió el consumo de alcohol y tuvo un efecto devastador en

913 En el puerto de La Habana –donde podían efectuarse hasta 50 bailes diarios a fines del siglo XVIII, según un cronista de la época– llegaban y salían esclavos negros, grupos de zarzuela, cupletistas, músicos y partituras en un incesante flujo con Africa, Europa y la costa atlántica de América de evidentes implicancias musicales. Ver Novati et al, 1980: 2.

los clubes nocturnos, que debieron cerrar sus puertas o sobrevivir en la clandestinidad. El turismo estadounidense se orientó entonces hacia Montreal por el norte, y hacia la frontera con México y el Caribe por el sur, con La Habana como el destino más popular. Los propios músicos norteamericanos encontraban trabajo en los centros nocturnos de La Habana, entre ellos había un violinista catalán radicado en Estados Unidos, Enric Madriguera (1904-1973), quien llegó a dirigir en 1924 la Orquesta del Casino de La Habana. De regreso a Estados Unidos, Madriguera formó su propia orquesta, que incluía percusiones cubanas, tocando y grabando danzones y sones en radios y sellos de Nueva York a mediados de los años veinte, preparando así el camino para la fiebre de la rumba que llegará al iniciarse la nueva década. Con el colapso de Wall Street en 1929, se terminaron los alegres viajes a los países vecinos y los turistas norteamericanos pasaron la década de 1930 en casa, con la nostalgia de las noches de rumba y de ron, que pronto llegarían a sus vecindarios [914].

El género que marcó la entrada triunfal del mundo negro latino al baile social, fue la rumba de salón. Producto del cruce de diversas influencias afrocubanas e hispanas, la rumba surge como una fiesta callejera con canto, percusión y danza. Algunos de sus rasgos característicos fueron adoptados por el teatro vernáculo cubano y por las orquestas de baile de la década de 1920, permitiendo su llegada al cabaret y al espectáculo de exportación, como señala Argeliers León, estudioso del género en su expresión tradicional [915]. Esta rumba le sirvió al público norteamericano, latinoamericano y europeo para nombrar distinta música cubana basada en el son y proporcionaría la base coreográfica para la llegada de nuevos bailes afrocubanos, como el mambo y el chachachá. En el salón, la rumba era un baile de pareja enlazada que conservaba cierta distancia para poder balancear las caderas con libertad. Es descrita por el profesor argentino de baile, Francisco Comas, como un foxtrot lento de compás parecido al maxixe, de carácter tierno y sentimental, pero de baile muy vivo con movimientos en ondas y desplazamientos hacia todos lados [916].

Como sucedía con París hasta la Primera Guerra, desde donde se popularizaban géneros de origen local y rural que eran llevados al ámbito cosmopolita del baile de salón, Nueva York será en la década de 1920 el centro desde donde se popularicen internacionalmente parte de los nuevos bailes de la primera mitad del siglo XX. El impacto de la rumba en Nueva York se produjo a comienzos de 1930, debido a las primeras actuaciones en Broadway de la Orquesta del Casino de La Habana, ahora dirigida por Don –Modesto– Aspiazú (1893-1943) con Antonio Machín en el canto, constituyéndose en la representación musical latinoamericana, por excelencia, para el país del norte y su zona de influencias. Con las orquestas de Madriguera y ahora de Aspiazú –donde bailaba la joven rumbera cubana Alicia Parla–, el público norteamericano había comenzado a escuchar música cubana de baile, con su base rítmica completa y bien tocada. De este modo, cuando el maestro de baile estadounidense Lawrence Hostetler dedique quince páginas de su tratado de 1930, *Art of social dancing*, a enseñar la rumba de salón, no resultará extraño que utilice un par de ellas en la descripción de las maracas, las claves, la marímbula

914 Ver Theodore Beardsley en Shepherd et al, 2003, 2: 36-39. Sobre músicos cubanos en Nueva York ver Delannoy, 2001.
915 Ver León, 1984: 164.
916 Ver Comas, 1932: 257-261.

y el *small double-headed drum* –bongó–, reflejando el consolidado interés del público de Estados Unidos por la música y los instrumentos rítmicos cubanos [917].

Al mes siguiente de su debut en Nueva York, Aspiazú grabó "El manisero" de Moisés Simons (1889-1945) para el sello Victor, transformándose en el primer gran éxito cubano en Estados Unidos, especialmente al ser usado en 1931 en la película sonora *The Cuban Love Song*. Al éxito de "El manisero" le siguieron los de "Mama Inés", y "Siboney", de Ernesto Lecuona. El propio Simons –por ese entonces establecido en París con la Rico´s Creole Band–, entusiasmado por la rápida acogida internacional de la rumba, llegó a afirmar en una entrevista publicada en Santiago en 1933, que la rumba había destronado al pujante foxtrot [918]. Los inmigrantes puertorriqueños en Nueva York constituían un público cautivo que respondía con entusiasmo a la música latinoamericana, de modo que, a mediados de los años treinta, ya estaban activas en Nueva York unas diez orquestas cubanas de baile. A fines de esa década, había más y mejores orquestas de rumba en Manhatttan que en La Habana, señala un articulista de la revista *Hoy*, y los bailarines cubanos de rumba "han partido de sus tierras nativas para las tierras norteamericanas, menos cálidas y más lucrativas, en donde todo el mundo baila rumba" [919]. Después de Madriguera y Aspiazú, triunfará en Estados Unidos otro violinista catalán dedicado a la música popular, Xavier Cugat. Al mismo tiempo se hacía conocida Rita Montaner, una verdadera rumbera cubana del estrellato popular.

El impacto de la rumba en Estados Unidos en manos de Don Aspiazu, y en Europa con las giras y grabaciones que los Lecuona Cuban Boys realizaban desde 1934, repercutió inmediatamente en América del Sur, receptora todavía de influencias europeas y ahora estadounidenses. Casi no hay cantante argentino de los años treinta y cuarenta que no cante alguna rumba; hasta Gardel aparece como estribillista de la rumba "Sol tropical" de Tucci y Le Pera en su penúltima película, *El día que me quieras* (1935), elevando el ánimo del público en un espectáculo de variedades que fracasaba estrepitosamente. Así mismo, el primer disco Odeon prensado en Chile incluía la rumba "Fiesta", grabada en Buenos Aires por la orquésta de Roberto Firpo en 1931 y, la primera partitura publicada por la revista argentina de jazz *Síncopa y Ritmo* en 1935, fue una rumba del músico cubano Luis Varona. *Tango, ranchera y milonga, contra rumba, fox y conga* es el título de una revista musical estrenada en Buenos Aires en 1939, que transluce la natural resistencia nacional frente a la invasión afroamericana de la década de 1930, pero también la complacencia y aceptación de los propios músicos y del público [920].

La absorción y posterior mediación estadounidense de música cubana contribuía a crear un clima moderno y cosmopolita asociado a la rumba, la conga, la guaracha y, más tarde, al mambo, lo que favorecía la demanda de músicos cubanos "auténticos" en los escenarios de América del Sur. Al mismo tiempo, las industrias musicales mexicana y argentina adoptaban música cubana, haciéndola circular en sus producciones discográficas y cinematográficas –en el especial en el género cabaretero mexica-

917 Ver Hostetler, 1930: 141-156.
918 Ver *Mundo Social*, 1/1933.
919 *Hoy*, 28/ 3/1940. Ver Delannoy, 2001: 69; y escuchar reconstrucción de "El manisero" con Carmen Prieto y arreglo de Pedro Mesías en González, 2003: 13.
920 Ver Pujol, 1999: 165; Marino, 1984: 83; y *Síncopa y Ritmo*, 1/8, 3/1935: 55.

no–, y con las orquestas-espectáculo argentinas de música tropical [921] . De este modo, la llegada de un músico cubano a Montevideo, Buenos Aires o Santiago en 1940, estaba rodeada de toda una oferta discográfica, radial y cinematográfica de música cubana, que por estandarizada que estuviese, constituía un espacio resonante con lo que aquel músico podía hacer en teatros, radios, boites y fiestas del Cono Sur de América.

La rumba llegó a Chile por dos de los medios más antiguos de la industria de la música: la partitura y las propias giras de los músicos. Las tres primeras referencias las encontramos en 1933, con la edición de partituras y la llegada al país de orquestas y compañías de variedades cubanas. Ese año, Casa Wagner editó las rumbas "Alí Babá" y "Mi son caliente" de Eliseo Grenet (1893-1950), en una arreglo para piano de Alberto Davagnino, y Casa Amarilla editó "Soy para ti", rumba de M. Silva Almeyda en arreglo de Rodolfo Neira. Así mismo, llegaron la orquesta Siboney y la compañía de variedades Petit Revue de Sam Brown [922] .

La Orquesta Siboney, dirigida por Alfredo Brito, era un septeto que vino a introducir "la moda máxima: el son, el danzón y la rumba, los bailables derniercri que hacen furor hoy en día en las grandes capitales", presentándose durante mayo de 1933 en el elegante salón Lido de Santiago, poco tiempo después de haber sido inaugurado. Por ese entonces, un septeto cubano incluía trompeta, guitarra, tres, contrabajo, bongó, maracas y claves, destacándose el Septeto Nacional fundado por Ignacio Piñeiro en La Habana seis años antes. El repentino cierre del Lido como gran salón, dejó el recuerdo de la presentación de una de las mejores orquestas cubanas de paso por Chile en los años treinta.

A fines de 1933, Sam Brown y su compañía Petit Revue se presentaba en el Teatro Coliseo de Santiago con dos funciones diarias. Esta compañía ofrecía un espectáculo "dinámico y exótico con lo más pintoresco del folklore cubano" y la integraban, junto a Sam Brown, que era un niño negro, una orquesta típica, chansonniers, cancionistas de chocolate, bailarinas blancas, zapateadores y "una Venus de ébano, intérprete genuina de la auténtica rumba cubana". Posteriormente nos visitó la Orquesta de Máximo Arozarena, un octeto que se presentó en noviembre de 1936 en la sala Valencia de Santiago, interpretando rumbas, foxtrots y blues [923] . Estas y otras orquestas cubanas que actuaban en Chile eran destacadas por la prensa señalando que estaban integradas por músicos negros, manifestando nuevamente la novedad que representaba el hombre de color para el público nacional. Así mismo, los cantantes cubanos en gira en la década de 1930 eran presentados como rumberas y rumberos, reflejando el énfasis que la industria ponía en la expansión del nuevo género. De este modo, en 1936 se presentó en teatros y radios de Santiago Conchita Sandoval, "embajadora de la rumba"; Mimi Soto, "rumbera de gran cartel en Cuba"; y Antonio López, "cantante, bailarín y rumbero de color" [924] .

921 Durante la década de 1930 se pudo escuchar en Chile a Ernesto Lecuona y a Bola de Nieve en la película *Adiós Buenos Aires* (1938), y a la orquesta de Don Aspiazú acompañando a Carlos Gardel en *Espérame* (1933).
922 Con el afán de aclarar los términos que introducía "Mi son caliente" en el estribillo, la editorial incluyó en la partitura definiciones de son, botijas, maracas y tres.
923 Ver *El Mercurio*, 4/ 9/1933 y 11/ 9/1936.
924 A pesar de toda la publicidad que acompañó la presentación de estos músicos cubanos en Chile, ninguno de ellos figura en obras de referencia sobre música cubana.

El interés por la rumba en el país llevó a la revista *Ercilla* a publicar en 1937 un artículo de Fernando Ortiz (1881-1969) sobre el tema, el mismo año en que el eminente africanista cubano fundaba en La Habana una sociedad y una revista dedicada al estudio de la cultura afrocubana. Sin embargo, el artículo se refiere a la rumba "íntegra y libre", no a la "teatralera y recortada", es decir, a la rumba como fenómeno folklórico y comunitario, que era lo que a Ortiz le interesaba. *Ercilla* parece no distinguir entre ambos tipos de rumba, y tampoco le aclara a sus lectores la diferencia [925] .

Anuncio de Sam Brown y las "cancionistas de chocolate" de la compañía cubana Petit Revue. *El Mercurio*, 4/11/1933: 21, BN.

Al contrario de los compositores rioplatenses de mediados de la década de 1930, pocos compositores chilenos se aventuraron en el nuevo género. De hecho, en la Biblioteca Nacional se conservan sólo 19 partituras de rumba. En la década de 1930 aparecen las figuras solitarias de Luis Aguirre Pinto, con "Una noche de luna y una bella canción" (1934), Armando Carrera con "Natividad" (1934), y Eduardo Silva con "La chinganera" (1937) [926] . "Una noche de luna y una bella canción" fue editada por Casa Amarilla en 1934, como rumba de moda, fecha bastante temprana para la composición de rumbas en nuestro país. Por ese entonces, Aguirre Pinto había recorrido América Latina como violinista, saxofonista, director y compositor, experimentando música afroamericana en su lugar de origen. Se trata del músico chileno que logra la experiencia directa con esta música y la lleva a Chile, algo que seguirá ocurriendo a lo largo del siglo XX en un permanente intento por introducir y apropiarse de raíces negras en el país.

Según una tendencia habitual en la industria musical de la época, que cambiaba arbitrariamente la denominación genérica del repertorio comercializado, en 1935 la revista *Para Todos*, obsequiaba a sus lectores la partitura del corrido tradicional mexicano "La cucaracha", presentado como rumba. Lo mismo sucedía con "Aquellos ojos verdes" (1929), bolero de Nilo Menéndez y Adolfo Utrera, ofrecido por *Para Todos* como rumba y por Casa Amarilla (1933) como fox-rumba en arreglo de Rafael Hermosilla [927] .

Augusto Iglesias, en sus recuerdos de Viña del Mar publicados en 1936, enfatiza la presencia de música negra en el cabaret del Casino de Viña, realizando las habituales asociaciones del baile negro con las "contorsiones epilépticas", de los tambo-

925 Ver *Ercilla*, 8/10/1937.
926 La rumba "Natividad", que formaba parte de la revista de Armando Carrera y Enrique Barrenechea *Café Express* (1934), era anunciada en 1942 en el Patio Andaluz interpretada por la vedette española Blanca Negri, a casi una década de haber sido compuesta por Carrera.
927 Ver *Para Todos*, 20/ 5/1935 y 13/ 5/1935.

res con el "llamado de la selva", y del canto negro con las "melodías truculentas". Además, transcribe la letra del son de Miguel Matamoros "Las maracas de Cuba" como ejemplo de la "retahíla de disparates" que salen de la boca del cantante negro. De este modo, los bailes afrocubanos se expandían por América Latina sin derribar del todo los fuertes prejuicios de la sociedad blanca [928] .

> "La Compañía de Teatro Cómico y revistas Afro-cubanas, Carlos Pous, que actúa en el Caupolicán, hará un cambio importante de programa estrenando por primera vez en Santiago, dos nuevas obras interesantísimas tituladas 'La Bamba', sainete musicado, y 'Alegrías Habaneras', revistas pintorescas con nuevas expresiones del arte folklórico antillano." [929]

Carmen Brown "la reina de la danza africana". *El Mercurio*, 20/ 3/1943: 19, BN.

A comienzos de la década de 1940, la rumba continuará su presencia en Chile, a través de las compañías cubanas de revistas que actúan el los teatros Caupolicán, Balmaceda y Baquedano, siempre con orquestas, rumberas y rumberos. La Compañía Cubana de Revistas Ba-Ba-Lú, por ejemplo, se presentó en el Teatro Baquedano, a mediados de 1942 con un elenco internacional de cancionistas, estilistas, bailarinas y vedettes, donde se destacaba Sofía Hernández, cantante, bailarina y "vedette rumbera". En 1943, Lya Ray, de la Compañía Ba-Ba-Lú, bailaba rumbas en el Teatro Esmeralda de Concepción, mientras que La Cubanita, "la mejor rumbera internacional", actuaba en La Quintrala [930] . Sin embargo, será María Antonieta Pons quien ostentará el cetro de la "reina de la rumba". Presentada como "la más sensacionalmente sensual rumbista del mundo", impactaba en los cines chilenos con sus películas *Noche de ronda* (1943) y *Siboney* (1944), su creación máxima, donde la publicidad ofrecía conocer el origen de la rumba, "tal cual la bailan los aborígenes por el año 1870", en una particular preocupación etnomusicológica del cine de la época [931] .

A partir de la popularización de la rumba, el santiaguino aceptará con más normalidad la presencia de la alteridad negra en sus lugares de diversión, y el propio Tap Room anuncia en la prensa, a comienzos de 1943, a la vedette negra Carmen Brown como "la reina de la danza africana", "la Venus de bronce", "la bailarina de los pies desnudos y de cuerpo perfecto", alabando su belleza, sentido rítmico y capacidad para interpretar música negra norteamericana, brasileña y cubana [932] . La música y el baile negro han dejado de ser "grotescos, primitivos y epilépticos", pues los chilenos ya llevan una década bailándolos.

928 Ver Iglesias, 1936: 96-97.
929 *El Mercurio*, 24/ 8/1941.
930 En la década de 1940 continuarán llegando rumberas a las pantallas y escenarios nacionales, como Betty Aranda (1941), Adelita Martínez (1941), Carmen Brown (1943), Amalia Aguilar (1947), Ninón Sevilla (1949), Blanquita Amaro (1949), y Katherine Dunham (1950) todas anunciadas con gran cartel.
931 Asociando la rumba con la modernidad, Philips ofrecía en 1941 su radio modelo Rumba, y al año siguiente, Westinghouse ofrecía su nuevo receptor Intermezzo, anunciando que Greta Garbo baila rumba con él. Ver *El Mercurio*, 29/ 8/1941 y 22/ 6/1942.

Desde su popularización en el continente americano, a mediados de la década de 1930, la rumba encontrará un sitial junto al tango, formando la pareja de bailes latinoamericanos de dispersión internacional más característica de la época. El peso y la tristeza del tango eran complementados por la liviandad y alegría de la rumba, llegando incluso a ser mezclados hacia 1935 por el músico argentino Pedro Maffia en el "tangón", género híbrido que no logró mayor trascendencia. Las orquestas típicas de tango no eran adecuadas para tocar rumba y debían invitar a otros músicos o complementar sus presentaciones con orquestas afines al nuevo repertorio latino. La expansión de la rumba venía de la mano de la expansión de las bandas de jazz bailable, las "orquestas espectáculo" –que sumaban instrumentos rítmicos afrocubanos, coloridos atuendos, y coreografías de rumba, conga y mambo–, y las orquesta características con acordeón. La guitarra también sirvió de plataforma para la llegada de la rumba a Chile, apareciendo en el repertorio de conjuntos de huasos y en la práctica aficionada de la guitarra a lo largo de toda la década de 1940.

La rumba se mantuvo vigente en los tratados de baile norteamericanos hasta fines de la década de 1950, a pesar que nuevos géneros cubanos ya la habían desplazado en los salones de baile y en las producciones discográficas y cinematográficas. Lo que sucede, como afirma el afamado profesor Arthur Murray en su tratado de 1959, es que los norteamericanos se referían a toda música cubana como rumba, y de este modo Murray incluye como variaciones del compás de rumba al danzón, al son, al bolero, a la guaracha, y al mambo. Es decir, para efectos del baile de salón, el bailarín debía dominar unos pocos pasos llamados de rumba y con ellos adaptarse a cualquier género cubano tocado en la pista de baile; cuando escuche las maracas, afirma Murray, podrá bailar con la seguridad que le confiere el conocimiento [933] .

A fines de la década de 1940, la rumba perderá su protagonismo ante la llegada de nuevos géneros cubanos y brasileños y se desperfilará como baile, permaneciendo más bien como espectáculo sugerente y exótico. El Teatro Municipal de Santiago recibió a fines de 1950 la compañía de la bailarina y coreógrafa Katherine Dunham de Nueva York, "bailarina de los pies alados, alarido de llanto, color y ritmo de las danzas misteriosas de la selva haitiana". "Con su maravilloso conjunto antillano –continúa *El Mercurio*– nos pasea a través de una geografía singular: Martinica y Cuba, trópico temperamental; Estados Unidos, jazz maquinal satirizado; epiléptica rumba brasileña" [934] . Al mes siguiente, Katherine Dunham continúa sus actuaciones en Santiago y ahora ofrece su "Mexican Rhumba". La rumba ya no es lo que era antes.

El segundo baile afrocubano de impacto en Chile fue la conga. Surgido de las comparsas del carnaval cubano, la conga alterna coplas con un estribillo de ritmo sincopado, con acentos en el alzar al último tiempo de su compás de cuatro

932 Ver *El Mercurio*, 2/ 2/1943 y 20/ 3/1943.
933 Ver Murray 1959: 117-118.
934 *El Mercurio*, 10/11/1950.

Anuncio de la película mexicana *Aires de Conga*, con Tito Guizar que incluye la letra de una conga. *El Mercurio*, 14/9/1941: 47, BN.

cuartos. El baile es sencillo, ideal par el público estadounidense y europeo, y se puede reducir a una marcha alegre al ritmo de los tambores, dando tres pasos saltados y haciendo una pausa en el cuarto tiempo del compás, cuando se produce el acento. Al penetrar en el repertorio del salón cubano, donde se reproducían las filas de bailarines que recorrían las calles durante el carnaval, la conga inició el camino a su internacionalización. El siguiente paso fue su incorporación a las orquestas-espectáculo de los años treinta, que necesitaban renovar y darle variedad a su repertorio [935].

En 1934, en pleno auge de la rumba, Eliseo Grenet (1893-1950) inició la popularización de la conga de salón, contribuyendo a su llegada a los clubes y escenarios de París y Nueva York. En 1935, los Lecuona Cuban Boys comenzaron a incluirla en sus grabaciones para los sellos Pathé y Columbia; en algunas de ellas, como "La conga blicoti", participaba como lady crooner la propia Josephine Baker. En Estados Unidos fue el comediante cubano Desi Arnaz (1917-1986), quien terminó de masificar la conga y el tambor cónico de un parche asociado a ella, llamado tumbadora o conga. Apoyado por Xavier Cugat, Arnaz desarrolló una exitosa carrera como músico y comediante en Miami y Nueva York, llegando a Broadway con la obra *Too many girls* (1939) llevada al cine junto a Lucille Ball al año siguiente de su estreno. Durante la década de 1950, Desi Arnaz impactó en la teleaudiencia norteamericana con el show de televisión *I love Lucy* en compañía de Lucille Ball, ahora su esposa. Las películas de Desi Arnaz eran exhibidas en Chile en 1948, destacándose *Father takes a wife* con Gloria Swanson, aunque ya desde comienzos de los años cuarenta se podían ver películas estadounidenses y mexicanas de conga en el país [936].

A comienzos de la década de 1940, también México comenzaba a contribuir a la difusión de música cubana en América Latina con la labor de músicos mexicanos especializados en el nuevo concepto de música tropical, como Toña la Negra, y con el desarrollo de un cine de temática urbana y ambiente de cabaret. Como señala Francisco Crespo, se trataba de melodramas urbanos centrados en el ambiente nocturno de la gran ciudad y protagonizados por una cabaretera encarnada por una glamorosa rumbera cubana. Este fue el caso de Ninón Sevilla "La Venus de oro"; María Antonieta Pons, "El ciclón del Caribe"; o Amalia Aguilar, "La bomba atómica". La música cubana desempeñaba un papel central en estas

935 Ver Victoria Eli en Casares, 1999-2002, 3: 871-872; y Arteaga, 1999: 18-19.
936 Ver Cristóbal Díaz en Casares, 1999-2002, 1: 698.

Margarita Lecuona interpretando la conga "Mercé la Mulatica" en el film chileno *Música en tu corazón* (1945), de Miguel Frank. FCIM.

películas, pues junto con otorgar un marco sonoro que ambientaba las diferentes secuencias del film, era usada para representar prosperidad y cosmopolitismo, pero al mismo tiempo expresar la decadencia que llegaba con una modernidad trasplantada en forma dispareja por América Latina [937].

Un destacado grupo de músicos cubanos participaron de estas producciones cinematográficas, entre los que se encuentran Rita Montaner, Bienvenido Granda, Benny Moré, Dámaso Pérez Prado, la Orquesta Aragón, y la Sonora Matancera. De este modo, el género cabaretero mexicano permitió que en las pantallas latinoamericanas se viera bailar conga, mambo y chachachá con propiedad, se escucharan los sofisticados arreglos orquestales de Beny Moré y de Dámaso Pérez Prado, y se vieran los instrumentos típicos cubanos tocados adecuadamente, que se ubicaban delante de la orquesta y adquirían papeles de solista. Músicos y bailarines de todo el continente fueron iniciados en los secretos de la música cubana por estas películas, exentas de los estereotipos con los que muchas veces el cine estadounidense le presentaba la música latinoamericana a los propios latinoamericanos.

Las primeras referencias a la práctica de la conga en Chile las encontramos durante el verano de 1941 en el Casino de Viña del Mar con Buddy Day y su orquesta, "haciendo furor en el Casino con el nuevo baile de la conga". Dos años más tarde, Buddy Day grabaría para Odeon la conga "Me voy a Viña del Mar". Al mismo tiempo, el Tap Room celebraba su primer aniversario con una Noche de la Conga a cargo de la orquesta de Isidro Benítez y Ana González –La Desideria– cantaba [...] salir por las noches / bailarse sus congas / ser rica de verdad [...] en el corrido "La pobre empleada" de la película *Pa'l otro lado* (1942) de José Bohr. La conga se instalaba en Chile sobre la base proporcionada por una década de práctica

937 Ver Crespo, 2003: 226. Ver escena de rumbera en film mexicano *Gran Casino*, 1947. En *El Gran Circo Chamorro* (1955), la escena de la vedette negra Xiomara Alfaro cantando "Atrácale el bote" –con una cita a "Cielito lindo"– en una boite santiaguina, le otorga un ambiente desenvuelto y cosmopolita a la película, que posee un fuerte acento local y rural.

Conga y vedetismo a comienzos de los años cuarenta. *Ecran*, Nº 549, 1941, BN.

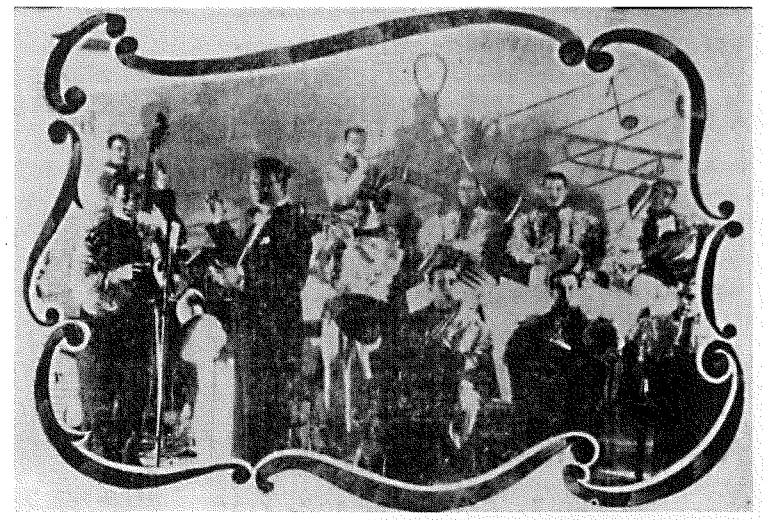
de la rumba y los mismos músicos presentados como rumberos aparecían vinculados ahora al nuevo baile de moda. Las clases de bailes de salón de comienzos de la década de 1940 incluían la conga junto a la rumba, al samba, y al swing. Era tal la penetración de la conga en el país a mediados de la década de 1940, que se bailaba hasta en fiestas costumbristas, como la celebrada en El Monte en febrero de 1946, con carreras a la chilena, fiestas camperas con conjuntos de arpa y guitarra, y competencias de cueca, vals, tango y conga [938].

Como baile de moda, la conga se incorporó con rapidez a la temática de los espectáculos de revista ofrecidos en los teatros Balmaceda y Caupolicán a mediados de 1941, donde se destacaba la orquesta afrocubana de Don Galán. La rumbera de los años treinta ha sido reemplazada por la vedette que baila conga, aumentándose los niveles de sensualidad asociados al baile afrocubano, algo que hará eclosión con el mambo a fines de la década de 1940.

Casa Amarilla comenzó a editar congas en 1941, el mismo año de su popularización en Viña del Mar, con "Aquí llega la conga" de Raúl Marengo y la "Clave de oro". Luego publicó "Baila mi negra" (1942) de Fernando Lecaros, incluida en la película nacional *Un hombre de la calle* de Eugenio de Liguoro, y "La conga de la calle San Diego" (1943) de Luis Aránguiz, grabada dos años más tarde en el sello Victor, donde se evoca una larga fila de conga alejándose por calle San Diego al ritmo de las claves y el bongó. "Salíamos a bailar conga a la calle y allí se integraban otras personas", recuerda Rosario Flores (1934) de Viña del Mar, en una época en que la calle era espacio de encuentro y lugar de fiestas estudiantiles de primavera. La conga, al basarse en comparsas de carnaval, era un baile que estimulaba la interacción grupal, algo que no ocurría en la danza social desde el tiempo de las cuadrillas y del cotillón. De este modo, son innumerables las historias de las grandes filas de bailarines que se formaban en las boites de los años cuarenta, y que marcaban la culminación apoteósica de la fiesta, donde todos se mezclaban con todos, y hacían suya la calle, en un involuntario recuerdo del carnaval cubano que rozaba con su encanto la febril noche chilena.

El gran impacto para la práctica de música afrocubana en Chile, lo constituirá el debut en el Teatro Caupolicán y en el Tap Room en 1942, de la orquesta-espectáculo Los Lecuona Cuban Boys, que habían interrumpido su exitosa carrera en Europa debido al estallido de la Segunda Guerra Mundial. Eran dirigidos por Armando Oréfiche desde que Ernesto Lecuona abandonara la orquesta poco después de su fundación en 1931. Llegaron a Chile como parte de una gira por América del

938 Ver *El Mercurio*, 24/ 2/1946.



Anuncio de Eugenio Nóbile y su Orquesta Panamericana en el Hotel Carrera. *El Mercurio*, 14/ 7/1944: 13, BN.

Sur que se prolongó hasta 1945 y retribuyeron su éxito en el país con la grabación, para Victor, del bolero "Linda Chilena" (1943) que dice: Linda chilena princesita del Sur / cómo está mi hechicera flor / chilena del Sur.

Los Lecuona Cuban Boys es uno de los grupos extranjeros más recordado por quienes vivieron su juventud en Santiago en la década de 1940. RCA Victor ofrecía en Chile un abundante repertorio de rumbas, congas y boleros de los Lecuona en su catálogo de 1948. Así mismo, Casa Amarilla ofrecía partituras de congas, rumbas y sambas de Armando Oréfiche a mediados de la década de 1940. Oréfiche regresó a Santiago en 1951 para debutar en el Waldorf al mando de su nueva orquesta: Havana Cuban Boys, que se mantenía dentro del estilo rumbero de los Lecuona, diferenciándose así de la moda imperante del mambo. Al mismo tiempo, comenzaban a ser conocidas en el país las primeras orquestas argentinas de música tropical: Efraín Orozco y su orquesta, Eugenio Nóbile y su Orquesta Panamericana, y los Hawaiian Serenaders. En 1944 Eugenio Nóbile y su orquesta se presentaba en el Teatro Central de Santiago y en el Roof Garden del Hotel Carrera, con "todos los ritmos y las melodías populares de América. Un desfile multicolor de países, a través de su música: Brasil, Argentina, Cuba, Méjico, Centroamérica". Una vez más la música popular era elemento de integración regional frente a un mundo dividido en dos [939].

Los Hawaiian Serenaders llegaron a Chile a comienzos de 1943 para actuar en el Tap Room y en radio Agricultura, regresando en 1949 y 1950 para presentarse como orquesta-espectáculo en los mejores locales de Santiago, compartiendo el escenario con artistas tan disímiles como Los Quincheros y Charles Trenet. Sus discos Victor mantuvieron una constante presencia en la oferta discográfica chilena de la década de 1940, siendo ofrecidos como el "ritmo de las Américas", pues incluía sambas y marchiñas, rumbas y guarachas, foxtrots y boogie woogies, en una

939 Ver *El Mercurio*, 15/ 1/1943, 16/ 1/1943, 11/ 7/1944 y 14/ 7/1944.

Los Hawaiian Serenaders. *Ecran,* 1/1943: 4, BN.

mezcla perfecta de afroamericanismo para el chileno de la época. Lo mismo sucedía con la orquesta de Efraín Orozco, a la cual se había integrado el barítono colombiano Carlos Ramírez en 1934, que fue una activa promotora de la rumba, la conga, y el porro en el país, a través de sus grabaciones para el sello Victor. Los músicos chilenos apreciaban la calidad musical de sus colegas argentinos, pero los encontraban poco flexibles para interpretar música negra y faltos de temperamento para el género, lo que se aprecia claramente en las grabaciones que hicieron en Chile. Las orquestas argentinas que tocaban música tropical nunca estuvieron a la altura de lo que se hacía en Chile o en Perú, afirma Humberto Lozán [940] .

En abril de 1949 llegó a Chile Xavier Cugat (1900-1990) y su orquesta de 23 músicos –presentada como la primera orquesta afro cubana de Norteamérica–, para actuar en el Teatro Caupolicán, la quinta El Rosedal, el auditorio de Radio Cooperativa y participar en la reinauguración del Roof Garden del Hotel Carrera. Traía en su elenco a la cancionista y bailarina Norma Calderón, "toda una figura del ritmo tropical", presentada como "la revelación del momento en Montevideo".

Cugat venía precedido de una nutrida oferta discográfica liderada por Victor desde 1940, que ofrecía doce de sus grabaciones de rumbas, congas y guarachas. Así mismo, las películas de Xavier Cugat eran exhibidas en el país desde 1941, destacándose producciones como *Bailando nace el amor* (1942), con Fred Astaire y Rita Hayworth; *Tropicana* (1944), con Mae West; y *Escuela de sirenas* (1945), con Esther Williams. Sus actuaciones en el Hotel Carrera fueron memorables, y debió extenderse la temporada, realizada en combinación con la orquesta nacional de Lorenzo D'Acosta. La conga había consolidado la presencia de la música afrocubana en el país. La sencillez de su baile y la integración colectiva que generaba contribuían a aumentar su popularidad, satisfaciendo plenamente la necesidad del chileno de contar con música de raíz negra para bailar.

940 Humberto Lozán, 12/2001.

El tercer baile afrocubano de impacto en Chile fue la guaracha. Luego de pasar del teatro bufo cubano decimonónico al salón de baile, la guaracha simplificó sus pasos, pero mantuvo ese carácter picaresco, burlón y satírico que la caracteriza. Su rítmica binaria/ternaria con predominancia de la guitarra, facilitó su incorporación en Chile al repertorio de agrupaciones de música de raíz folklórica –donde reina la guitarra y el compás de seis octavos–, llegando, con el paso del tiempo, a formar parte del repertorio de tradición oral cultivado en el país [941] .

Xavier Cugat (1900-1990) en el salón auditorio de Radio Cooperativa. *El Mercurio,* 29/ 3/1949: 17, BN.

Una temprana referencia a la guaracha en Chile lo constituye la publicación en 1919 de la canción cubana "La kananga", de E. Tecglen en el álbum musical *Ideal.* De temática picaresca y acento andaluz, dice en su estribillo o refrán: En Cuba cuando las niñas / se bailan una guaracha / se pegan como er caimito / y saben tan durses / mejó que la remolacha. Acompañada por un patrón de habanera en 2/4, "La kananga" es un buen ejemplo de la canción picaresca cubana de carácter teatral, como la guaracha temprana.

Según René Inostroza, la guaracha habría llegado al campo chileno a fines de los años treinta, de la mano de la creciente presencia de vitrolas en el país. Como solía ocurrir con las cantoras campesinas, ellas tomaban repertorio moderno de los discos y lo incorporaban a su quehacer musical, transformándolo según su sensibilidad y su manera de hacer música. La propia Violeta Parra compuso guarachas como "El funicular" que, aunque no era de su agrado, era su composición más popular en 1954. Por su asimilación al canto campesino, la guaracha chilena no se parece a la cubana, y tiene hasta elementos de cueca, como señala Inostroza [942] . El hecho es que a comienzos de la década de 1940 este género ya había alcanzado popularidad en América Latina, logrando una aceptación creciente entre sectores sociales altos, medios y bajos. Por ese entonces, Ñico Saquito –Antonio Fernández– (1902) alcanzaba notoriedad en Cuba como compositor e intérprete de guarachas, dirigiendo hasta 1955 el cuarteto Los Guaracheros de Oriente. Así mismo, La Sonora Matancera (1924) incorporaba la guaracha a la formación orquestal del son, robusteciendo su sonido y permitiendo que Celia Cruz (1922-2003), su vocalista desde 1949, se transformara en "La guarachera de Cuba".

941 Ver Orovio, 1992: 228; y Cristóbal Díaz en Casares, 1999-2002, 5: 935. Escuchar guaracha folklórica "La guaracha del rin-rin" por Los Chacareros de Paine, en Luna, 2003: 16.
942 Ver Inostroza en De la Barra, 1996: 183; y *Ecran,* 8/ 6/1954: 18.

Desde 1945 la guaracha aparece en forma creciente entre las ofertas de discos Victor en Chile, logrando un sitial junto a la tonada y la cueca en las tradicionales ofertas discográficas de Fiestas Patrias. Se ofrecían guarachas grabadas por Donato Román Heitmann, Los Quincheros, Carlos Llanos, Mario Arancibia, Humberto Lozán, y las orquestas de Luis Aránguiz, de Federico Ojeda y de Vicente Bianchi. Por su parte, el sello Odeon ofrecía guarachas interpretadas por conjuntos de música típica chilena como el de Víctor Acosta; grupos de música mexicana, como Los Queretanos; y orquestas características, como la de Segundo Zamora [943] . De este modo, la guaracha en Chile adquiría distintos ropajes según el formato instrumental en que fuera abordada, acercándose más al jazz con Luis Aránguiz o a la música folklórica con las versiones de Los Quincheros y de Victor Acosta.

Myrta Silva (1927-1987), la "Reina de la guaracha", grabó varios boleros y guarachas de moda junto a la orquesta cubana de Charlie Rodríguez, en lo que el boletín de RCA Victor llamó "El trópico en Santiago". *El Mercurio*, 22/ 3/1948: 23, BN.

El éxito alcanzado por Los Quincheros en el país a mediados de la década de 1940, los transformó en importantes difusores de la guaracha en Chile, grabando junto a la orquesta de Federico Ojeda para el sello Victor en 1946 las guarachas cubanas "La negra Soledá", de Luis Alvarez, y "La negra Tomasa", de Guillermo Rodríguez, que se bailaba mucho en las fiestas de la primavera. Los Quincheros también grabaron guarachas de compositores chilenos, como "El volantín" (1947) de Lautaro Andino, "El patito" (1948) de Ariel Arancibia, "El velerito" (1950) de Jaime Atria, "Garabito garabato" de Nicanor Molinare, y "Mi cuncunita" de Chito Faró. Con las nuevas modas de la década de 1950 y la libertad del chileno para mezclar distintas influencias, algunas de estas guarachas se grabarán con otros ritmos, como el baión [944] .

La versión de Los Quincheros y Federico Ojeda de "La negra Tomasa", posee gran impulso rítmico; sus guitarras rasgueadas se suman a una base rítmica formada por contrabajo, batería, timbaleta y maracas tocadas con bastante precisión y soltura. De acuerdo a la influencia del jazz en la música cubana, los interludios de carácter improvisado están a cargo de una trompeta con sordina

943 Así mismo, la guaracha comenzaba a aparecer en el cine estadounidense, como en el caso de «Los Tres Caballeros» guaracha de la película homónima de Walt Disney, editada por Victor en Chile en 1945 con el Trío Melódico de Donato Román Heitmannn y la Orquesta Victor Chilena.

944 Más sobre "El patito" en Mackenna, 2003: 63-74. Escuchar a Los Quincheros en la guaracha "El volantín" grabada para RCA Victor en 1947, en CD 23; y versiones de "Chipi-chipi", guaracha muy popular en Chile, en Lindl, 2000: 18, y Luna, 2003: 5.

que irrumpe bajo entusiastas gritos de animación de los propios Quincheros. En el primer interludio, la trompeta se estabiliza en un movimiento descendente sobre el modo frigio, que actúa como función de Dominante de la canción popular rusa "Ojos negros", cuya primera estrofa irrumpe en el medio de la guaracha en una extraña y profética cita. Esta estrofa es cantada formando un bloque sonoro masculino, propio del estilo ruso, que es contrastado por una correcta polifonía de ostinatos a cuatro voces, como demostrando el origen europeo de la canción, y estableciendo un fuerte contraste con el ritmo corporal de la guaracha, que reaparece a continuación [945] .

El auge de la guaracha en Chile en una época de famas instantáneas y de estrellato artístico, llevó a la aparición de la primera "Reina de la guaracha" en el país. Se trata de la cantante y compositora puertorriqueña Myrta Silva (1927-1987), "señora indiscutida del ardiente ritmo de los trópicos", que se presentaba en los programas de Raúl Matas en Radio Minería, acompañada por la orquesta de la radio dirigida por Vicente Bianchi. La "Reina de la guaracha" llegó también al que fuera el selecto Club de Señoras de Santiago, que si bien ya en la década del Centenario manifestaba cierto liberalismo cultural, nadie pensó que terminaría convertido en un rotativo de cine y variedades activo hasta los años cincuenta en su local de calle Monjitas. Myrta Silva popularizaba sus guarachas "Camina como chencha" y "Vendo mi periquito", ofrecidas también por RCA Victor, que manifiestan la clara vena picaresca y humorística del género.

El cantante cubano José Fernández Valencia popularizó en Chile guarachas como "La vaca lechera", que ha permanecido en la memoria del país y sirviera de tema para que el compositor Juan Lemann (1928-1998) escribiera un ciclo de variaciones en diferentes estilos como parte de sus *Ironías musicales* para piano de 1952. Por ese entonces, la guaracha se cantaba en las boites de Santiago, se enseñaba en la prestigiosa academia de baile del profesor Juan Valero, y figuraba entre las competencias de baile celebradas en el Teatro Caupolicán. Si bien disminuye la oferta de guarachas durante la década de 1950, continúa su presencia en el cine con María Antonieta Pons y en programas de revistas y variedades con Rita Montalbán, la nueva Reina de la guaracha. Paralelamente ha iniciado su camino hacia la folklorización, apareciendo en el repertorio cultivado en forma oral en el campo chileno.

Los aportes cubanos a la escena internacional del baile siguieron durante la década de 1950 con el mambo y el chachachá y los músicos chilenos continuaron siendo esmerados aprendices de todo lo que llegaba de Cuba. De este modo, las orquestas chilenas de música tropical de los años cuarenta mantuvieron su desarrollo hasta constituirse en orquestas tropicales de exportación en los años cincuenta. Con la Revolución de 1959, se interrumpió el flujo musical bailable cubano, en el preciso momento que la cumbia colombiana iniciaba su expansión por América Latina, instalándose en Chile como el baile tropical preponderante por el resto del siglo.

945 Escuchar versión de Los Quincheros de "La negra Tomasa" en *Los Quincheros del recuerdo*, 1999: 3.

Influencia norteamericana

> "El profesor Marcos Aguilar –publica Zig-Zag en 1920– enseña toda clase de bailes, pero a los que ahora se dedica son: Boston, One step, Foxtrot, Tango Liso, Hesitation y Half and Half, que son los más en boga. Actualmente se le ve frecuentar a menudo los Tes Danzantes del Savoy. En su afán de marchar siempre al día, próximamente iniciará la enseñanza de los nuevos bailes de moda en Estados Unidos: Jazz-Band, Pershing-fox, que son la última palabra en danzas modernas de salón." [946].

A mediados de la década del veinte, la ciudad de Santiago comenzaba a cambiar de aspecto, reemplazando el viejo estilo colonial, ya no por edificios de impronta parisina o vienesa como los de la Alameda –con sus fachadas continuas, cornisas y altura uniforme–, sino por edificios de clara inspiración norteamericana. El edificio Ariztía, construido en la década del veinte junto a la Bolsa de Comercio y muy cerca del Club de la Unión, es un ejemplo elocuente de este cambio de esfera de influencia cultural. Se trata del primer rascacielos del país, en el cual se utilizó cemento armado, gran novedad en materia de construcción, contando con doce pisos y dos subterráneos; todo un desafío en el campo de la edificación en un país de terremotos, y de lenguaje arquitectónico, en una ciudad de resabios europeos [947].

Es en el campo de la arquitectura donde mejor se puede apreciar un sustantivo cambio en el consumo cultural y las propuestas que, desde las elites, se hace a la moderna sociedad de masas. En este ámbito se desarrollará durante el siglo XX el llamado estilo internacional, que viene acompañado por una reflexión crítica orientada a la funcionalidad, a la búsqueda de la eficiencia, al uso de nuevos materiales y a la propensión a una belleza más sencilla, basada en materiales más modestos y por ende más democrática e igualitaria. Existe además, la opción por un tipo de edificación que renuncia a la aparatosidad vinculada al artificio del decorado y opta por dejar a la vista los materiales sólidos que se constituyen *per se* en una forma de discurso estético moderno.

El estilo internacional de la arquitectura, que se expresa sobre todo en el rascacielos, pero también de manera importante en las casas y edificios ligados al nuevo funcionalismo, caracterizará la imagen de muchas metrópolis modernas que adquieren un aire común, no obstante sus naturales diferencias. En la música y las prácticas asociadas como el baile, la revista y el teatro musical, sucederá algo similar, de modo tal que, a medida que avanza el siglo XX, los espacios cerrados a las influencias internacionales serán fenómenos en extinción. Esto se aprecia claramente en el ámbito urbano, más proclive a la adopción del lenguaje y los modelos internacionales en una época de acelerado proceso de crecimiento de las comunicaciones, con las características invasoras y uniformadoras que distinguen a lo que se ha denominado la industria cultural. Es en este medio donde prende con éxito y se afianza en Chile toda una gama de expresiones musicales y escénicas de la nueva estética internacional.

946 *Zig-Zag*, 11/ 9/1920. Este fox homenajeaba al general Pershing, que lideró las fuerzas estadounidenses durante la Primera Guerra Mundial. Pereira Salas señala que la influencia de los bailes estadounidenses fue tan grande en Chile, que sus letras traducidas se imprimían en hojas sueltas y desplazaban a la zarzuela y a los antiguos bailes en el campo, dónde se les llamaba *agarraditos*. Ver Pereira Salas, 1943: 13.

947 Esto se hace más evidente si se compara el edificio Ariztía con sus edificios vecinos, de influencia europea, estilo que había predominado en los decenios anteriores, como evidencian el Museo de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, Los Tribunales de Justicia o la Estación Mapocho, que podrían haber sido situados perfectamente en París, Berlín o Viena.

El cine, pronto comenzará a proporcionar imágenes y modelos de acción para los países latinoamericanos y ciertamente Chile no fue una excepción. Idolos del celuloide como Rodolfo Valentino o Pola Negri darán pie a encendidos debates sobre el cambio en las costumbres y los valores, haciendo sonar voces de alarma en los sectores más conservadores de la sociedad chilena, que miraban con desconcierto y desagrado este mundo en acelerada transformación. Si a estos cambios se le añade el significativo clima de expectación creado en torno a la campaña electoral de Arturo Alessandri Palma en 1920, con la no menos llamativa presencia de una generación de jóvenes que asume una postura crítica y contestataria, era evidente que se estaba frente a un momento nuevo en la prácticas sociales nacionales. Esto se aprecia muy bien con la emergencia de los sectores de clase media y con la presencia, cada vez más clara, de una sociedad que desborda las antiguas formas, para dar paso a una identidad marcada por la presencia de las masas.

La música hacía su parte en esta revolución de las costumbres y los géneros norteamericanos se convirtieron en señales de un progreso proporcional al vivido por Estados Unidos después de la Gran Guerra, con una economía significativamente más grande, un ejército victorioso, y un presidente que hace grandes propuestas y busca ser el árbitro de la paz de París. Así mismo, las orquestas de jazz habían conquistado la capital francesa, que no dejaba de seducir a los artistas e intelectuales norteamericanos como bien pueden testimoniar Ernest Heminway, Francis Stcott Fitzgerald o Henry Miller, para quienes "París era una fiesta".

Un Estados Unidos siempre triunfante exportará al resto de Occidente avances y usos tecnológicos que definirán el confort moderno y la forma de informarse y entretenerse al interior de la nueva cultura burguesa de masas. De este modo, no será extraño que la aparición de un nuevo baile estadounidense, merezca nutridos comentarios y detalladas descripciones en las revistas de actualidad. La acogida de estos bailes en América Latina señalaba la incorporación de la región a la modernidad cosmopolita de posguerra, que ya no venía de París ni de Madrid, sino que de Nueva York.

En Chile, la incorporación de los modelos musicales norteamericanos se produjo con rapidez. Desde las primeras décadas del siglo XX las fiestas, los tratados de baile, las colecciones de partituras y las grabaciones sumaban paulatinamente los "bailes yanquis de salón", principalmente cakewalk, one-step, two-step, shimmy, charleston y foxtrot, a las tradicionales cuadrillas, valses, polkas, zamacuecas y habaneras. La prensa de mediados de la década de 1910 destaca el furor que producen estos nuevos bailes, surgidos en su mayor parte de la mezcla de influencias blancas y negras. Las nuevas danzas provenientes del país del norte eran frenéticas, "anonadando a la audiencia internacional", como señala Rinke. Las historias de prensa sobre los orígenes de los nuevos bailes eran devoradas en Chile, señala el autor, y el público nacional comenzaba a sentirse parte de una corriente internacional que cambiaba su paso favorito mensualmente, incluidas las elites sociales parisinas, londinenses y berlinesas [948]. Al definir el período 1917-1920 como el más decisivo en el desarrollo social de Chile, Manuel Abascal argumenta que esto se refleja en el vuelco de las preferencias del público del melodramatismo de la ópera italiana al dinamismo del cine norteamericano, y la muerte del vals, las cuadrillas o los lanceros en el tea-room "al compás de las

948 Ver Rinke, 2002: 49.

primeras orquestas de negros que baten los ritmos trepidantes y extraños del hesitation vals, el foxtrot, el jazz, y la maxixe brasileña" [949] .

Los bailes afroamericanos, al igual que el vals, señalaban el triunfo de la pareja por sobre el baile de cuadros, quedando el hombre y la mujer al descubierto en medio del salón. Sin embargo, a diferencia del vals, los bailes afroamericanos acentuarán aún más la visibilidad de los cuerpos con sacudidas de hombros y movimientos de brazos, giros de rodilla, saltitos, pataditas hacia atrás y bruscas inclinaciones del torso, todo esto con la paulatina desaparición de los incómodos corsés y con un vestuario que enfatizaba la expresividad del cuerpo [950] . La vigorosa expansión de estos bailes no siempre fue bien recibida en América Latina. El propio Rubén Darío se quejaba de las innovaciones coreográficas de la "patria del cocktail" con su "zangoloteo que evoca borracheras o una fiesta de criados" –negros, por cierto–. Así mismo, un articulista del periódico dominicano Listín Diario se refería a los bailes swing en 1928 como "esas danzas extravagantes, especie de amontonamiento de estridencias y disonancias musicales inventadas para torturar el oído y convertir una pareja de baile en un par de monos". Por un lado lo negro, y por el otro lo extranjero, atentaban contra los procesos de construcción de lo nacional y el blanqueamiento de los propios países del Caribe, como señala Mareia Quintero [951]. Por el contrario, la rápida asimilación de estos géneros en países sin habitantes negros como Chile y Argentina, pero con el mismo proyecto criollo-nacionalista del Caribe, revela justamente la ausencia de lo que la burguesía caribeña percibía como amenaza a la "pureza de la raza" y a la "cristiandad de la cultura". De este modo, el Cono Sur de América vibró desde temprano y sin demasiadas contradicciones con los zangoloteos y estridencias de los bailarines de swing y las jazz-bands.

Del cakewalk al charleston

El primer baile norteamericano de raíces negras en llegar al salón chileno fue el cakewalk o paso de la torta. Nacido como baile de competencia entre la población negra en la década de 1890, su nombre se refería justamente al premio de la contienda: una torta. También era baile de exhibición de los espectáculos de minstrels o juglares negros, desde donde continuará su camino hacia el vaudeville y el music hall. Su gran popularidad a fines de siglo dio origen al musical negro *Clorindy or The Origin of the Cakewalk* (1898), espectáculo que estableció un importante precedente para comediantes y bailarines negros como Ernest Hogan (1865-1909) y Bert Williams (1874-1922) que

Bailarines de cakewalk. Zubicueta, 1908: 89.

949 Abascal, 1952: 165.
950 Ver Pujol, 1999: 195; y Rinke, 2002: 49.
951 Ver Pujol, 1999: 56; y Quintero, 1999: 143-145.

querían conquistar la fama [952] . El cakewalk era bailado en un gran desfile, lo que favorecía su presencia como fin de fiesta en los espectáculos de minstrels, donde las parejas de bailarines negros marchaban codo a codo parodiando los gestos ostentosos y elegantes de los bailes del salón burgués; hacían cabriolas y pavonadas, curvaban sus torsos, daban pataditas al aire y saludaban pomposamente a los espectadores. Lo paradójico es que cuando, en los primeros años del nuevo siglo, el cakewalk llegue al salón, serán las parejas blancas las que imitarán la propia imitación que de ellas hacían los negros, en un doble juego de espejos.

En 1905 el cakewalk ya se baila en las grandes fiestas de Buenos Aires y Santiago, y comienza a ser incluído en el repertorio de cupletistas y en obras del género chico español. "Smoky mokes", cakewalk de Gumble, aparece en el programa de dos bailes ofrecidos en Santiago a mediados de 1905. Uno de ellos corresponde al baile de fantasía ofrecido por Agustín Edwards y Olga Budge en su casa de Santiago en julio de 1905, donde Nataniel Cox bailó este cakewalk "con un perfecto disfraz de negro yankee". A fines del mismo año, en un banquete ofrecido en el Club de la Unión, la orquesta incluyó dos cakewalks en su programa, uno de ellos como fin de fiesta. Así mismo, la inauguración en Santiago de un centro de socorros mutuos en 1908, incluyó la presentación de un cakewalk bailado por el señor A. Cerda y la señora. E. de Aguilar, junto a monólogos y diálogos, un juguete cómico-lírico, piezas para piano, y algunas canciones [953] .

Nathaniel Cox disfrazado de negro yankee en Baile de Fantasía Edwards-Budge. *Zig-Zag*, 13/8/1905, BN.

Lautaro García reconoce que si bien las desconyunturas del cakewalk se conocían en Santiago en los primeros años del siglo, sus dominios estaban circunscritos a los escenarios del teatro y a los tinglados del café concierto, no al baile social. Sin duda que se trataba de un baile de excepción para el público de los primeros años del nuevo siglo, pero, junto con estar documentada su presencia en los grandes bailes del 1900, Zubicueta lo incluye en la edición de 1908 de su tratado, señalando que es una danza norteamericana un poco brusca en su origen, pero muy alegre y expresiva que se ha ido refinando hasta llegar al salón. Su llegada y popularización a través de Europa –donde se legitiman las nuevas danzas surgidas en América– se produjo dentro de tres categorías señala Zubicueta: cakewalk de salón, cakewalk de teatro y cakewalk de circo. Aun en su versión de salón, el cakewalk conserva posturas y movimientos que dejan entrever un exotismo poco habitual en el baile social de

952 Ver Driver, 2001: 26-27.
953 Ver Pujol, 1999: 57; *El Baile de Fantasía*, 1905: 17; *El Mercurio*, 5/12/1905; y *Sucesos*, 17/ 9/1908. "Smoky mokes" también aparece como una marcha de Abe Holzmann ofrecida por la editorial W. Kirsinger.

Portada de "Chilenita", one-step para piano de "El caballero del antifaz". Valparaíso: Weinreich Kirsinger, ca. 1915, BN.

la época y que sin duda preparan los grandes cambios que llegarán con la irrupción de los bailes swing. De hecho, Alfonso Calderón lo define como un baile "inocente y saltarín que hacía del movimiento una continua epilepsia, que sacudía bigotes y corsés" [954] .

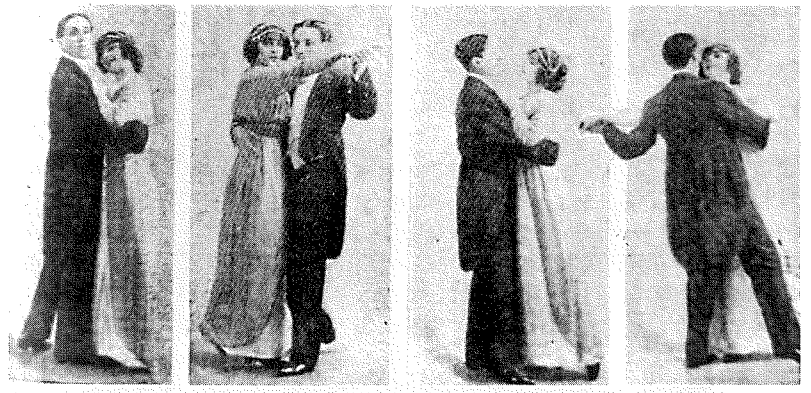
La versión de salón del cakewalk se bailaba con música de ragtime, one-step, y two-step. Los primeros ejemplos publicados en Chile son "At a Georgia Camp meeting", de Kerry Mills (Valparaíso: Carlos Kirsinger, ca. 1905), "Hunky dory" de Abe Holzmann (Santiago, 1910), "Die lustigen Neger", de Harry S. Webster (Valparaíso: Carlos Brandt), y "El congreso feminista", de una zarzuela (Valparaíso: Carlos Kirsinger) [955] . "At a Georgia Camp meeting" correspondía a una marcha/two-step muy grabada en Estados Unidos desde que lo hiciera en 1898 la famosa banda de John Philip Sousa (1854-1932), la que comenzó a ser bailada como cakewalk por los norteamericanos blancos, impulsando así su difusión internacional. De hecho, este cakewalk posee rasgos similares al del one-step, dados por su compás en 2/4, su permanente marcha de corcheas, el uso de síncopas, y las frases de ocho compases, pero en este caso, la raíz del ragtime se hace más evidente en su vigorosa escritura pianística, su melodía sincopada e instrumental y en su armonía más alterada [956] .

El esfuerzo que significaba realizar todos los saltos, piruetas y pataditas del cakewalk con los pesados trajes e incómodos corsés que usaban las damas a comienzos de siglo, no constituía una limitante para el entusiasmo que producía este baile en los salones chilenos. Al contrario, dicho esfuerzo manifestaba el buen estado físico, la naturalidad y la gracia de los bailarines, rasgos importantes de considerar en el mercado matrimonial que estaba en juego durante las reuniones bailables en el salón.

954 Ver García, 1950: 93; y Calderón, 1980: 192.

955 "Die lustigen Negero" –los negros alegres– era ofrecido en partitura en Concepción con el subtítulo "Cootown Chimes" por el Almacén de Música de Mattensohn y Grimm, sucursal de Carlos Brandt. Osmán Pérez Freire compuso varios rag-time en Buenos Aires entre 1905 y 1915 que eran escuchados en cilindros fonográficos en Chile y pueden haber sido bailados como cake-walk . Ver Marino, 1994.

956 "At a Georgia Camp meeting" posee tres partes con frases de ocho compases cada una: AA BB AA / CC (nexo) / BB. En la parte C se modula a la subdominante, tonalidad que permanece al regresar B, terminando en el nuevo tono. Escuchar reconstrucción para piano a cuatro manos por Constanza Rosas y Mario Lobos en González, 2002: 2. Mayores antecedentes sobre el cakewalk en Sadie, 2001, 4: 816-817.



Cuatro figuras características del one-step. *Sucesos*, 24/ 4/1913, BN.

"Durante el verano que acaba de terminar en los salones viñamarinos –publica *Sucesos* en 1913– se vio una que otra pareja que bailaba una nueva danza: el One-Step. Si obtuvo éxito o no el One-Step es difícil apreciarlo. Las parejas que lo bailaron no fueron muchas; pero no es posible saber si ello se debió a que el baile no agradó o a que por falta de conocedores no se pudo practicar." [957] .

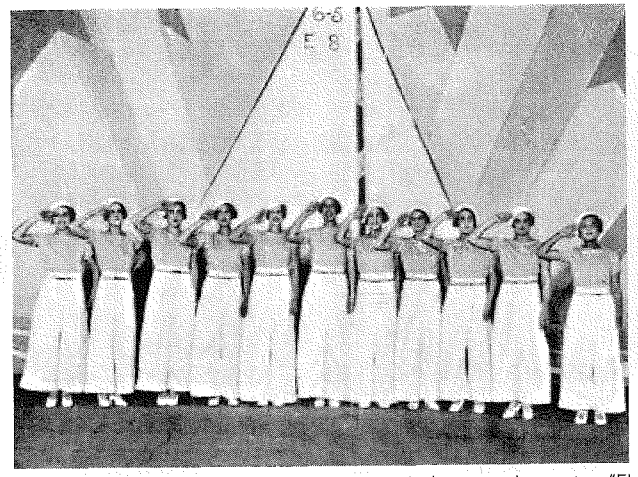
La década de 1910 fue la década de los bailes steps de pareja enlazada, primero el one-step, de caminar rápido y plano, y luego el two-step, con dos pasos lentos y dos rápidos, que terminó por sustituirlo hacia 1920. En su descripción de un aniversario de matrimonio de comienzos de siglo, Senén Palacios señala que se alternaban las cuadrillas con vals, two-step, y pas de quatre, lo que también se puede apreciar en los carnés de baile del Club de Viña del Mar de 1905 y del Círculo Español de Santiago de la década de 1910. Zubicueta incluye el two-step en su tratado de baile de 1908 pero le dedica menos de una página, y muy pronto será absorbido en las múltiples figuras de la nueva danza de moda: el foxtrot. En efecto, el one-step y el two-step tienen la virtud de haber servido, junto al ragtime, de base musical y coreográfica para el foxtrot, el rey de los bailes swing. De este modo, los bailes steps representan la transición entre el baile del salón privado con piano u orquesta y el de los salones públicos, con las sonoras jazz-bands [958] .

Popularizado en Estados Unidos, Inglaterra y Francia en la década de 1910 por la pareja de baile Vernon e Irene Castle, el one-step es una marcha rápida en dos tiempos de división binaria (2/4) o ternaria (6/8), pero, a diferencia de la marcha, recibe influencias del ragtime, que se expresa rítmicamente en las sincopaciones del acompañamiento y la melodía, con sus acentos en los tiempos débiles. Posee una división formal A B A, modulando en B a la subdominante o a la tónica mayor [959] . La predominancia del movimiento permanente de corcheas, permitía un caminar rápido y plano, encontrando aliados genéricos en el pasodoble y la marcha, dos géneros de rasgos comunes con el one-step, suficientemente difundidos en España y América en

957 *Sucesos*, 24/ 4/1913.

958 Si bien el two-step parece no haberse folklorizado en Chile, Adolfo Gutiérrez afirma haber conocido cultoras que sabían bailarlo. Ver Palacios, 1910: 74; y Gutiérrez, 1996: 86-87.

959 La modulación a una tonalidad *plagalizante* constituye un rasgo armónico característico de la música y la canción popular desde mediados del siglo XIX, a diferencia de las formas ternarias clásicas cuya tendencia es modular a la dominante o la relativa mayor en la parte central.



Escena final de Acuarelas de Osmán Pérez Freire, con el one-step "El marinerito", 1930. Claro et al, 1989: 838.

Etiqueta del disco de "Abejorros", one-step de Vicente Bianchi, grabado por Federico Ojeda y su orquesta, Santiago: RCA Victor, 90-0668 A, 1947, AMPUC.

los años veinte –ambos presentes también en la canción y el cuplé–, a los que hay que agregar el corrido. Esta alianza genérica produjo una gran variedad de música, como marchas patrióticas, marchas de marineros en el music hall, cuplés, y pasodoble/one-steps, según el concepto de "marcha ritmada" o sincopada. Este concepto era usado por un crítico de baile francés en 1913 para expresar la sencillez de la coreografía del one-step, que constituía una excepción dentro de los complejos bailes argentinos y brasileños que se imponían desde los salones de París a comienzos de la década de 1910 [960].

El one-step se bailaba en Chile con fervor; Eduardo Balmaceda, al recordar su debut social en 1912 en un gran baile celebrado en una casona en la Alameda, afirma que era lo que más se bailaba toda la noche [961]. Emilio Green lo presenta junto al tango como una de las novedades de la temporada de invierno de 1912, mientras que el álbum musical *Ideal* publicará con regularidad one-steps a fines de la década de 1910, como el precioso one-step "La reyna del foyer" [sic], de Berdiel y Butet. Por su parte, *Familia* revista femenina de la década de 1910 ligada al Club de Señoras, también incluía con cierta frecuencia partituras de bailes steps entre sus páginas.

Los aportes chilenos al one-step provienen especialmente de Armando Carrera, Osmán Pérez Freire, Carlos Melo, y Amelia Palma de Pérez. Carrera tiene varios one-steps referidos a lugares o tipos exóticos, lo que era más propio del shimmy, del cual era llamado El rey. Los hay de nombres mapuches, como "Fresia" –dedicado a Anto-

960 Ver artículo de Max Rivera sobre el on-step en *Musica* 128, París, 5/1913. Ver a Fred Astaire y Ginger Rogers como Vernon e Irene Castle bailando one-step de exhibición en *La historia de Vernon e Irene Castle*, 1939.
961 Ver Balmaceda, 1969: 143.

nio Acevedo Hernández–, "Guacolda", y "Lincoyán"; y norteamericanos, como "Cheyenne", "Arizona" –favorito del presidente Carlos Ibáñez del Campo–, "Kansas", y "Texas". También publicó one-steps cercanos al pasodoble, como "Málaga" y "Sangre y arena", todos editados en Santiago por Juan Miguel Sepúlveda a mediados de los años veinte. Carlos Melo escribió "Besos de miel", one-step grabado por la orquesta de Francisco Canaro en Buenos Aires a mediados de los años veinte, y Pérez Freire "El marinerito", one-step con letra de Antonio Viergol muy recordado en Chile, que fue usado como número final de su revista Acuarelas de 1930 [962].

Perdida su vigencia como baile, el one-step continuó vigente como marcha sincopada en la música popular orquestal. Este es el caso de la versión del corrido de Nicanor Molinare "Chiu-chiu" (1937), realizada por Xavier Cugat para la película *Bailando nace el amor*, donde lo transforma en una especie de one-step latino, haciéndolo conocido internacionalmente. La película se estrenó con gran éxito en el país en 1943, y cuando Xavier Cugat realizó su visita a Chile a comienzos de 1949, la cinta se repuso y Molinare cantó su "Chiu-chiu" durante la exhibición de la película. El one-step de Vicente Bianchi "Abejorros", compuesto en 1940 y grabado en 1947 para RCA Victor por Federico Ojeda y su orquesta, alcanzó gran popularidad en Chile al ser utilizado como cortina musical de programas radiales y noticieros cinematográficos. Su alegre ritmo de marcha marcado por el pizzicato de las cuerdas y los saltos de quinta de los contrabajos, sumado a las melodías sincopadas de los violines en un controlado crescendo hacia un gran clímax, le otorga un particular dinamismo y optimismo, haciendo que "Abejorros" fuese la música más adecuada para un noticiero dedicado a mostrar los progresos de un país en marcha. En este caso, en marcha del one-step [963].

En 1921 la nueva moda del shimmy había conquistado Santiago, bailándose en competencias diurnas y nocturnas y escuchándose en casi todos los lugares públicos de la ciudad. Esta tendencia se apreciará en la oferta de partituras de mediados de los años veinte, cuando el shimmy tome la delantera sobre los otros bailes de su tipo: Casa Amarilla ofrecía nueve títulos de shimmy en abril de 1925, quedando a la cabeza del tango con siete, y del one-step con cuatro. Surgido a mediados de la década de 1910 en Chicago, el shimmy pronto alcanzó popularidad nacional en Estados Unidos, apareciendo en 1919 como acompañamiento de canciones y en numerosas producciones de Broadway, generando una contienda entre Mae West y Gilda Gray, dos bailarinas de revista que se disputaban el mérito de haberlo creado. El shimmy se asoció rápidamente al nuevo jazz de fines de la década de 1910, que se conocería como estilo Chicago en la década siguiente. De este modo, los crooners de la época cantaban sus shimmys acompañados por bandas de jazz, aumentando el interés musical del género. Combinando el descalabro de las danzas afroamericanas con el contacto de un cuerpo con el otro, el shimmy era un baile de pareja enlazada que se bailaba con rápidas sacudidas de los hombros y del torso. Era conocido como *shaking the shimmy* o *the chemise*, es decir, "sacudiendo la camisa" y adquiría cierto carácter provocativo que lo volvía condenable para los sectores más conservadores de la época [964].

962 Escuchar "Besos de miel" en Astica et al, 1997: 22; reconstrucción de "El marinerito" con Sergio Gómez y arreglo de Luis Advis en González, 2002: 18; y versiones de Armando Carrera de sus one-steps "Kansas" y "Arizona" en Menanteau, 2003: 5.
963 Escuchar reconstrucción de "Chiu-chiu" con Gonzalo Cuadra y arreglo de Pedro Mesías en González, 2003:1; y grabación original de "Abejorros" en CD 25.
964 Más sobre el shimmy en Sadie, 2001; y Pujol, 1999.

José Bohr (1901-1994) en portada de partitura de "Rosa roja de amor", foxtrot de Bohr para la película Sombras de gloria. Buenos Aires: Julio Korn, 1930, AMPUC.

Desde comienzos de la década de 1920, el compositor y pianista Armando Carrera era presentado en sus extensos recorridos por Chile como "El Rey del shimmy". Con motivo de su visita a Iquique en 1922 junto a su editor, Juan Miguel Sepúlveda, un diario local destacó la enorme y rápida popularidad que habían alcanzado su centenar de obras, especialmente sus shimmys, que "son tan hermosos, y han gustado tanto, que no sólo se tocan y bailan en todas partes desde los más elegantes salones, hasta los teatros y bares, sino que han sido impresos en discos y se tocan en todas las fonolas, lo mismo que en los autopianos de todo el país". Un año después de la popularización del shimmy en el mundo, este baile ya causaba impacto en Chile, de este modo, entre los cinco primeros discos ortofónicos –de sonido recto– ofrecidos por el sello Victor en el país, figuran dos cuecas, dos tangos, dos foxtrots y dos shimmys: "Primavera, primavera" y "Talca, París y Londres", grabado por la Orquesta Carabelli. Paralelamente, el shimmy alcanzaba su máxima popularidad en Buenos Aires hacia 1925, tanto en la esfera pública como en la privada, señala Pujol. Las orquestas locales graban shimmys en español que circulaban tanto en Argentina como en Chile, y la sección de bailables de los catálogos discográficos están dominadas por el nuevo género [965] .

Paralelamente, los discos de shimmy comenzaban a ser *pirateados* en Chile, en otra manifestación de la popularidad del género. Este fue el caso de "Y tenía un lunar" de José Bohr, copiado ilegalmente por el sello Royal de un disco Columbia grabado en Estados Unidos hacia 1925 por la Orquesta Los Marinos, poco tiempo después que Bohr llegara a Broadway con su espectáculo *Argentine Gaucho*. Se trata de una banda de experimentados músicos de jazz en violín, trompeta, trombón, saxo alto, saxo tenor, clarinete, piano, banjo, tuba y batería. En esta grabación patrimonial del jazz sudamericano –aunque haya sido realizada en Nueva York–, se manifiesta tanto el estilo dixie de la década de 1910 como el de Chicago de la década de 1920. El estilo dixie se aprecia en el uso del banjo y la tuba, en la improvisación simultánea, y en el andar rítmico cercano a la marcha. El estilo de Chicago se observa en el uso de los saxos, en la improvisación solista –destacándose la trompeta– y en la interpretación más nítida. Así mismo, la aparición del tutti instrumental en el coro o estribillo final, el uso de citas, y el carácter swing de la interpretación, hacen que esta versión se enmarque plenamente dentro de los cánones jazzísticos imperantes en los años veinte. La superposición de estilos dixie y Chicago será también habitual entre los grupos chilenos de jazz de esa época. [966] .

965 Ver Pujol, 1999: 128.

966 Escuchar versiones jazzísticas de los shimmys "Y tenía un lunar", de Bohr, y "La estrella", de Juan S. Garrido, en Menanteau, 2003: 1 y 2; y versión de "Y tenía un lunar" de la cupletista cubana Rachel en el film *La bella de la Alhambra*, 1989.

En la introducción de la versión jazzística de "Y tenía un lunar", la trompeta y las cañas –saxos y clarinetes– citan la primera frase de la canción mexicana "Cielito lindo" (1918) muy conocida en Chile desde su uso durante la campaña presidencial de Arturo Alessandri Palma en 1920, fecha en que Bohr pudo haberla escuchado en Punta Arenas, donde aún vivía. La frase citada es: Ese lunar que tienes / Cielito Lindo [...], que establece una efectiva llamada intergenérica entre la canción mexicana, el himno alessandrista y el shimmy de Bohr. Lunares de por medio.

Bohr grabó su propia versión cantada del shimmy, con letra de Víctor Soliño, como lo hizo con la mayoría de sus composiciones, utilizando su habitual estilo crooning o de cantar declamado. Lo acompaña la orquesta del destacado músico español radicado en el país, Don Roy. El estilo crooning de Bohr era conocido en Chile y en gran parte de América Latina en la década de 1930 a través de sus discos y películas, asociando así, desde el comienzo, su carrera e imagen como artista al nuevo canto con micrófono. La letra de Soliño muestra la vida desenvuelta que ha alcanzado la mujer de fines de los años veinte en la gran ciudad. Ella accede en plena calle al requerimiento del hombre a acompañarla [967] :

> Luciendo su silueta elegante
> por la Avenida pasó triunfante
> me ofrecí gustoso a acompañarla
> y aunque me dijo: ¡No! Se sonrió.
> Con cuatro o cinco palabras
> la chica se convenció.

Bohr realiza una versión bastante libre y declamada de la melodía, adelantando y retardando el ritmo, dejando las palabras sin acabar; transformando finalmente el canto en una conversación coloquial situada en un primer plano absoluto en la grabación con la orquesta de Don Roy. De este modo, el cantante aparece como un hombre desenvuelto, espontáneo, y natural, muy adecuado a la vida moderna de la década de 1920, que dejaba atrás los convencionalismos decimonónicos que imperaban hasta hacía muy poco. El estribillo, que, como sucede habitualmente con la canción popular, llegó a ser más recordado que las estrofas, cambia de letra en sus tres apariciones, desplazando el lunar de la mujer hacia zonas más íntimas de su cuerpo. En la tercera aparición, la frase "Y tenía un lunar" sólo es sugerida por la trompeta, en un sutil juego de obviedad picaresca con el cantante:

Y tenía un lunar	en la mejilla	que casi me hace exclamar ¡qué maravilla!
Y tenía un lunar	mismo en el hombro	que casi me hace quedar mudo de asombro
[Mib Do Re Sib Do Sol Sib]	en la rodilla	que casi me hace exclamar ¡qué maravilla!

967 Bohr debutó en Santiago en mayo de 1942, en el Patio Andaluz, donde compartió escenario con Julita Pou y sus canciones brasileñas, Ana González y sus monólogos cómicos, y la jazz de Bernardo Lacasia. Escuchar versión de Bohr de "Y tenía un lunar" en *Música Chilena de Nuestro Siglo*, 1999: 3.

Carlos Melo Cruz (1897-1974) uno de los pocos compositores chilenos de la primera mitad del siglo que mantuvo una labor tanto en música popular como en música docta, compuso los shimmys "Protocolo" (Grimm & Kern, 1923), y "Promesse", grabado en Buenos Aires por Roberto Firpo y su jazz-band (Disco Nacional ca. 1926), y editado en Santiago en rollo de autopiano por Grimm & Kern, y en partitura por Casa Amarilla, con cinco ediciones hasta 1927. Firpo, como muchos otros músicos de tango, tuvo que abordar la música de jazz desde comienzos de la década de 1920 debido a las exigencias modernizantes impuestas por la industria y los salones de baile. La ductilidad de su orquesta estuvo al servicio de los músicos chilenos entre 1923 y 1930, arreglando y grabando abundante repertorio chileno en Buenos Aires para ser comercializado en Chile. "Promesse" tiene una primera frase similar al comienzo de "When the Saints go marching in", que la prensa de la época elogió bastante, señalando que es "tan fácilmente asimilable a nuestro oído, que cualquiera la repite con gusto después de oírla." La grabación de "Promesse", tiene un fuerte impulso jazzístico; sobre una base rítmica de piano y batería, desfilan solos y contramelodías de clarinete, trompeta, y trombón, destacándose un solo de saxo barítono [968] .

Dos shimmys compuestos en Chile fueron dedicados a una escritora y a una poetisa chilena, en una particular asociación de un género que marcaba el vértigo de la modernidad de los años veinte con mujeres que estaban en la vanguardia de su tiempo. Estos son "Dolor", shimmy poema cantabile de Luis Arenas Villagra, dedicado a la memoria de la escritora feminista chilena Teresa Wilms Montt (1893-1921) que moría en París luego de errar por el mundo alejada de su familia; y "Desolación" de Armando Carrera, dedicado a la laureada poetisa nacional Gabriela Mistral (1889-1957). El shimmy de Arenas podía bailarse en tiempo rápido o cantarse en tiempo lento, manifestando las múltiples funciones que desempeñaba el repertorio popular.

Respondiendo al interés por el mundo oriental y africano que surge en una Europa de fines de siglo saturada de pensamiento positivista, apareció el interés por lo exótico, expresado en la poesía, la plástica, el diseño, y la música clásica y popular. En Chile se ponían de moda los perfumes de céfiro oriental y de Ixora de Africa, y Pedro Balmaceda, hijo del presidente Balmaceda, adornaba sus habitaciones en la Moneda con pieles de animales salvajes, pesados cortinajes, lámparas japonesas, biombos y ambientes extravagantes con palmas y nubes de incienso [969] . A ese mundo exotista no tardó en llegar el jazz y su africanía rítmica y melódica, y naturalmente se prestó para toda clase de exoticidades, con shimmys chinos, japoneses, egipcios, árabes, e incluso incaicos y araucanos.

Este exotismo se manifestaba mediante letras de historias de amor en lugares lejanos o con personas de otras razas; con diseños y dibujos alusivos en las portadas de partitura; y con recursos musicales que reafirmaban los tópicos de representación sonora de la alteridad oriental e indígena imperantes en la época. Esto sucede en "Miyanoshita" (ca. 1925), shimmy estilo japonés de Armando Carrera y Luis Rojas Gallardo; "El alcázar de las perlas" (1926), shimmy oriental de Osmán Pérez

968 Escuchar grabación original de "Promesse" en Astica et al, 1997: 23.
969 Ver Peña, 2001: 111 y 121; y Godoy, 1984: 416.

Freire; y "Pinka Milla" (1925) –corazón de oro–, araucan shimmy de Luis Sandoval, que manifiesta la tendencia a nacionalizar el exotismo de los años locos [970] .

La primera parte de "Miyanoshita" tiene una melodía de rasgos pentáfonos escrita sobre un pedal de quinta con una segunda menor agregada, lo que suena suficientemente oriental y exótico a la vez. Así mismo, "El alcázar de las perlas" incluye algunos tópicos de la representación sonora de lo árabe: abundante ornamentación cromática y uso de intervalos de tritono que sugieren cierta alteridad tonal (*diabulus in musica*). Al mismo tiempo, la melodía de la parte central, que irrumpe en el registro agudo en un decisivo forte, forma un diseño pentatónico descendente cuya exoticidad puede representar tanto lo oriental como lo andino. Esta melodía está armonizada a cuatro voces en el registro agudo, formando un gran coral femenino que baja desde lo alto, que bien puede ser el de las vírgenes del sol o el de las concubinas de algún harem. Por su parte, en la introducción de "Pinka Milla" se encuentran rasgos sonoros exotistas, producidos por el bajo que imita el golpear de un tambor indígena en 2/2 con dos corcheas, negra y blanca [971] .

Portada de "Pinka Milla", de Luis Sandoval, diseñada por Ato. La mujer mapuche parece una dama de sociedad con cuerpo de tahitiana. La greca indigenista que rodea el dibujo remite más bien al indígena de América del Norte. Sólo el título del shimmy permite encauzar el diseño hacia el mundo mapuche. Santiago: Casa Amarilla, ca. 1925. BN.

Armando Carrera registró en el Pequeño Derecho de Autor otros shimmys exóticos, como "Esfinge", "Hawai", "Indígena", "Iowa", "Li-Ho Chang", "Pluma de oro", y "Samijinko". Por su parte, Osmán Pérez Freire, que vivió la plenitud de la época del shimmy, registra en su catálogo sólo ocho shimmys contra quince foxtrots, lo que demuestra la rapidez con la que el foxtrot destronaba al shimmy en los años veinte

Una manifestación de la popularidad alcanzada por el shimmy en Chile lo constituye el uso de "Japonesita", shimmy de Antonio Ronavena, para cantar una letra en homenaje al deportista chileno Manuel Plaza, quien ganó la medalla de plata en la maratón de los Juegos Olímpicos de 1928 en Amsterdam. El nuevo estribillo, publicado en Iquique como hoja suelta, está claramente basado en el original [972] :

970 Escuchar reconstrucciones de "Miyanoshita" con Sergio Gómez y "Pinka Milla" con Gonzalo Cuadra en arreglos de Luis Advis en González, 2002: 16 y 17.
971 "Pinka Milla" incluye algunos compases con notas largas que deben ser tocadas con un serrucho, que refuerza la sonoridad extravagante de este shimmy. El canto comienza con un arpegio ascendente con sexta agregada del acorde de Re mayor, que recuerda el comienzo de la popular canción de Mack el cuchillero de *La ópera de tres centavos* de Kurt Weill (1900-1950), estrenada tres años después que el *araucan shimmy* de Sandoval.
972 Escuchar versión de "Japonesita" para la obra teatral *La Negra Ester*, en Aste, 2001: 9.

"Japonesita"	"Homenaje a Manuel Plaza"
Japonesita, ven, que quiero yo libar los dulces ósculos de miel que tu boquita sabe dar. Por conquistar tu amor mi reino olvidaré, y enardecido de pasión tu esclavo yo seré.	Para mi patria quiero la marathon ganar para que todo el mundo vea mi hermoso tricolor flamear. Por darle gloria a Chile mi vida olvidaré, y haciendo todo esfuerzo con ansias correré.

A pesar de la fiebre del shimmy que recorrió Chile durante los años veinte y la baja producción discográfica y de partituras que hubo del otro baile de jazz la época, el charleston, este último es el que más ha permanecido en la memoria del chileno y en su evocación de aquellos años locos. Su reafirmación como el baile característico de los años veinte, se produjo a comienzos de la década de 1950, al ser revivido en comedias musicales nostálgicas de Broadway y por los propios profesores de baile, quienes, en su congreso internacional de 1951, decidieron revivirlo, como señala Arturo Benvenuti. De este modo, pretendían revertir el escaso éxito que tuvo entre el público extranjero en su primera aparición, debido a la incapacidad de los profesores de los años veinte de definir y fijar su esquema coreográfico [973]. Continuando esta tendencia, el charleston será revivido en Chile por Alberto Méndez (1909), pianista popular nacido en Iquique, quien habría sido el que lo introdujo en Santiago en 1926, haciéndolo renacer con su orquesta del Waldorf en 1954 y grabando para RCA Victor "Charleston", "Salomé" y "Titina, mientras que Luis Silva y Los Caporales grababan el foxtrot "Llegó el charlestón" para el mismo sello. Así mismo, el charleston se hará presente en las comedias musicales de época *La Pérgola de las Flores*, de Francisco Flores del Campo e Isidora Aguirre, estrenada en Santiago en 1960, y *Charleston*, de Fermín Valdebenito y Eloísa Peña, estrenada en Valparaíso en 1962. El enorme éxito que obtenga *La Pérgola* en el país permitirá mantener el charleston en la memoria del chileno de la segunda mitad del siglo XX [974].

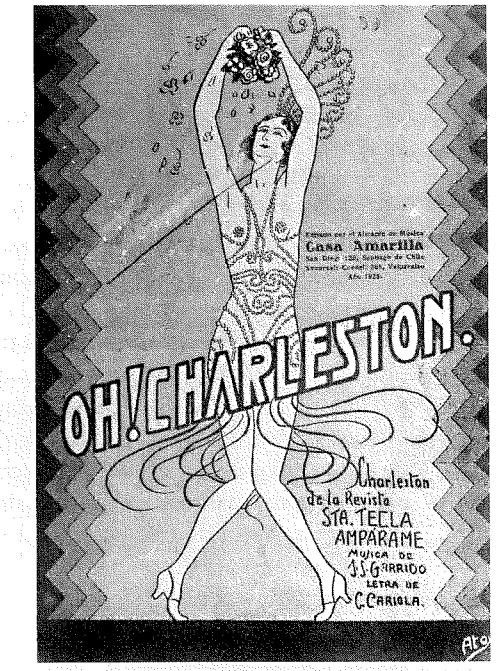
Josephine Baker bailando charleston en portada de partitura de "¡Ay! Josefina", foxtrot de Sylva y Hanley. Santiago: Casa Amarilla, 1929, AMPUC.

La moda del charleston se había iniciado en Broadway con comedias musicales negras como *Liza* (1922), *Runnin' Wild* (1923), y *Shuffle Along* (1923) –donde trabajaba Josephine Baker–, en las que abundaban los bailes de claqué, acrobáticos y excéntricos,

973 Ver Benvenuti, 1952: 114.
974 Ver *La Voz de RCA Victor*, Nº 75, 12/1954; y Marino, 1984: 72.

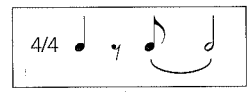
entre los que aparecía el charleston, aparentemente recogido de la calle y coreografiado para el espectáculo. Como sucedía con los bailes de raíz afroamericana en general, sus orígenes se perdían en el tiempo, adscribiéndoseles influencias africanas, y situándolos en los espacios de diversión más o menos legales con los que contaba el negro en América durante el siglo XIX. Lo que quedaba más claro era el momento en que la industria se "apropiaba" del baile en cuestión, apareciendo en un espectáculo o en el repertorio de alguna estrella o profesor de baile.

El charleston como género y como danza quedó principalmente asociado a la composición "Charleston" (1923) de James P. Johnson y Cecil Mack incluida en *Runnin' Wild*, lo que explica la baja producción y el poco éxito de otros charlestons compuestos en nuestra región. En la Biblioteca Nacional, donde se conservan cerca de sesenta partituras de shimmys editados en Chile, figuran sólo dos de charleston. Se trata de "Pinto for ever" de Nicolás Ivanovic Sierra, (Valparaíso: Grimm y Kern, 1927), y "Coraje de ingenieros" de Carlos Melo Cruz, (Santiago: Casa Amarilla, 1927). Por su parte, el sello Victor, incluía entre sus éxitos de 1928 "Bailando el charleston" –otro charleston característico– pero ofrecido como foxtrot, apelando al género que más se bailaría en Chile en la década siguiente. Esta pieza fue editada en partitura por Casa Amarilla en arreglo de Roberto Retes como "Es Elena" de Fredy Raymond y era ofrecida como canción-shimmy-charleston, reflejando una vez más el confuso perfil que este género tenía en el país [975].



Portada de "¡Oh! Charleston" de Juan Santiago Garrido y Carlos Cariola –Santiago: Casa Amarilla, 1928– ilustrada con el dibujo de una mujer bien depilada y ligera de ropa, que levanta sus brazos sin temor a exhibir su cuerpo, como diría Pujol, 1999. Claro et al, 1989: 690.

El charleston de Johnson contiene una célula rítmica sincopada en 4/4, que se repite, similar a la del son cubano, que hará que Moisés Simons señale en una entrevista publicada en Santiago en 1933, que el propio charleston era una derivación de la rumba. La clave sonera será adscrita a otros repertorios negros e incluso criollos latinoamericanos, señalando la dispersión continental de un rasgo básico de la presencia musical negra en el continente [976].



975 Ver Norton, 2002. Existe también las referencias a "Oh! charleston" de Juan S. Garrido y Carlos Cariola, publicado por Casa Amarilla en 1928, y "Noche de cabaret" charleston de Francisco Davagnino, grabado por Pilar Arcos y Los Castilians en Estados Unidos para el sello Brunswick hacia 1927.
976 Ver *Mundo Social*, 1/1933.

Junto con su expansión en Estados Unidos, el charleston se popularizaba en París en manos de Josephine Baker –llamada la "inventora del charleston" por la prensa chilena de fines de los años veinte–, quien más bien lo había aprendido en las comedias musicales negras de Broadway, constituyéndose en lo que Ian Drive llama "el eslabón perdido" en la dispersión internacional del baile afroamericano. "Me acordaré siempre del primer ensayo de la *Revista negra* en el teatro de Champ Elysées –señala Josephine Baker–. El charleston era todavía desconocido [...] Al final del ensayo, detrás de las bambalinas, los más jóvenes tratan de imitar, quisieran bailar charleston: sacuden piernas de lana, dan patadas de vaca al aire y también al compañero del lado" [977] . El charleston era el nuevo can-can para las bailarinas de los años locos, que debían bailarlo con collares de caracoles agitados bulliciosamente. Lo interesante, es que al mismo tiempo se imponía como baile de salón, algo similar a lo que había sucedido con el cakewalk y el tango, que mantenían una vertiente escénica y de salón en forma simultánea. Al ponerse de moda en los salones de los años veinte, fueron suavizados sus frenéticos movimientos como baile de exhibición de los musicales negros, pero el baile no dejó de expresar la fuerte liberación de los cuerpos ocurrida en la década de 1920.

Como señala Pujol, nadie puede dudar que bailando en charleston la mujer se libera. "Bien depilada, levanta los brazos sin temor de exhibir su cuerpo. Quiebra las rodillas y las tira hacia atrás. Gira los pies hacia adentro y hacia fuera. Se acerca y se aleja del hombre, invadiendo todos los espacios." El problema es que esto también lo harán las jovencitas de los sectores acomodados, lo que aumentará el escándalo social en la época. Las generaciones mayores, formadas bajo la discreción y elegancia del vals, reaccionaban confundidas y apesadumbradas frente a la "insensatez" del charleston y sus "ejercicios acrobáticos de unos jóvenes que diría que han perdido la cabeza a fuerza de libaciones", como escribía José María Salvatierra en 1927 en *Para Todos* [978] . De este modo, el charleston será más seguro si permanece como baile de exhibición, y así aparecerá habitualmente en Chile, completando el fin de fiesta en programas de revistas y de variedades en distintas ciudades del país –incluidas las oficinas salitreras– y asociándose a los escandalosos pero cautivadores espectáculos de Josephine Baker, y al inicio de las carreras de Ginger Rogers (1911) –la pareja de baile de Fred Astaire– y de Joan Crawford (1908-1977).

El reinado del shimmy y del charleston no se prolongó más allá de la década de 1920, perdiendo vigencia frente al foxtrot, que si bien era un género más antiguo, cobró impulso en la década de 1930 con las grandes y ordenadas big-bands, con el conservadurismo que se instalaba después del desenfreno de la década anterior, y con la aparición de grandes salones de baile, donde cientos de parejas debían ahora bailar más ordenadamente los bailes afroamericanos. Junto a esto había llegado la depresión, marcando un abrupto final para los locos años veinte.

977 Ver Drive, 2001: 57; y Sauvage, 1928: 46.
978 Ver Pujol, 1999: 127-128; y *Para Todos*, 25/10/1927.

Bandas de swing

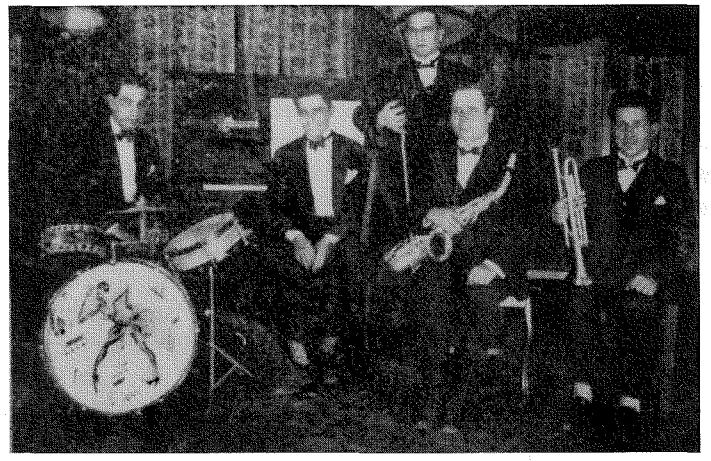
> "Yo tenía 14 años más o menos –recuerda Rafael Traslaviña (1921)–. Mi mamá me puso en el dormitorio una radio, chiquita, porque a mí siempre me gustó el jazz. Aquel que tenía radio era famoso, yo le estoy hablando del año 1936. Apenas prendí la radio escuché la música y era jazz, y me fascinó esa música ¡Qué linda! Me metí en el jazz por la radio y me dejó loco, era tan bonito, con el clarinete y el saxo ..." [979]

La creciente influencia ejercida por Estados Unidos en el mundo desde el fin de la Primera Guerra –como modelo de modernidad y desarrollo económico–, marchó de la mano de la rápida penetración del formato de la jazz-band en los países latinoamericanos. La generalizada presencia de bandas militares y civiles en América Latina, proporcionaba la base instrumental adecuada para esta nueva práctica musical, y los arreglos estandarizados para big-bands, del llamado jazz melódico, producidos a gran escala por la pujante industria musical norteamericana, permitían encauzar estilísticamente dicha práctica. Este hecho, será motivo de debate para los propios músicos latinoamericanos, que, por un lado, tendrán a mano un nuevo y exitoso repertorio internacional y, por el otro, percibirán en ello una amenaza a sus prácticas locales.

"Santiago tiene una nueva orquesta jazz-band, la Orquesta Mack-Senett, sus componentes actúan caracterizados. La labor musical está secundada por la actuación humorística de cada uno de los músicos. El director es el señor Gallardo". *Sucesos*, 23/ 7/1924, BN.

En 1924, se presentaba en Valparaíso la que se considera una de las primeras orquestas de jazz integrada por músicos chilenos. Se trataba de The Royal Orchestra, dirigida por Pablo Garrido y compuesta por una sección de bronces, con dos trompetas y un trombón; una de cañas, con tres saxos y un clarinete; una de cuerdas, con tres violines, y una sección rítmica con piano, banjo, tuba y batería. Esta formación se enmarca dentro del llamado estilo de Chicago, imperante en la década de 1920, pero tiene resabios del estilo dixie de Nueva Orleans, desarrollado en la década anterior, por la presencia del banjo y de la tuba en la sección rítmica. Algo similar

979 Rafael Traslaviña, 26/10/2001.



Combo de jazz de la Terraza del Parque Forestal en portada de partitura "Tardes del Forestal", shimmy-canción de Juan C. Ghio. Santiago: Casa Amarilla, 1928, BN.

sucedía con la Jazz-band Letelier, activa en Santiago en 1927, formada por nueve músicos en saxo, trompeta, trombón, tuba, piano, banjo, contrabajo –en reemplazo de la vieja tuba–, y batería, más un instrumento inventado hacía apenas una década: el vibráfono. Otras dos orquestas pioneras de la música de jazz en Chile fueron: la Orquesta Mack-Senett, formada en Santiago en 1924 e integrada por siete músicos en una particular combinación de dos banjos, batería, xilófono, contrabajo, trompeta y violín; y The Memphis Syncopators, activa en Santiago hacia 1923, que recibía halagos de la prensa metropolitana. Por ese entonces, la Casa Doggenweiler de Santiago ofrecía instrumentos de jazz-band junto a rollos de autopiano, conjugando el pasado con un presente que estaba marcando el rumbo del baile del futuro [980].

El estilo Chicago de los años veinte, fue producto de la apropiación que jóvenes músicos blancos hicieron del estilo de jazz negro emigrado desde Nueva Orleans. El jazz negro, en manos de músicos blancos, produjo un ordenamiento del heterogéneo tejido melódico imperante en el estilo dixie, una mayor preponderancia de los solos improvisados, una interpretación más depurada, la acentuación de los tiempos 2 y 4, y la definitiva incorporación del saxo al grupo instrumental [981]. Poseedoras de una mayor plataforma social, estas jazz-bands produjeron un enorme impacto nacional e internacional en la década de 1920. En América Latina, comenzaron a influir en la conformación instrumental y de arreglo de géneros como el son, el samba, la cumbia y el bolero, y obligaron a las orquestas de tango a transformarse para incluir también shimmys y foxtrots en su repertorio. En un período de experimentación, adaptación y cambio, generado no sólo por el desarrollo de la tecnología, sino también por los condicionamientos del período bélico, en muchos países se cambian las costumbres y las formas de consumo, y se desarrolla una inventiva que crea un clima favorable a la innovación.

980 Ver Rinke, 2002: 52.
981 Ver Menanteau, 1995: 17-18.

Pablo Garrido y su jazz-band en 1935. *El Mercurio* 5/ 4/1998: E8, AMPUC.

Divididas en una sección de bronces, con dos trompetas y un trombón; de cañas, con tres saxos y/o clarinetes; y una sección rítmica, con piano, contrabajo, guitarra y batería, las jazz-bands de los años veinte ponían a funcionar un engranaje instrumental perfecto, que copaba el espacio sonoro de salones de baile, quintas de recreo y cabarets. A fines de la década de 1920, la banda de jazz está plenamente consolidada en Chile como parte del espacio de baile y diversión imperante a lo largo del país. Las Fiestas Patrias de 1928, por ejemplo, fueron celebradas en el distinguido balneario de Cartagena de fines de la *belle époque* chilena, con una "espléndida y numerosa jazz-band que amenizó las elegantes reuniones sociales". Esto también sucedía en las oficinas salitreras, como hemos visto. De este modo, la música bailable de jazz se hacía presente, con normalidad, en las celebraciones de Fiestas Patrias [982].

La década de 1930, está marcada por el desarrollo del estilo swing o de jazz bailable, vinculado al crecimiento de las bandas de jazz en big-bands. Estas bandas, resultaban altamente representativas del renovado poderío y optimismo con que surgía Estados Unidos luego de superar la depresión de fines de los años veinte. De este modo, la banda crecerá en 1931 hasta incluir una sección de bronces con tres trompetas y tres trombones, una de cañas con cuatro o cinco saxos, más la sección rítmica estandarizada en el estilo Chicago con piano, guitarra, bajo y batería. A fines de la década de 1930, la sección de bronces crecerá, hasta incluir cuatro o cinco trompetas y cuatro trombones, como fue el caso de la orquesta de Glenn Miller (1904-1944), formada en 1939, que alcanzaría fama mundial de la mano del disco y de la radio [983].

Paralelamente, existían pequeñas combinaciones o combos de jazz con trompeta, saxo, piano, contrabajo y batería, que estaban ligados al origen mismo del jazz. Sin embargo, los combos como grupos estables e integrados, se constituyen sólo a partir de los Red Hot Peppers con Jelly Roll Morton, y los Hot Five con Louis Armstrong y Earl Hines, ambos creados a mediados de los años veinte. Manifestando la temprana puesta al día del jazz en Chile, en 1928 tocaba en la Terraza

982 Ver *El Mercurio*, 14/ 9/1928.
983 Más información sobre big-bands en Berendt, 1982: 325.

Orquesta Saint Lorenz. *El Mercurio*, 23/ 4/1938: 9, BN.

Lorenzo D'Acosta (1920-1990). *Ecran*, 3/ 5/ 1944, BN.

del Parque Forestal de Santiago un combo de jazz formado por L. Baroni en trompeta, J. Argüeda en saxo, A. Guzmán en piano, J. Pacheco en contrabajo y C. von Chrismar en batería [984] .

Los combos de jazz, dejaron sentir su influencia en gran parte de América Latina, reemplazando en algunos casos la batería por percusión latina. Durante la década de 1930, existieron en Chile cerca de 20 bandas y combos de swing o jazz bailable de distintas modalidades, destacándose las de Pablo Garrido, Lorenzo D'Acosta, y Luis Aránguiz. La jazz-band de Pablo Garrido estuvo activa entre 1934 y 1938 en las boites Lido y Tabarís de Santiago y en el Casino de Viña del Mar. Llegó a contar con una sección de bronces formada por dos trompetas y un trombón; una de cañas con dos saxos altos, un saxo tenor y uno barítono; y una sección rítmica formada por piano, guitarra, vibráfono, contrabajo, tuba, batería, y timbales. Garrido modernizaba su primera agrupación de los años veinte, suprimiendo los violines, introduciendo la guitarra y el contrabajo, e incorporando timbales, campanas tubulares y de lámina, xilófono y un vibráfono Ludwig, el primero en su tipo en Chile, que tocaba el percusionista Jorge Canelo [985] .

984 Escuchar reconstrucción del combo de jazz de la Terraza del Parque Forestal en González, 2002: 11, 12, y 13. Más información sobre los primeros combos de jazz en Estados Unidos en Berendt, 1982: 349.
985 Ver Garrido, 1935.

Orquesta de Don Roy y sus Swingers en el Lucerna en 1938, formada por tres trompetas, trombón, cuatro saxos, clarinete, violín, contrabajo, piano y batería, AMPUC.

Para dar cabida a este nuevo formato orquestal, el escenario del Casino de Viña del Mar fue habilitado con una concha acústica, con tarimas de varios tamaños que permitían situar con comodidad a los catorce músicos con sus atriles de diseño moderno, señala Garrido. En la recurrente comparación legitimante de la música popular hecha en Chile con su homóloga extranjera, la revista *Ercilla* comenta a mediados de 1937 que las actuaciones de la orquesta de Garrido nada tienen que envidiarle a las grabaciones de orquestas norteamericanas que se pueden escuchar en el país. De hecho, esta fue una orquesta de exportación, apareciendo promocionada en la revista argentina de jazz *Síncopa y Ritmo* a fines de la década de 1930. Continuando con su labor jazzística, Pablo Garrido presentó en el Teatro Santa Lucía en diciembre de 1941 un concierto sinfónico de jazz, con Malú Gatica en los negro spirituals y el pianista chileno de jazz Eugenio González (1911) como solista en *Rhapsody in Blue* (1924) de George Gerswhing [986] .

En 1940, Garrido llegó con su orquesta a Concepción, donde se presentó con el pianista de jazz Julio Oyagüe. La actividad jazzística en la zona sur alcanzaba cierta importancia, como lo demuestra el gran festival de jazz organizado, a mediados de 1940, en Concepción por el Sindicato Profesional Musical, donde participaban varias orquestas locales y una jazz-band formada por miembros de la banda del acorazado Almirante Latorre, fondeado en Talcahuano. Ya en 1930 tocaba en Concepción la jazz-band del director argentino Oscar Frederikson. El baterista de la banda, Manuel Dopazo (1906), presentado por la prensa como el "Rey del jazz", trabajó un tiempo en Concepción dirigiendo la Orquesta Rubinstein, con la que se encontraba "acreditado" en la ciudad [987] .

Otra agrupación destacada a fines de la década de 1930, fue la Orquesta Saint Lorenz, a cargo del director, clarinetista y saxofonista Lorenzo D'Acosta (1916-1990), nacido en Valparaíso e hijo de Manuel D'Acosta, trombonista portugués.

986 Ver propaganda de orquesta de Pablo Garrido en *Síncopa y Ritmo*, 48-49, 7-8/1938: 59.
987 Ver *El Sur*. 29/ 11/ 1930: 4, 6/12/1930: 4 y 11/ 6/ 1940: 8

Don Roy -Rodrigo Martínez Sáez- (1909-1974). Claro et al, 1989: 196.

Esta orquesta era en realidad un combo de jazz, formado por violín, saxo, trompeta, guitarra, contrabajo y batería. La agrupación de D'Acosta, con Luis Silva en guitarra y Luis Aránguiz en trompeta, debutó en abril de 1938 en el Salón Boyarín de Santiago, como una "orquesta de baile americano", que tocaba a la hora del té y en el aperitivo danzante de las siete de la tarde. A mediados de la década de 1940, la Orquesta Saint Lorenz, con nuevos integrantes, grababa para Odeon y era la agrupación estable de la boite La Quintrala. Este grupo fue considerado, al igual que el de Garrido, la mejor agrupación chilena de jazz de la época. La Orquesta Saint Lorenz, tenía además el honor de tocar en la boite y fuente de soda El Tráfico –en la antigua Casa Colorada–, donde llegaban a comer los propios músicos después de sus jornadas de trabajo. Los miembros de la Orquesta Saint Lorenz llegaron a engrosar las filas de la orquesta de Xavier Cugat en su visita a Chile de 1949.

D'Acosta reconoce un enorme progreso en la práctica del jazz en Chile hacia 1938. Esto se debería en parte, a la visita de conjuntos extranjeros de buena calidad, como los del argentino Efraín Orozco, del cubano Armando Romeu, del clarinetista y saxofonista del español Don Roy, del director inglés Harry Roy y su orquesta del May Fair Hotel de Londres, y del saxofonista negro de Nueva Orleans Alfred Pratt, "los que han enseñado y educado al público en lo que se refiere a oír y comprender el jazz", mantiene D'Acosta. Armando Romeu (1911-2002), había fundado su jazz-band en La Habana en 1933, con la que vino a Chile como parte de una gira latinoamericana, y la que se transformaría en 1941 en la orquesta estable del afamado cabaret Tropicana. Romeu popularizó en Chile el son "Suavecito" de Matamoros [988] .

La prensa de la época señala que entre los directores de jazz que han venido a nuestro país, son poquísimos los que como Don Roy han conseguido un éxito tan inmediato y entusiasta. Don Roy –Rodrigo Martínez Sáez– (1909-1974), fue considerado en su tiempo como uno de los más completos saxofonistas llegados a Chile. Estuvo radicado en el país en tres oportunidades procedente de Argentina, actuando en el Teatro Municipal de Santiago en 1929; en el Casino de Viña del Mar y en la boite Lucerna, con sus Don Roy Swingers, en la segunda mitad de la década de 1930; en El Refugio a comienzos de los años cuarenta; y en las boites Nuria y Night and Day a comienzos de los años cincuenta. En 1955 era director artístico de RCA Victor y de Radio Cooperativa. Así mismo, Don Roy, participó junto a su maestro Esteban Eitler, y a otros músicos chilenos y extranjeros radicados en Chile, en el grupo TONUS, dedicado a la promoción de música contemporánea en el país, reflejando una saludable relación entre música docta y popular que continuaría hasta la década de 1960 [989] .

988 Ver *Ercilla*, 30/12/1938; y Orovio, 1992: 420-421. Eurídice Losada 6/2002. Al mando de su combo de trompeta, saxo, guitarra, piano, contrabajo y batería, Pratt impactó en el medio local, permaneciendo en Santiago entre 1937 y 1940. Ver Marino, 1994.

989 Ver *El Mercurio*, 4/12/1941 y 9/ 7/1942; *Ecran*, 15/11/1955: 18; y *Revista Musical Chilena*, 51/187, 1997.

Esteban Eitler (1913-1960). Claro et al, 1989: 196.

El flautista y compositor tirolés Esteban Eitler (1913-1960), que había estudiado con Béla Bartók, vivía desde 1936 en Buenos Aires desarrollando una labor como intérprete y compositor de música docta y de jazz. En 1945 se trasladó a Santiago, donde fue conocido como Don Esteban, al mando de su orquesta Los Trotamundos. Sus orquestaciones de canciones como "Blue Moon", "Eso que llaman amor" y "Mi corazón pertenece a papito", fueron especialmente celebradas en Chile. Su cualidad de instrumentista múltiple le permitió realizar en forma experimental en 1956 una grabación donde tocaba todos los instrumentos de la orquesta.

También se destacaron en Chile los Ases del Swing, combo que en 1939 realizaba presentaciones de hot jazz en Radio Agricultura, integrado por Luis –Huaso– Aránguiz (1912-1989) en trompeta y dirección, Angel Valdés (1911-1963) en trombón, Eduardo Martínez en saxo y clarinete, Jorge Novoa en guitarra, Armando Cormilio en contrabajo, y Víctor –Tuco– Tapia (1907-1985) en Batería. Aránguiz, que se había iniciado en 1938 como trompetista de la Orquesta Saint Lorenz, formaría más tarde los Ases del Ritmo (1941) y los Ases Chilenos del Jazz (1944), que grabaron para el sello Victor apoyados por el recién fundado Club de jazz con los pianistas Hernán Prado (1920-1986) y Rafael Traslaviña (1921), Mario Escobar (1916-1984) en saxo tenor, e Iván Cazabón (1922) en contrabajo. Aránguiz mantuvo una constante presencia como músico popular en radios, estudios de grabación, teatros y boites chilenas de la década de 1940. RCA Victor ofrecía discos de rumba, conga y guaracha interpretados por Luis Aránguiz y su orquesta a mediados de 1948, señalando el rumbo tropical que tomarían algunas agrupaciones de jazz bailable en la década de 1950 [990] .

En los años cuarenta, la formación de jazz será habitual entre las orquestas de boite y radio chilenas, destacándose en Santiago las de Federico Ojeda, Jaime Ceitel, Buddy Day, Armando Bonansco, Fernando Morello, Rafael Hermosilla, y Jackie Kohan and his Rhytms Owners; en Valparaíso la de Mario Escobar y Los Royal Swingers; y en Concepción la orquesta de Charles Sharp, y de Luis Almarza y The Nine Swingers. La mayoría estas orquestas incorporaban cuerdas, a veces de manera preponderante, constituyéndose en sinfonietas radiales que también acompañaban boleristas o grababan música para el cine. El baterista José Luis Córdova (1921) recuerda que a finales de la década de 1930 los músicos chilenos tocaban diariamente estándares de jazz en locales nocturnos de Santiago y Concepción, incluyendo además arreglos de los Chocolate Dandies o del saxofonista Benny Carter sacados de discos y aprendidos de memoria. En las fiestas, estos grupos solían tocar bailes swing toda la noche [991] .

990 Más información sobre estos músicos chilenos de jazz de los años cuarenta en Menanteau, 2003.

991 Ver *Matiz*, 5/9: 5, 2000; y *El Sur*, 24/ 12/ 1940: 7.

"Empecé a comprarme discos de 78 rpm –recuerda José Luis Córdova–, y empecé a descubrir realmente el jazz. Comencé a ir a locales que había en Santiago donde unos tipos ponían unos montones de discos en unas cajas y todos los cabros jóvenes llegábamos ahí y encontrábamos tesoritos casi nuevos de gringos que los vendían, porque no se editaba ese tipo de música en Chile [...] Estuve en estos afanes durante los años 38, 39 y 40." [992]

Fernando Morello en anuncio de discos Victor. *El Mercurio*, 28/ 6/1944: 19, BN.

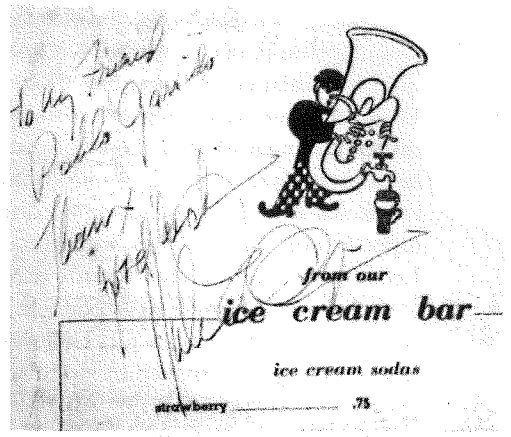
El director y violinista Jaime Ceitel, debutó con su orquesta de jazz melódico, The Carrera Melody Band, en noviembre de 1941 en el Roof Garden del Hotel Carrera, actuando en forma estable en el hotel hasta fines de 1944. La orquesta, formada por encargo de la Sociedad de Turismo y Hoteles de Chile, llegó a tener diecisiete músicos e incluía dos pianos, a cargo de Carlos Llanos y Eugenio González. Junto con interpretar jazz bailable con el crooner Rafael Ramírez, la orquesta tocaba tangos con Arturo Roa, música brasileña, y arreglos de música rusa y húngara. Al año siguiente, Ceitel era presentado como violinista húngaro en el Lucerna junto a su multifacética orquesta. Por su parte, el incansable Buddy Day, cantaba con su Swing-Band de catorce músicos, con la que se incorporó al elenco de la Compañía de Revistas Internacionales Ritmo Loco en 1941, donde se presentaba como cantor americano. Paralelamente, se presentaba en bailes privados y en las mejores boites de Santiago, junto a los más destacados músicos latinoamericanos en gira por el país.

Antes de desempeñarse como músico tropical en Chile, Fernando Morello (ca. 1918) desarrolló su carrera como pianista, acordeonista y director de orquestas radiales y de jazz melódico. Con una orquesta formada por trompeta, cuerdas, acordeón, piano, contrabajo, batería y percusión latina, Morello grabó repertorio de orquesta característica para el sello Victor a mediados de la década de 1940, donde llegó a tener un nutrido catálogo. Se destacan los foxtrots "Mi chica y yo" y "Según pasan los años" grabados en 1944, "Resignación" en 1945 y "Bello Iquique" en 1947, los dos primeros permanecerán en la memoria y la práctica musical chilena por el resto del siglo. Desde comienzos de la década de 1940, Casa Amarilla y Southern Music International editaron foxtrots de Morello, como el fox-blues "Angel de amor" (1941). Finalmente, en el recuento de los directores chilenos de orquestas de jazz bailable activos en la década de 1940, cabe destacar al compositor, director y trompetista Rafael Hermosilla (1911-1984), que era considerado un notable jazzman y director de orquestas de baile. Su re pertorio incluía foxtrots, rumbas,

992 *Matiz*, 5/9: 5, 2000.

boleros y valses, muchos de ellos grabados para RCA Victor [993].

A través del disco, del cine y de la radio, el chileno de fines los años treinta podía conocer el sonido de las grandes bandas de jazz norteamericanas. El sello Victor ofrecía en forma permanente en Chile, durante la década de 1940, grabaciones de Count Basie, Lionel Hampton, Tommy Dorsey, Duke Ellington, Benny Goodman y Louis Armstrong, con secciones especiales para el swing y el boogie a partir de 1942. Muchos de estos músicos, también aparecían en el cine estadounidense exhibido en el país y sus discos eran incluidos en la programación radial chilena, según la perfecta imbricación de la industria musical de la época [994]. Al mismo tiempo, a medida que la jazz-band influía en la conformación y los arreglos de orquestas cubanas, mexicanas, colombianas y brasileñas, la música llamada tropical formaba parte del repertorio de las orquestas latinoamericanas de jazz, estableciendo un campo común de negritud para el chileno de los años cuarenta. De esas orquestas surgirán las grandes orquestas tropicales chilenas de los años cincuenta, con sus crooners de chocolate y sus sonoras filas de bronces.



Dedicatoria de Duke Ellington a Pablo Garrido, Nueva York, 28/ 9/1949. Claro et al, 1989: 889.

La paulatina influencia de la música de jazz en el mundo, llegó también a los grupos vocales, que surgían de una tradición que se remontaba a conjuntos familiares del siglo XIX, como la Familia Rainer de Suiza y la Familia Hutchinson de Estados Unidos. Desde fines de la década de 1920, comienzan a florecer en Europa y Estados Unidos grupos vocales que cantaban arreglos de piezas clásicas, de canciones populares y de música de jazz, realizando las características imitaciones de trompetas o saxos. Se destacaban en Estados Unidos los cuartetos masculinos con guitarra Mills Brothers (1931) e Ink Spots (ca. 1935), y el trío femenino Andrew Sisters (ca. 1937) –conocidas en Chile por el cine y por el uso de una de sus canciones en la campaña presidencial de 1946–. En Berlín se destacaba el quinteto masculino Comedian Harmonists (1928), que fue modelo para grupos norteamericanos de los años cuarenta. Los conjuntos cariocas que llegaban a Chile, desde mediados de la década de 1930, también poseían influencias de música de jazz en sus arreglos vocales e imitaciones de instrumentos, como hemos visto.

Los Comedian Harmonists llegaron a Chile en julio de 1938, presentándose en el Teatro Municipal de Santiago como "el mejor conjunto vocal que hay actualmente en el mundo". Para el público chileno –bastante conocedor a esa altura de la música popular internacional– Los Comedian Harmonists constituyeron toda una

993 Escuchar versión de Lalo Parra y Los Tres de "Mi chica y yo" en Los Tres, 1996: B4.

994 También circulaban en Chile grabaciones de grupos argentinos de jazz, como la orquesta de René Cóspito (1905), formada en 1934 y que tuvo una importante presencia en el mercado discográfico chileno de finales de la década de 1940 con sus foxtrots grabados para RCA Victor.

revelación, especialmente por el uso vocal de técnicas instrumentales del jazz –como la trompeta con sordina–, y la imitación de los instrumentos de la orquesta, que realizaban en su recreación de la obertura de *El Barbero de Sevilla* de Rossini. Formados por tres tenores, barítono, y bajo con acompañamiento de piano, su origen judío-alemán los había obligado a abandonar la Alemania Nazi e iniciar una larga peregrinación por el mundo, adaptando a su formato vocal canciones populares de los más diversos países, y manteniendo siempre un tono de humor en sus espectáculos. En Santiago, interpretaron repertorio de Duke Ellington, Ernesto Lecuona, y Franz Schubert, entre otros [995].

Dos años después de la visita de Los Comedian Harmonists al país, comenzaron a aparecer grupos vocales chilenos, como el Trío Santiago, que realizaba arreglos a tres voces de repertorio popular, y el Conjunto Armónico Universitario, que grabó una versión vocal de "El copihue rojo" para el sello Victor. Se destacaron también un cuarteto vocal formado por Rafael Hermosilla en Radio del Pacífico que se basaba en el estilo de los Mills Brothers, y el quinteto vocal Los Georgeans, formado por estudiantes del coro de la Universidad Católica, dirigido por Juan Orrego Salas, especializado en negro spirituals. Este quinteto, donde cantaba el clarinetista René Eyheralde, que sería presidente del Club de jazz, fue presentado en 1945 por Radio Corporación como el mejor conjunto melódico del año.

Paralelamente a la práctica de un jazz bailable en Chile, se desarrollaba una vertiente instrumental e improvisatoria, que se ubicaba fuera de los circuitos de música popular, aunque en muchos casos eran los mismo músicos los que participaban de ambas prácticas, como sucedía con Pablo Garrido y Luis Aránguiz, por ejemplo. Un creciente grupo de aficionados, que se juntaba a escuchar discos de las grandes estrellas del jazz y que tocabán en forma privada, permitirá el desarrollo del Club de Hot Jazz, fundado el 2 de octubre de 1943 en Santiago. El hot era un jazz no bailable, expresivo e improvisatorio, que aglutinaba y representaba a los aficionados al jazz como expresión musical en sí misma, no como música de baile. El mismo año de fundado el club de jazz, *Radiomanía* comienza a publicar una sección llamada "Hot jazz" y al año siguiente, *Ecran* inaugura su sección de jazz, "¡Boogie-it!". Así mismo, circulaban en el país libros sobre jazz, como *Hot jazz* de Hughes Panassié (Santiago: Editorial Ercilla, 1939), y revistas especializadas, como *Síncopa y Ritmo*, editada en Buenos Aires.

La iniciativa del club de jazz, iniciada por Pablo Garrido en la boite Tabarís en 1939, experimentó un rápido desarrollo durante la primera mitad de los años cuarenta. Es así como el Club de Hot Jazz, había logrado grabar un disco, crear una revista, realizar programas y conciertos radiales, y ofrecer en su local, de calle Bandera, audiciones semanales de grabaciones y bandas en vivo. Este es el caso de las audiciones ofrecidas por el cuarteto The Chicagoans, formado por Ernesto Rodríguez en trompeta, René Eyheralde en clarinete, Carlos Morgan en guitarra, y Luis Córdova en batería [996].

La música de jazz constituirá en Chile un lugar de encuentro. Músicos profesionales y aficionados, intereses artísticos y comerciales, y música norteamericana,

995 Ver *El Mercurio*, 16/ 7/1938: 23, 17/ 7/1938: 29 y 24/ 6/1941: 13; y *Hoy*, 21/ 7/1938: 28.
996 A los que se sumaba Juan Marino en trombón. Ver *El Mercurio*, 5/ 4/1998: E8; y *Radiomanía*, 10/1945 y 6/1946.

francesa y latinoamericana, confluirá en una práctica musical común. De este modo, el jazz ha contribuido a tejer redes sociales, a instalar debates estéticos sobre música y a formar una base instrumental para el desarrollo de nuevas orquestas –radiales y de boite–, y géneros –bailes swing, música tropical y bolero–. Así mismo, la formación y consolidación de jazz-bands en Chile desde mediados de los años veinte, permitió asimilar con cierta naturalidad los nuevos repertorios que se generaban no sólo en Estados Unidos, sino que en Europa y América Latina a partir de la influencia del jazz en las prácticas musicales locales.

Del foxtrot al jazz *huachaca*

Culminando una seguidilla de bailes con nombres de animales, que irrumpen en Estados Unidos después del cakewalk, como el turkey-trot, el camel-walk, y el monkey-glide, el foxtrot o trote del zorro se quedará por mucho tiempo en las pistas de baile de toda América y Europa, hasta ser finalmente reemplazado por el rock and roll en los años cincuenta. La pareja de baile modelo de la década de 1910, Irene y Vernon Castle, fue la que sistematizó y popularizó el foxtrot en Estados Unidos entre 1910 y 1912, impactando en Europa y América Latina apenas terminada la Primera Guerra Mundial. También existen antecedentes que señalan que el foxtrot habría surgido de la coreografía realizada por el comediante californiano Arthur Carringford (1882-1959), apodado Harry Fox, en el New York Theater para entretener al público durante los entreactos de las funciones de cine. De este modo, a diferencia de otros bailes de la época que tenían raíces negras, el foxtrot nacía en el corazón de Broadway de manos de artistas blancos, como los Castle, Harry Fox y las Dolly Sisters, que lo acompañaban en sus presentaciones [997].

La presencia del foxtrot en América del Sur, era proporcional al aumento de la influencia norteamericana en la región a partir del fin de la Gran Guerra. El conflicto de 1914 fue decisivo para la historia de Occidente y no sólo en el plano de las relaciones entre los estados, con una reformulación del mapa de Europa y sus territorios coloniales. En el ámbito de la cultura, tanto ilustrada como popular, la Primera Guerra Mundial marcó un punto de quiebre y de naufragio de toda una época, con sus paradigmas y sus señales de autosuficiencia y orgullo. La influencia de los patrones culturales europeos, tuvieron que empezar a competir de un modo cada vez más evidente con las formas, propuestas y economía provenientes de los Estados Unidos de América.

En la pista de baile, la sostenida hegemonía del foxtrot será la evidencia más palpable de este cambio de esfera de influencias. A mediados de la década de 1920, el sello Max Glucksmann ofrecía en Argentina casi tantos foxtrots como tangos, y entre 1930 y 1950 el foxtrot será el baile más ofrecido por la industria discográfica en Chile. Algo similar ocurría en Lima, donde desplazaba a géneros locales como el vals, situación que se repetía en toda América Latina. La gran dispersión y vigencia del foxtrot por sobre otros bailes swing, radicaba en la simplicidad de su coreografía

997 Ver Driver, 2001: 30-31. Ver a Fred Astaire y Ginger Rogers como Vernon e Irene Castle bailando foxtrot en *La historia de Vernon e Irene Castle*, 1939.

y en su capacidad de absorber distintas influencias y vestirse con colores locales, siempre de la mano de una música que provenía de la nueva potencia mundial.

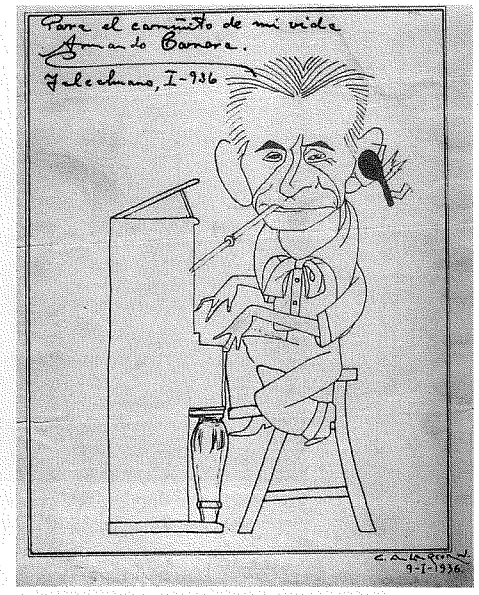
La adaptabilidad del foxtrot a diversos estilos de jazz y a géneros regionales en compás binario, con frases de ocho compases, le otorgaba una base amplia y una constante fuente de renovación, los que unidos a la simplicidad básica de su danza, que se bailaba reposadamente como un vals en cuatro tiempos con pasos improvisados, explican su largo reinado en las pistas de baile y su supremacía hasta la década de 1950. El profesor argentino de baile Francisco Comas señala, en su tratado de 1932, que el foxtrot tiene la virtud de prestarse para el baile más agitado y violento, como el charleston, o el más sublime y melodioso, como el blues, generando además el shimmy. De este modo, Comas, dejaba establecida la flexibilidad del nuevo género, que permitía el desarrollo de muchas variaciones coreográficas, siendo descrito por el profesor norteamericano de baile Lawrence Hostetler, como la danza más simple y complicada de todas –pues finalmente se ganaba la vida enseñándola– [998] . El foxtrot, impondrá un conjunto de figuras coreográficas que los bailarines realizarán por décadas siempre que la orquesta toque un tema "americano". Sin embargo, para muchos, el foxtrot terminará reducido a un andar constante y levemente sincopado, y a un prolongado chick to chick –mejilla a mejilla– a lo largo de la pista. Junto con el foxtrot estándar de tempo moderado, se popularizó uno lento o slow-fox y uno rápido o quick-step [999] .

Hostetler define seis figuras básicas del foxtrot: paseo, deslizamiento al lado, vacilación, cambio de paso, two-step, y giro. El paseo es un caminar danzado similar al del vals, que incluye como variación el deslizamiento de un paso hacia el lado. La vacilación o *hesitation*, que también proviene del vals, consiste en una pequeña detención en el desplazamiento, pudiendo producirse después un cambio de paso o avance hacia el lado contrario de donde se desplaza la pareja. El two-step, con sus dos pasos lentos y dos rápidos, se incluye en el foxtrot como una forma bastante efectiva de darle variedad. Finalmente Hostetler nos informa de tres tipos de giros: de paseo, de pivote, y de two-step. Todas estas figuras se combinan según la imaginación de los bailarines, aunque, los propios maestros de baile, recomiendan ciertas combinaciones básicas. El público chileno podrá tomar clases de foxtrot con los múltiples profesores de baile activos en el país, pudiendo demostrar sus habilidades en los concursos celebrados en la terraza del Cerro Santa Lucía, el Teatro Caupolicán, y en los distintos barrios de Santiago desde comienzos de los años cuarenta.

La capacidad del foxtrot de vestirse de colores locales, le permitió penetrar con facilidad en la esfera latinoamericana convertido en fox-incaico, fox-boliviano, samba-fox, fox-mexicano, fox-cubano o fox-chileno. América Latina también participaba del exotismo de la década de 1920, con evocaciones indígenas y negroides a ritmo de shimmy y de fox, como hemos visto. Siguiendo esta tendencia internacional de la cultura popular, nuevamente se recurrió en Chile a la temática mapuche, en un gesto tanto nacionalista como de exotismo modernista, encontrando la fórmula musical perfecta para expresar modernidad sin perder identidad. Esto ocurría, aunque tal identidad fuera más bien la de una alteridad indígena, pues al fin y al cabo se consideraba la cultura mapuche como una alteridad propia. Un ejemplo de este fenómeno lo

998 Ver Comas, 1932: 251; y Hostetler, 1930: 90.
999 Escuchar ejemplos de foxtrot estándar en CD 7, y slow-fox en CD 10 y 26.

constituye el foxtrot "Araucano", con música de Roberto Retes y letra de Oscar Verdugo, ganador del primer premio de un concurso de música chilena organizado por el sello Victor, publicado por Casa Amarilla en 1929, y grabado para Victor por Ernesto Davagnino y su jazz-band al año siguiente. El exotismo araucano está dado en forma poco orgánica en este foxtrot, aunque su primera estrofa posee giros pentáfonos y frigios, que corresponden a asociaciones con el mundo indígena propias de la música chilena de la época. Además, "Araucano" comienza y termina con golpes de timbal y con un toque de trompeta por intervalos de cuarta, que evocan el sonido del kultrún –timbal sonaja– y la trutruka –trompeta natural– mapuche respectivamente, aunque produciendo una evocación más bien hollywoodense del mundo indígena.



Caricatura de Armando Carrera al piano, Talcahuano, 1936, AMPUC.

El foxtrot también se prestaba para las improvisaciones de los pianistas populares o pianeros de los años diez, como era el caso de Armando Carrera. Al inicio de su actividad artística en 1918 en el casino del balneario Las Torpederas de Valparaíso, Carrera se dedicaba a improvisar valses, shimmys y foxtrots pues no escribía ni leía música. A requerimiento de su empleador, comenzó a hacer transcribir sus foxtrots, publicando 2.000 ejemplares de "Valparaíso alegre", que se agotó en dos semanas. Este sería el segundo foxtrot conocido en Chile, luego que la editorial de Weinreich Kirsinger publicara en Valparaíso "Hee haw" de Wendling. Kirsinger también publicaría el foxtrot "Ida sweet as apple cider", y el hawaiian foxtrot "My own Iona". Con estas piezas, los chilenos empezaron a bailar foxtrot en los años diez. El segundo foxtrot de Carrera, que alcanzó un éxito rápido, fue "En la Terraza de las Torpederas", publicado en 1918 en Valparaíso por Antonio Brengola como two-step, género que gozaba de más popularidad en ese entonces. En una época en que todavía no existían grupos de jazz en Chile, el foxtrot de Carrera se ofrecía para piano y en arreglos para combinaciones de guitarra, mandolina y violín, propias de la estudiantina [1000] .

Carrera logró imponer nuevamente el estilo rítmico y marcado de los pianistas y pianolas de las décadas de 1910 y 1920 en plenos años cuarenta, al ser contratado por el sello Victor para contrarrestar el éxito del pianista judío-alemán emigrado a Chile hacia 1941 Federico Waelder (ca. 1918), quien había firmado contrato con Odeon e imponía en el país el estilo pulcro y refinado de su maestro Charlie Kunz, con la mano izquierda

1000 Entre los foxtrots que Carrera registró en el Pequeño Derecho de Autor se encuentran "Aguas azules", "Alaska" –su preferido–, "Barcelona", "Café express" –de la revista musical homónima–, "Exótico", "Flor de harem", "Gardenia", "Groggy", "Los Angeles", "Music, love and dance", "Nahuelbuta", "Naranjos en flor", "Nueva York", "Para alegrar la fiesta", "Yolita", y "Yo me río del amor". Ninguno de ellos parece haber permanecido en la memoria del chileno.

Los Estudiantes Rítmicos en portada de partitura de "Volando voy", vals de José Goles. Santiago: Casa Amarilla, 1940, AMPUC.

tocando el bajo y la armonía, y la derecha haciendo la melodía duplicada en acordes. Las versiones rudas y rítmicas de Carrera, heredadas de los rollos de ragtime que utilizaba cuando niño para aprender a tocar piano en un autopiano, se impusieron con tal fuerza, que la propia Odeon le ofreció mejor sueldo a Carrera y éste se cambió de sello. En 1965 se reeditaron varias de sus grabaciones, en los discos de larga duración *Nostalgias musicales*, que continuaban con el rescate de los locos años veinte en Chile [1001].

Luego de eclipsarse bajo el auge del shimmy y del charleston durante la década de 1920, el foxtrot emergió con fuerza a comienzos de los años treinta, transformándose en el baile swing por excelencia y capitalizando el desarrollo experimentado por los combos y bandas de jazz en la década anterior. Bailado en público bajo el poderoso sonido de las nuevas big-bands, y en casa con el piano, la vitrola o la radio, el foxtrot constituyó un género central para el desarrollo de la industria discográfica y de partitura en los años treinta. Junto a la presencia en el mercado de mezclas del foxtrot con la canción, la marcha, el corrido, la rumba, y el two-step, sumado a las variantes de nacionalidad y de tempo, con el fox-blues, el slow-fox y el quick-step, como hemos visto, aparecen bailes que son modos específicos de bailar el foxtrot, como el lambeth-walk –popularizado en Londres en 1937 por el music hall *Me and my girl*–, y el big-apple, presentado por la Academia Valero en 1938 como baile deportivo de salón.

En 1940, aparecerá el primer foxtrot chileno que permanezca en la memoria del público: "El paso del pollo", de José Goles, editado por Casa Amarilla y grabado por Los Estudiantes Rítmicos para el sello Victor, con su formato instrumental de estudiantina y orquesta característica, en una lograda combinación de un sonido antiguo con uno moderno. Si bien su título se ceñía a la tendencia de los bailes con nombres de pasos de animales, tan populares en Estados Unidos en la época del rag-time, el público chileno lo llamará "El pobre pollo", tal como

1001 Ver Marino, 1984: 180-181; y escuchar estilo pianístico de Armando Carrera en Menanteau, 2003: 5.

comienza el estribillo: Y el pobre pollo enamorado / llora su pena desengañado / de la gallina Francolina, / que puso un huevo en la cocina, ¡Ay! [...] Además, la revista *Aladino* incluía entre sus páginas una historieta cómica llamada "El pobre pollo", manifestando la popularidad de la canción. Con su estilo humorístico y juvenil, Los Estudiantes Rítmicos también popularizaron "Así es el amor" (1944), "Evocación" (1944), y "Sureña linda" (1945), entre otros, llevando de regreso el pujante ritmo del foxtrot al formato de la estudiantina, como había ocurrido con los primeros foxtrots de Carrera, publicados en Valparaíso a fines de la década de 1910 [1002].

Gamaliel Guerra (1906-1988), AMPUC.

Similar popularidad que "El paso del pollo", logró el foxtrot sin estribillo "En Mejillones yo tuve un amor" (1945), de Gamaliel Guerra (1906-1988), un músico asociado al foxtrot en Chile por haber escrito este clásico del repertorio popular chileno. Fue grabado para el sello Victor en 1945 por Porfirio Díaz y su cuarteto de tango –bandoneón, violín, piano, y contrabajo– con Jorge Abril en el canto, quien se adapta con naturalidad al estilo jazzístico del foxtrot, aunque sin poder despojarse del todo de su marcada voz tanguera. Este brillante fox combina elementos de la modernidad anglosajona asociada al género: Era una linda rubiecita / ojos verde mar [...]; con el sentimiento de pérdida y el ambiente nocturno propios del tango: [...] me dio un beso y se fue, / no volvió más [...], alumbrar con tus faroles / esperando que amanezca. Todo ocurre en el nortino puerto de Mejillones: [...] quizás en estas playas / esperándome estará [...], que se transforma en consuelo frente al abandono: [...] despierta Mejillones, me dirás: / aquí tienes mi cariño [1003].

Los aportes al foxtrot en el norte de Chile también incluyen "No has estado en Cavancha" (1947) de Lautaro Andino, y "Bello Iquique" (1947) de Choche Mérida y Luis Ortega, grabados por las orquestas de Armando Bonansco y Fernando Morello respectivamente. Ambos foxtrots continúan con la tendencia de alabanza a la ciudad y de nostalgia por la partida que posee "En Mejillones yo tuve un amor". Evocando la principal y más popular playa de Iquique, "No has estado en Cavancha" dice: [1004]

Has estado en Buenos Aires,
has paseado en Nueva York,
has besado a las muchachas
de Brasil y el Ecuador.

Pero tú no has estado en Cavancha
al conjuro de luna y de mar,
no has gozado la dicha que alegra el corazón
al sentir de las olas el sutil rumor.

1002 Ver Luna, 1993: 67-72; y Montealegre en Montecino, 2003: 144. Escuchar versión original de "El paso del pollo" por Los Estudiantes Rítmicos, en *Música Chilena de Nuestro Siglo*, 1999: 1. Según Marino, "El paso del pollo" está basado en la progresión armónico-melódica del tradicional ragtime "Tiger rag". Ver Marino, 1994.

1003 Guerra también popularizó su fox melódico "Antofagasta dormida", menos atractivo musicalmente y con una letra que habla de la falta de vida nocturna en Antofagasta durante la década de 1940. Escuchar reconstrucciones de "En Mejillones yo tuve un amor" en *Música Chilena de Nuestro Siglo*, 1999: 2, y González, 2003: 11.

1004 Escuchar versiones actualizadas de estos dos foxtrots en Berríos, 1996: 3 y 6.

El compositor y pianista nacido en Valparaíso, Armando González Malbrán (1912-1950), realizó el principal aporte chileno al slow-fox con "Vanidad" (ca. 1935), que posee un mayor contenido jazzístico, dado por su flexibilidad rítmica, su armonía rica en acordes de novena y oncena, su texto breve y orientado al estribillo, y la posibilidad de realizar pasajes improvisados. Este es el caso de la versión grabada por el Quinteto Swing Hot de Chile en 1943 para el sello Victor, donde el violín realiza contramelodías libres al canto e introduce pasajes improvisatorios junto a la guitarra en la última parte. El slow-fox, es un tipo de foxtrot más cercano al jazz, con un contrabajo que marca los cuatro tiempos del compás en un procedimiento jazzístico conocido como *walking* –caminando–, a diferencia de la marcación de blancas del fox más rápido. Además posee mayor sofisticación armónica, lo que lo acerca al bolero-filin cubano, como sucedió con versiones posteriores de "Vanidad". González Malbrán también popularizó su slow-fox "Un amor que se va" (1933), y su foxtrot "Ilusión" [1005].

Otro aporte nacional al género lo realizó Fernando Lecaros con su slow-fox "Un hombre de la calle" (1942), tema central de la película del mismo nombre dirigida por Eugenio de Liguoro. El film *Un hombre de la calle*, fue considerado por *Ecran* como la mejor producción cinematográfica nacional de 1942, proyectándose en varias salas de Santiago, en plena década de oro del cine chileno. El público capitalino pudo escuchar a Raúl Videla interpretando la canción del protagonista de la película, un vagabundo de buen corazón caracterizado por Lucho Córdova, en cuyo estribillo canta: Riquezas de dinero / yo nunca conocí, / fui siempre un limosnero, / un hombre de la calle, / el más pobre y feliz [1006].

Etiqueta del disco de "Vanidad", slow-fox con estribillo de Armando González Malbrán, grabado por el Quinteto Swing Hot de Chile, Santiago: Victor, 90-0180 A, 1943, AMPUC.

El acompañamiento de la versión cinematográfica de "Un hombre de la calle", estuvo a cargo del Sexteto Santiago, dirigido por Rafael Hermosilla, con una base rítmica de piano y guitarra eléctrica, sobre la que un clarinete y un violín introducen contramelodías a la línea del canto. Una de las apariciones del estribillo es reemplazado por variaciones melódicas de cada instrumento, adquiriendo especial relieve la guitarra eléctrica, que por ese entonces se empezaba a usar en Chile [1007]. Como buen

1005 "Vanidad" fue grabado por Raúl Videla, José Mojica, Tito Guizar, Leo Marini, Raúl Gardy, Sonia y Myriam, y Los Hermanos Arriagada. Tal diversidad de voces y arreglos demuestran tanto el potencial jazzístico como bolerístico del slow-fox. Escuchar versión del Quinteto Swing Hot de Chile de "Vanidad" grabada para el sello Victor en 1943, en CD 26; y versión de Eduardo Parra y Javiera Parra de "Un amor que se va" en Parra, 2003: 3.

1006 En la versión cinematográfica de "Un hombre de la calle", Raúl Videla declama la primera estrofa sobre un fondo orquestal que anticipa el estribillo, pero en la versión en partitura, Lecaros armonizó dicha estrofa como recitativo, que es como Videla y otros cantantes chilenos la grabaron más tarde.

1007 En julio de 1944 se presentaba Roberto Arrieta y «su novedoso trío de guitarras eléctricas» en el Teatro Santiago en combinación con el cine y junto a Rene Cóspito y su conjunto de jazz a dos pianos. Ver *El Mercurio*, 11/ 7/1944: 25.

armonizador, Lecaros resalta los momentos dramáticos de sus canciones, aumentando la tensión armónica y melódica cuando la letra lo requiere. Este es el caso de la única estrofa de este slow-fox, donde el vagabundo camina "disimulando el desprecio de la gran sociedad". En esta frase, Lecaros aumenta el ritmo armónico a un acorde por tiempo, introduciendo acordes disminuidos con séptima mayor en enlaces que culminan en una nota larga tenida por el cantante en el registro alto de la melodía, como en un prolongado lamento.

Lucho Córdova con guitarra en la película *Un hombre de la calle* (1942), de Eugenio de Liguoro. Santiago: Casa Amarilla, 1942. AMPUC.

Lecaros también compuso el foxtrot "El chofer de taxi", para la película de Eugenio de Liguoro, *Memorias de un chofer de taxi* (1946), protagonizada por Lucho Córdova. El film estaba ambientado en el Santiago de la Década del Centenario, con bailes de fantasía en el Club Hípico e incidentes en torno a algunas divas de la canción. Aunque el jazz no era conocido en el Chile de la época, Lecaros escribió un fox de visos jazzístico cantado por Raúl Videla, con coros que imitan el claxon del taxi, una trompeta y un clarinete que introducen variaciones a la línea del canto –de acuerdo al antiguo estilo dixie–, y algunos solos de saxo y clarinete de carácter improvisatorio.

Lucho Córdova como chofer de taxi en el film *Memorias de un chofer de taxi* (1946), de Eugenio de Liguoro, FCIM.

Armando Carrera, Fernando Lecaros, Gamaliel Guerra y Armando González fueron los principales compositores chilenos de foxtrot, sin desconocer los aportes de Donato Román, Fernando Morello, Manuel Aranda, y Víctor Acosta. Los principales intérpretes fueron las bandas de Pablo Garrido, de Lorenzo D'Acosta, de Armando Bonansco y de Luis Aránguiz, y el cantante Raúl Videla, quien manifestaba una vez más su ductilidad como intérprete, aunque sin superar su especialidad como bolerista. De especial interés en el proceso de asimilación de este género en Chile es el foxtrot de Víctor Acosta "Dónde te encuentras", grabado por el propio Acosta y su conjunto en 1945, para el sello Victor, con una base de guitarras, contrabajo y batería, sobre las que se destacan un acordeón, un violín, y un piano solistas. La letra hace continuas

referencias al campo chileno, llevando al foxtrot la temática evocativa de la tonada urbana tan practicada por Acosta [1008] .

El sello Victor ofrecía en Chile, en 1942, un nuevo baile, derivado del estilo acelerado del piano de blues: el boogie woogie, caracterizado por los constantes arpegios ascendentes de la mano izquierda sobre los acordes de tónica, subdominante y dominante, todos con sexta agregada y séptima menor. Si bien se trataba de un recurso fácil y que se agotó con prontitud –se cuenta que los pianistas podían comer y beber mientras mantenían los arpegios en la mano izquierda–, produjo gran efervescencia entre la juventud de la época, anticipando lo que ocurriría con la llegada del rock and roll. En 1944, la pianista negra Hazel Scott (1920) fue vista y escuchada en Chile en la película *Tropicana*, con Mae West y la orquesta de Xavier Cugat, tocando el dislocado boogie woogie. Dos años más tarde, Armando Bonansco grababa para RCA Victor "El boogie de Armando", con su orquesta característica de violín, acordeón, piano, contrabajo y batería, y dos vocalistas que repiten: [...] bailar al compás del boogie woogie / ritmo que enloquece sin pensar. También circulaba "Boggie woogie del Huelén" de Fernando Morello, grabado para RCA Victor, y las orquesta de Federico Ojeda y Los Ases Chilenos del Jazz incluían boogie woogie en su repertorio hacia 1948. Sin embargo, serán las orquestas características y de jazz argentinas las que lideren la oferta discográfica de boogie woogie en el país. A fines de los años cuarenta, el nuevo baile aparece en los campeonatos del Teatro Caupolicán y es enseñado en la prestigiosa academia de Juan Valero, que así se preparaba, sin saberlo, para la llegada del rock and roll.

El boogie woogie desapareció tan rápido como llegó y como se bailó, sin desplazar al foxtrot, que era más fácil de bailar y más flexible y variado musicalmente. Esto llevaba al foxtrot a estar presente en ámbitos sociales muy diversos, desde las elegantes boites de la década de 1940 hasta los circos, los prostíbulos y los ya decadentes cabarets. Este era el caso del cabaret Río de Janeiro o Luces de Puerto, en San Antonio, donde Roberto Parra (1925-1995) tocaba foxtrot, género en el que se había iniciado con el violinista y guitarrista chileno Negro Alfaro. Parra y Alfaro desarrollaban así, una práctica similar a la realizada en París por el guitarrista gitano-belga Django Reinhardt (1910-1953) con su hermano Joseph Reinhardt en segunda guitarra y Stephane Grapelli en violín, en el Quinteto Hot Club de Francia (1934), cuyos discos eran ofrecidos por el sello Victor en Chile desde 1940. Paralelamente, y siempre en el espíritu del Hot Club de Francia, Pablo Garrido formaba su trío Los Dodos (1937), con Carlos Salas en violín y Augusto Brown en guitarra. En esa época, la guitarra, tanto acústica como eléctrica, era habitual en las orquestas chilenas de jazz bailable, estando presente en las agrupaciones de Pablo Garrido, Isidro Benítez, Fernando Lecaros, Luis Aránguiz, Rafael Hermosilla, Lorenzo D'Acosta, Armando Bonansco, Víctor Acosta, y el Quinteto Swing Hot de Chile. Muchas de estas agrupaciones también incluían violín, instrumento que, en manos de Carlos Salas (1916), daba sus primeras notas jazzísticas en Chile a comienzos de los años treinta. De este modo, se podía lograr en el país un sonido similar al del

1008 Otro foxtrot recordado en Chile es "Pero hay una melena" de José Bohr, grabado en 1943 para el sello Victor por su autor acompañado por Vicente Bianchi al piano, e incluido, junto a "Y tenía un lunar" en la película *Uno que ha sido marino*, 1950.

Quinteto Hot Club de Francia, con intervenciones solistas de la guitarra y contracantos del violín de rasgos improvisatorios. Se destaca especialmente el Quinteto Swing Hot de Chile, derivado de la orquesta Ramis Clar de Luis Silva (1915-1987), con Silva en primera guitarra y dirección, Hernán Oliva (1913-1988) y Roberto Roberts en violín, más dos guitarras rítmicas y contrabajo, creado a comienzos de los años cuarenta, que llevaba el jazz a un delicado sonido de cámara [1009] .

La labor de Roberto Parra, entonces, se encontraba inmersa en una práctica jazzística de la guitarra desarrollada en Chile desde fines de los años treinta. La vertiente francesa del jazz, donde se destacaba el uso de este instrumento, no sólo circulaba en discos, sino que se hacía presente con las giras que los propios músicos franceses realizaban al país. Algunos de ellos estaban relacionados con la práctica francesa del jazz, como Jan Sablon, que estuvo en Chile en 1940 y que durante la década anterior era acompañado por Django Reinhardt en París; Ray Ventura y su orquesta de jazz que llegó en 1943 con el guitarrista y cantante Henry Salvador; y Charles Trenet, quien estuvo en 1949 popularizando sus canciones "Menilmontant" y "La Mer" (1938). La primera había sido grabada en Santiago en una versión jazzística por el guitarrista Luis Silva y el Quinteto Swing Hot de Chile en 1944 para el sello Victor, y fue editada por Casa Amarilla como fox-canción. La segunda fue grabada en 1948 para RCA Victor por Federico Ojeda y su orquesta con una marcada guitarra rítmica en primer plano [1010] .

"Yo llegué al foxtrot, porque tocaba la bandurria –afirma Parra–, un instrumentito de doce cuerdas, con uñeta, y en eso no podía hacer acordes, era puro canto, sonaba como mandolino, y a mí me gustaba el jazz, pero no tenía idea lo que era" [1011] . La bandurria, que había vivido su época de esplendor en Chile con las estudiantinas de fines del siglo XIX, como vimos en el primer capítulo, le había proporcionado a Roberto Parra el uso de la uñeta, la que llevada a la guitarra le otorgó fuerza y rapidez en la ejecución de los punteos, algo que también se aprecia en los abundantes foxtrots grabados por Los Estudiantes Rítmicos desde 1940, donde abundaban las bandurrias. Bastaba una segunda guitarra rítmica, tocada por su hermano Eduardo o por su compañero de andanzas Oscar Bravo, para que Roberto Parra diera vida a "País de ilusión", "Bailando en Conchalí", "Santiago blues" y "Nina", foxtrots que se popularizaron en Chile a partir del rescate del género que produjo el montaje de la obra teatral *La Negra Ester*, dirigida por Andrés Pérez en 1988, basada en décimas y música de Roberto Parra, y de los discos, conciertos y fondas del grupo de rock Los Tres [1012] .

La práctica jazzística de Roberto Parra, surgía de su propia percepción y respuesta a los requerimientos del baile y la diversión en aquellas zonas orilleras pero cosmopolitas de mediados del siglo XX. Ese "espíritu de época", que parece recorrer el talento de Parra, se manifestará también en el rescate en que participó en los años ochenta de una práctica pretérita pero cargada de vitalidad. Con este gesto,

1009 Escuchar al Quinteto Swing Hot de Chile en CD 26.
1010 Para un análisis comparativo de las versiones de "Menilmontant" ver Menanteau, 1995. Escuchar "Menilmontant" en versión de el Quinteto Swing Hot de Chile, en Menanteau, 2003: 4; y "El Mar" en versión de la orquesta de Federico Ojeda con Glenn Le Roy, en Fernández, 2003: 5.
1011 En Badal, s/f: 7.
1012 Escuchar estos foxtrots en Parra, 1988.

Roberto Parra ha contribuido a construir un referente de identidad moderno y tradicional a la vez, reivindicando las prácticas de apropiación realizadas desde la periferia, constituyentes de una identidad mestiza o, en este caso, como el mismo Parra la ha definido, *huachaca*.

La extendida presencia del foxtrot en pistas de baile de todo tipo, lo hizo cambiar de apariencia a medida que cambiaban las modas, los estilos e influencias, y ser usado por distintos sectores sociales en forma simultánea. Este será un género altamente representativo de la cultura popular del siglo XX, con su tendencia a la *americanización*, masificación, y democratización, y la capacidad de adaptación al cambio rápido. Especialmente notorios resultan las variaciones de formato y estilo instrumental del foxtrot, debido al cambio que experimentaban las propias orquestas de jazz entre 1920 y 1940, haciéndolo pasar por los formatos dixie, Chicago, jazz melódico, hot, y sus combinaciones, junto con la big-band, el piano, el dúo de guitarras, la estudiantina, el organillo y la orquesta característica, como ocurría en Chile. De este modo, el foxtrot será en este país, música de jazz; baile rápido, lento y moderado; música instrumental y canción; y servirá de expresión a músicos de estudiantina, de jazz, de radio, de boite, de circo o de burdel. Al ser revivido a fines de la década de 1980, como parte de una renovada búsqueda de raíces urbanas en la identidad chilena, se cumplía la profecía de Carlos Vega, quien en 1944 afirmaba que el foxtrot formaría parte del folklore del futuro, un folklore ciento por ciento urbano [1013].

A la hora de abordar el estudio de la música popular en Chile durante la primera mitad del siglo XX, llama la atención la amplitud y variedad del repertorio involucrado, un repertorio que trasciende las fronteras políticas, mucho más estrechas, por cierto, que las fronteras culturales. Este carácter cosmopolita del campo de la música popular, ha constituido el principal argumento para excluirla del concepto de patrimonio nacional. Sin embargo, se trata de una música que es practicada por la sociedad en su conjunto, que desempeña funciones específicas al interior de ella, y que ha recibido aportes en muchos de los países donde ha llegado. Los propios organilleros y chinchineros –bateristas-danzantes ambulantes–, activos miembros del patrimonio popular nacional, dividen su repertorio en "ritmos chilenos", como la cueca, y "ritmos criados en Chile", como el vals, el foxtrot, el pasodoble, el tango y el baión. Si bien estos géneros llegaron ya *criados* al país, desarrollaron ciertas particularidades en el nuevo suelo, ya sea por el énfasis o debilitamiento de algunos de sus rasgos originales, por la mezcla con otros, y por su refuncionalización y resignificación social. De este modo, la *crianza* de música extranjera en Chile permite ampliar el concepto de patrimonio sonoro, lo que resulta de especial importancia en países donde la cultura urbana ha sido poco considerada en la construcción de un referente de identidad nacional.

La música popular surge tanto de prácticas locales como de sucesivas apropiaciones, modificaciones y resignificaciones de influencias externas. Es destacable en este sentido, la aparición de músicos chilenos intérpretes y compositores de géneros tan diversos como el cuplé, el flamenco, la ranchera argentina, el corrido mexicano,

1013 El carácter folklórico que ha alcanzado el foxtrot en Chile se manifiesta en el hecho que forme parte, junto con el vals y la cueca, del repertorio predominante de los organillos callejeros. Escuchar foxtrots de organillo en Ruiz,1996; y Piga, 2001.

el vals peruano, el tango, el bolero, la guaracha, el one-step, el shimmy y el foxtrot. Estos géneros, junto con ser cultivados con propiedad por los músicos nacionales, han adquirido algunos rasgos locales, expresados en el uso de guitarras rasgueadas y punteadas, arpas y acordeones, canto por terceras, acentos locales, ritmos de 6/8 y 3/4, y temáticas costumbristas y toponímicas nacionales. Además, dicho repertorio se entrecruza en las manos de estos músicos, produciéndose un encuentro de géneros de distinto origen, como hemos visto, que resulta bastante singular y completo en la escena musical internacional. De este modo, no será extraño que los comentaristas radiales y discjockeys chilenos de la primera mitad del siglo XX, se destaquen respecto a sus colegas latinoamericanos en cuanto a número y a conocimiento de la música popular en general, como señala Eva Martinic. La pluralidad de la música popular practicada en Chile, será una ventaja para el público, la prensa, los investigadores y los músicos que sepan utilizarla creativamente, pues como señala Carlos Vega, la vivificación de la música popular no sólo surge de la producción de nuevas formas, sino de las distintas maneras de hacer –y combinar, debemos agregar– desarrolladas en base a elementos pre-existentes [1014].

Dentro de un panorama histórico y social diverso y heterogéneo, como el abordado en este libro, es posible determinar tres rasgos dominantes que han gobernado el desarrollo de la música popular en Chile entre 1890 y 1950: la constante apertura a influencias externas, que son bien recibidas por un público ansioso de mundo, pero que son resistidas por sectores nacionalistas; los permanentes intentos de llevar a la ciudad la música campesina de la zona central, erigida como emblemática para el país, y de hacerla partícipe de los mismos escenarios y convenciones interpretativas que el repertorio popular internacional; y la multidireccionalidad del repertorio popular urbano, que cruza barreras sociales y no genera diferenciación evidente, favoreciendo la integración social al permitir que sectores rurales y urbanos, y altos, medios y bajos, compartan un mismo repertorio musical, lírico y coreográfico.

Las múltiples relaciones entre músicas rurales y urbanas, generadas por la música popular practicada en Chile durante la primera mitad del sigo XX, quiebran la tradicional dicotomía campo/ciudad a la hora de definir prácticas, influencias, patrimonio musical y folklore. Ejemplos evidentes de este fenómeno lo constituyen la folklorización de los bailes de salón, del cuplé, del corrido mexicano y de la guaracha cubana; la presencia de cantoras campesinas en teatros, auditorios radiales y estudios de grabación; el papel del disco y la radio en la difusión de nuevos géneros y repertorios en el campo; y el desarrollo de modos urbanos de hacer e interpretar tonadas y cuecas campesinas. La multidireccionalidad social de la música popular, también se manifiesta en la reproducción de los salones burgueses en el mundo obrero; en el atractivo que constituye el repertorio mexicano tanto para los sectores campesinos como para los sectores urbanos acomodados; la presencia de los mismo artistas en las distinguidas boites del centro de Santiago y en las populares quintas de recreo de la periferia; y en el hecho que los géneros afroamericanos hagan bailar a todos los sectores sociales por igual.

1014 Ver Marino, 1984: 95; y Vega, 1956: 41.
1015 Ver textos de Sol Serrano, María Angélica Illanes, y Cristián Gazmuri en Montecino, 2003.

La visión de Chile como una nación pobre, aislada, y lejana –rasgos que distintos historiadores coinciden en señalar como determinantes en el carácter del chileno–, ha llevado al país a ser un gran importador de bienes culturales, incluidos, como hemos visto en este libro, aquellos de raigambre popular [1015] . La consabida receptividad del chileno a la música popular extranjera, sería, entonces, producto de su insularidad y aislamiento, que intenta ser revertida a través de este medio, pero también surgiría de la propia austeridad de la música campesina erigida como emblema nacional; desprovista de negritud, mestizaje y raigambre urbana, y circunscrita a la zona central del país. De este modo, a partir de la acogida, uso y resignificación de música europea, latinoamericana y estadounidense, esta carencia se ha transformado en riqueza, poniendo a Chile en sintonía con los epicentros de la cultura popular de la primera mitad del siglo XX, y contribuyendo a disminuir su aislamiento. Una vez más la idea de vivir en "la copia feliz del Edén", como dice la primera estrofa de la Canción Nacional, se apodera del chileno.

Es así como las limitantes históricas al desarrollo de una cultura popular urbana vigorosa –pobreza, aislamiento y lejanía–, tienden a ser revertidas por la cultura de masas, convirtiendo la práctica de música popular en Chile en una forma más cosmopolita e igualitaria de habitar la ciudad, conformando una identidad urbana más libre, moderna y democratizadora.

Los sesenta años de historia de la música popular en Chile abordados en esta obra, dejan algunos capítulos cerrados y otros abiertos, con géneros, prácticas y problemáticas que continúan en las décadas siguientes, pero, por sobre todo, estos años marcan un camino y un perfil característico de la música popular tal como se ha practicado en el país por más de un siglo. Aperturas, asimilaciones, cruces, y hasta equívocos, señalan el desarrollo de una música que será chilena no sólo por su origen, sino por el uso, la valoración y el rescate que un pueblo haga de ella a través del tiempo, permitiendo que permanezca en la memoria y se integre al patrimonio de la nación.

FUENTES

FUENTES

Debido a la distinta naturaleza de las fuentes consultadas, estas se agrupan en nueve secciones distintas: bibliografía, fuentes impresas, publicaciones periódicas, iconografía, filmografía, fuentes orales, partituras y cancioneros, discografía, y el disco compacto que acompaña el libro. De este modo, las referencias citadas en el texto –ver y escuchar–, se refieren a fuentes incluidas en alguna de las nueve secciones que conforman esta documentación.

Bibliografía

Abascal Brunet, Manuel y Eugenio Pereira Salas. 1955. *Pepe Vila. La zarzuela chica en Chile.* Santiago: Imprenta Universitaria.

Acevedo, Nano. 2004. *Folkloristas chilenos. Retratos verídicos 1900-1950.* Santiago: Cantoral.

Advis, Luis y Juan Pablo González eds. 1994. *Clásicos de la Música Popular Chilena, 1900-1960.* Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Aharonian, Coriún. 1985. "A Latin-American Approach in a Pionnering Essay", *Popular Music Perspectives*, IASPM: 52-65.

Allen, Frederick L. 1971. *Apenas ayer.* Buenos Aires: Eudeba.

Alonso, Celsa. 1999. "Album musical" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares, ed. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Alvarez Caselli, Pedro. 2004. *Historia del diseño gráfico en Chile.* Santiago: Gobierno de Chile y Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Amorós, Andrés. 1991. *Luces de Candilejas. Los espectáculos en España (1898-1939).* Madrid: Espasa-Calpe.

Amorós, Andrés y José María Díez eds. 1999. *Historia de los espectáculos en España.* Madrid: Editorial Castalia.

Andreu Ricart, Ramón. 1994. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia.* Santiago: FONDART.

Andreu Ricart, Ramón. 1997. "La danza de salón en Chile. Breve visión panorámica" en *Taller de cultura tradicional para la docencia. Apuntes II.* Santiago: 25-39.

Andreu Ricart, Ramón y Jorge Springinsfeld. 1997. *Método de bandurria.* Santiago: FONDART.

Apel, Willy. 1982. *Harvard Dictionary of Music.* Harvard: Harvard University Press.

Appleby, David P. 1983. *The Music of Brazil.* Austin: University of Texas Press.

Aravena, Jorge. 2001. "Opciones armónicas, estilo musical y construcción identitaria: una aproximación al aporte de Violeta Parra en relación con la música típica", *Revista Musical Chilena*, 55/196: 33-58.

Arce, Julio, María de la Luz González, y Javier Suárez eds. 1996. *Mujeres en la escena 1900-1940.* Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Arenas, Desiderio. 1998. *Margot Loyola.* Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Arteaga, José. 1994. *Música del Caribe.* Bogotá: Voluntad.

Arteche, Miguel ed. 1985. *Gardel. Tango que me hiciste bien.* Santiago: Editorial Andrés Bello.

Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. 1997. *Los discos 78 de música popular chilena. Breve reseña histórica y discográfica.* Santiago: FONDART.

Attali, Jacques. 1995. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música.* Ana María Palos trad. México: Siglo XXI.

Ayestarán, Lauro. 1967. *El folklore musical uruguayo.* Montevideo: Arca [impresión de 1997].

Badal, Gonzalo, ed. s/f. *Roberto Parra. Serie artistas chilenos, biografías de nuestra identidad cultural.* Santiago: Ocho Libros Editores y Ediciones Brocha.

"Bandas militares chilenas". [1987]. Santiago: Comando de Institutos Militares del Ejército de Chile, ms.

Barreiro, Javier. 1996. "Las artistas de 'varietés' y su mundo", en *Mujeres en la escena 1900-1940*, Julio Arce et al eds. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Barros, Raquel y Manuel Dannemann. 1960. "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno", *Revista Musical Chilena*, 14/71: 82-100.

Barros, Raquel. 1962. "La danza folklórica chilena. Su investigación y enseñanza", *Revista Musical Chilena*, 16/79: 60-69.

Bazán Bonfil, Rodrigo. 2001. *Y si vivo cien años... Antología del bolero en México*. México: Fondo de Cultura Económica.

Béhague, Gerard. 2002. "Samba" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 2/12/2002].

Béhague, Gerard. 2002a. "Tango" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 2/12/2002].

Bermúdez, Egberto. 2000. *Historia de la música en Santafé y Bogotá 1538-1938*. Bogotá: FVNDACION DE MVSICA.

Benedetti, Héctor Angel. 2002. "*La cornetita*, tango olvidado del repertorio de Gardel", *Club de Tango*, 55: 16-18.

Berendt, Joachim Ernst. 1982. *The jazz book*. H. y B. Bredigkeit y Dan Morgenstern trads., Wesport, Connecticut: Lawrence Hill [primera edición alemana, 1953].

Bonnefoy, Josiane, Paula Edwards y María Cristina Lasagni. 1988. *La radio en Chile. Historia, modelos, perspectivas*. Santiago: CENECA.

Borgna, Gianni. 2001. *Storia della canzone italiana*. Milán: Mondadori.

Bravo Elizondo, Pedro. 1986. *Cultura y teatro obreros en Chile. 1900-1930*. Madrid: Ediciones Michay.

Brooks, Tim. 2002. "RCA Victor" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 21/11/2002].

Burke, Peter. 1980. *Cultura popolare nell' Europa moderna*. Milano: Mondadori.

Burke, Peter. 2001. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.

Cáceres, Jorge. 1998. *La Universidad de Chile y su aporte a la cultura tradicional chilena. 1933-1953*. Santiago: FONDART.

Calderón, Alfonso. 1980. *1900*. Santiago: Editorial Universitaria.

Calderón, Alfonso. 1984. *Memorial del viejo Santiago*. Santiago: Andrés Bello.

Campos Harriet, Fernando. 1985. *Concepción en la primera mitad del siglo XX*. Santiago: Museo Histórico Nacional.

Cánepa, Mario. 1976. *La ópera en Chile*. Santiago: Editorial Del Pacífico.

Cánepa, Mario. 1987. *Alejandro Flores, gloria y ocaso*. Santiago: La Noria.

Cantú, Roberto. 2003. "Music That Makes You Wonder: Mestizaje and Nationalism in Mitote, fandango y mariacheros by Alvaro Ochoa Serrano" en *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Steven Loza ed., Los Angeles: Universidad de California: 23-33.

Cares, Alexis. 1992. "Porfirio de la vida, del tango y de todos", *Revista tango club*, Santiago, 4: 4-5.

Carriére, Jean Claude. 1997. *La película que no se ve*. Barcelona: Paidós.

Casares, Emilio ed. 1999-2002. *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Casares, Emilio. 2000. "Un espacio alternativo de la música de salón: el café y su música", en *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*. José Peñín ed. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, vol. 1: 67-92.

Casares, Emilio ed. 2003. *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Castillo Zapata, Rafael. 1991. *Fenomenología del bolero*. Caracas: Monte Avila Editores.

Chanan, Michael. 1995. *Repeated Takes. A Short History of Recording and its Effects on Music*. Londres: Verso.

Cifuentes, Claudia y Juan Antonio Muñoz. 2000. *Un siglo en la escena*. Santiago: El Mercurio.

Claro, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Claro, Samuel. 1993. *Rosita Renard. Pianista chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Claro, Samuel. 2000. *Letras de Música*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Claro, Samuel, Carmen Peña y María Isabel Quevedo. 1994. *Chilena o cueca tradicional. De acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Maraboli*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Cooke, Mervin. 2002. "Music for silent films" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. www.grovemusic.com [consulta 21/11/2002].

Corrado, Omar. 1999. "Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero" en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 410-417.

Correa, Sofía, Consuelo Figueroa, Alfredo Jocelyn-Holt, Claudio Rolle, y Manuel Vicuña. 2001. *Historia del siglo XX chileno. Balance paradojal*. Santiago: Editorial Sudamericana.

Cravo Albin, Ricardo. 2003. *O Livro de Ouro da MPB. A história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Río de Janeiro: Ediouro, 2ª edición.

Crespo, Francisco. 2003. "The Globalization of Cuban Music through Mexican Film" en *Musical Cultures of Latin America: Global Effects, Past and Present*, Steven Loza ed., Los Angeles: Universidad de California: 225-231.

Dannemann, Manuel. 1975. "Situación Actual de la Música Folklórica Chilena Según el 'Atlas del Folklore de Chile'", *Revista Musical Chilena*. 29/131: 38-86.

Darnton, Robert. 1987. *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia cultural francesa*, México: Fondo de Cultura Económica.

Darnton, Robert. 1990. *L'intellettuale clandestino*. Milán: Garzanti.

De Certeau, Michel. 1994. "La operación histórica" en *Historia y Literatura*, Francoise Perus compiladora, México: Instituto Mora.

De la Barra, Luis. 1996. *El arte en la región de la araucanía*. Temuco: FONDART y Universidad de la Frontera.

De la Peza, María del Carmen. 2001. *El bolero y la educación sentimental en México*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.

De los Reyes, Aurelio. 1987. *Medio siglo de cine mexicano (1896-1947)*. México: Editorial Trillas.

De Ramón, Armando. 1992. *Santiago de Chile (1541-1991). Historia de una sociedad urbana*. Madrid: Editorial MAPFRE.

Delannoy, Luc. 2001. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. María Antonia Neira trad., México: Fondo de Cultura Económica.

Di Palma, Guido, 1996. "La canzone e il teatro: la rivista" en *Cento anni di Canzone Italiane*. Catálogo de la exposición *Tu musica divina Canzoni e storia in cento anni d'Italia*, Torino: Umberto Allemandi & C.

Díaz Morales, Gabriel. 2001. *Trallenco: la historia de Traiguén*. Temuco: Sociedad Periodística Araucanía.

Díez de Revenga, Francisco Javier. 1991. "De los juegos florales a la poesía recitada en la España contemporánea" en *Historia de los espectáculos en España*, Andrés Amorós y José María Díez eds. Madrid: Editorial Castalia: 455-461.

Dinzel, Rodolfo. 1994. *El tango. Una danza*. Buenos Aires: Artes Gráficas del Sur.

Docampo Otero, Gustavo. 2000. *La radio antigua*. Barcelona: Marcombo.

Driver, Ian. 2001. *Un siglo de baile*. Imma Guàrdia y Cindy Izzilo trads., Barcelona: BLUME.

Duque, Ellie Anne. 1998. *La música en las publicaciones periódicas colombianas del siglo XIX (1848-1860)*. Bogotá: Fundación de música.

Escobar, Roberto. 1971. *Músicos sin pasado.* Santiago: Pomaire.

Escohotado, Antonio. 1994. *Las drogas. De los orígenes a la prohibición.* Madrid: Alianza Editorial.

Estadísticas de Chile en el siglo XX. 1999. Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas.

Fabbri, Franco. 1996. *Il suono in cui viviamo. Iventare, produrre e diffondere musica.* Milán: Feltrinelli.

Faúndez, Bernarda. 2001. *Cantoras de rodeos. Grandes tesoros de Chile.* Graneros: FONDART.

Faus Belau, Angel. 1995. *La era audiovisual.* Barcelona: Ediciones Universitarias Internacionales.

Ferrer, Horacio. 1977. *El libro del tango.* Buenos Aires: Editorial Galerna.

Ferrer, Horacio. 1999. *El tango. Su historia y evolución.* Buenos Aires: Peña Lillo, Ediciones Continente.

Flichy, Patrice. 1993. *Una historia de la comunicación moderna. Espacio público y vida privada.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Fornaro, Marita y Samuel Sztern. 1997. *1920-1940 Música popular e imagen gráfica en Uruguay.* Montevideo: Universidad de la República.

Fornaro, Marita. 2001. "Antecedentes de la 'globalización' musical: reflexiones desde la etnomusicología", *Boletín Música Casa de las Américas*, 6-7: 4-22.

Foxley, Ana María. 1988. "Gustavo Becerra. Un mito de carne y hueso", *Hoy*, 580: 37-38.

Franceschi, Humberto M. 2002. *A Casa Edison e seu tempo.* Río de Janeiro: Sarapuí.

Freedberg, David. 1992. *El poder de las imágenes.* Madrid: Cátedra.

Frith, Simon. 1988. *Music for Pleasure.* New York: Routledge.

Fuenzalida, Osvaldo y Guillermo Rosende. 1980. *Arquitectura de los cines de Santiago.* Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, tesis.

Gallegos, Luis et al. s/f. *Victoria: los inicios de una ciudad 1881-1900.* Victoria: Imprenta Regional.

Galvez, Jaime. 2001. *La cueca chilena.* Santiago: Komunica Producciones.

García Barrón, Carlos. 1997. *Cancionero del 98.* Barcelona: Grijalbo Mondadori.

García Canclini, Néstor. 1982. *Las culturas populares en el capitalismo.* México: Editorial Nueva Imagen.

Garretón, Raúl. 1994. *Los Angeles. recuerdos de la primera mitad del siglo veinte.* Los Angeles, Chile: Rotary Club de Los Angeles.

Garrido, Pablo. 1979. *Historial de la cueca.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Godoy, Hernán. 1984. *La cultura chilena.* Santiago: Editorial Universitaria.

Goldstein, Howard. 2002. "Crooning" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 2/12/2002].

Gombrich, Ernst. 1999. *Ideales e ídolos. Ensayos sobre los valores en la historia y el arte.* Madrid: Debate.

Góngora Escobedo, Alvaro. 1999. *La prostitución en Santiago. 1813-1931: visión de las elites.* Santiago: Editorial Universitaria.

González, Ernesto y Ana María Oyarce. 1986 "El trompe mapuche: nuevos usos para un antiguo instrumento musical", *Revista Musical Chilena*, 40/166: 53-66.

González, Juan Pablo. 1982. *Música popular escuchada en Chile en la década de 1930.* Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, tesis.

González, Juan Pablo. 1993. "Estilo y función social de la música chilena de raíz mapuche", *Revista Musical Chilena*, 47/179: 78-113.

González, Juan Pablo. 1999. "Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta" en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 365-374.

González, Juan Pablo. 2000. "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", *Revista Musical Chilena*, 54/194: 26-40.

González, Juan Pablo. 2001. "Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista Musical Chilena*, 55/195: 38-64.

González, Juan Pablo. 2002. "Té para escuchar y aceitunas para bailar: una mirada al pasado gastronómico-musical del Chile urbano", *Patrimonio Cultural. Revista de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.* 8/27: 22-23.

González, Juan Pablo. 2003. "El Trópico baja al Sur: llegada y asimilación de música cubana en Chile, 1930-1960". *Boletín de Música de Casa de las Américas* 11-12: 3-18.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2000. "Música popular urbana como vehículo de la memoria" en *Memoria para un nuevo siglo.* Mario Garcés et al compiladores, Santiago: LOM: 313-321.

González, Juan Pablo, Silvia Herrera, Carmen Peña, y María Isabel Quevedo. 1980. *Seminario sobre música popular en Chile entre 1900 y 1930.* Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, ms.

Goyena, Luis Héctor et al. 2002. "Ranchera" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares ed., Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 9: 47-48.

Goyena, Luis Héctor y Alicia Giuliani. 2000-2001. "Un caso de folklorización: la música mexicana en el departamento de Valle Fértil, Provincia de San Juan (Argentina)", *Música e Investigación*, 4/7-8: 13-38.

Grebe, María-Ester. 1974. "Presencia del dualismo en la cultura y música mapuche." *Revista Musical Chilena*, 28/126-127: 47-79.

Gronow, Pekka e Ilpo Saunio. 1998. *An international history of the recording industry.* Christopher Moseley, trad. Londres: Cassell.

Gronow, Pekka. 2002. "Odeon" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 21/11/2002].

Guerra, Cristian. 1999. *Los Quincheros. Tradición que perdura.* Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

Guerrero, Bernardo. 2002. *Iquique es puerto.* Santiago: RIL editores.

Gutiérrez, Adolfo y Sonia Pinto. 1996. *La cultura chilena 1850-1920. Manifestaciones folklóricas y populares.* Santiago: FONDART.

Heise, Julio. 1974. *Historia de Chile. El período parlamentario 1861-1925.* Santiago: Andrés Bello.

Hernández, Roberto. 1928. *Los primeros teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos públicos.* Valparaíso: Imprenta San Rafael.

Humbert, Béatrice. 2000. "El tango en París de 1907 a 1920" en *El tango nómade*, Ramón Pelinski comp. Buenos Aires: Corregidor: 99-162.

Jara Donoso, Eliana. 1993. *Cine mudo chileno.* Santiago: FONDART y CENECA.

Jota Efegê. 1974. *Maxixe a dança excomungada.* Río de Janeiro: Conquista.

Kohan, Pablo. 2002. "Tango" en *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Emilio Casares ed. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores: 10: 142-146.

Lafourcade, Enrique. 1994. "Rosita Serrano: El Ruiseñor de Chile", *El Mercurio*, 7/ 9/1994: D34.

Lago, Tomás. 1953. *El huaso. Ensayo de antropología social.* Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Lapique, Zoila. 1997. "Presencia de la habanera", en *Panorama de la música popular cubana*, Radamés Giro, ed. Cali: Editorial Universidad del Valle.

Lagos, Aída. 2000. "La música para piano de José Angel Montero" en *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998.* José Peñín ed. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, vol. 2: 401-422.

Lavín, Carlos, ed. 1949. *Chile visto por los extranjeros.* Santiago: Zig-Zag.

Leal, Néstor. 1992. *Boleros. La canción romántica del Caribe (1930-1960).* Caracas: Grijalbo.

León, Argeliers. 1984. *Del canto y el tiempo.* La Habana: Editorial Letras Cubanas [primera edición, 1974].

Leppe, Raúl Hernán. 1995. "Los amigos chilenos de Gardel", *Estampa tanguera*, Santiago, 6: 14-15.

Lewis, Peter M. y Jerry Booth. 1992. *El medio invisible. Radio pública, privada, comercial y comunitaria.* Barcelona: Paidós.

López Navarro, Julio. 1994. *Películas chilenas.* Santiago: Editorial La noria.

Luna, Manuel. 1993. *La estudiantina en Chile. De juglares, trovadores, tunos y estudiantinas.* Santiago: Editorial Cercom.

Mackenna, Benjamín et al. 2003. *Quincheros. Andanzas de cuatro guitarras.* Santiago: Edebé.

Macy, Laura ed. 2001-2002. *The New Grove Dictionary of Music Online.* www.grovemusic.com [consulta 11-12/2002].

Marco, Susana, Abel Posadas, Marta Speroni, y Griselda Vignolo. 1974. *Teoría del género chico criollo.* Buenos Aires: EUDEBA.

Marcondes, Marcos Antônio. 2003. *Enciclopédia da Música Brasileira Popular, Erudita e Folclórica.* San Pablo: Art Editora y Publifolha, 3ª edición, 1ª reimpresión.

Marino, Juan y Eva Martinic. 1984. *Guía de la música popular en Chile (de 1800 a 1980).* Santiago, ms.

Marino, Juan. 1994. *Breve historia del jazz en Chile (las primeras cuatro décadas).* Santiago, ms.

Martí, Josep. 2000. *Más allá del arte. La música como generadora de realidades sociales.* Sant Cugat del Vallès, España: Deriva Editorial.

Martínez, Carlos. 1997. "Cancionero mexicano arraigado en Chile", en *Apuntes del taller de cultura tradicional para la docencia*, vol. 2, Santiago: FONDART: 108-123.

Martínez, Jorge y Tiziana Palmiero. 2000. "El salón decimonónico como núcleo generador de la música chilena de arte" en *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998.* José Peñín, ed. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, vol. 2: 697-754.

Mayer-Serra, Otto. 1947. *Música y músicos de latinoamérica.* México: Editorial Atlante.

Mayorga, Wilfredo. 1998. *Crónicas políticas. Del "Cielito lindo" a la Patria Joven.* Rafael Sagredo comp. Santiago: Dibam, RIL, Centro Barros Arana.

Menanteau, Alvaro. 1995. *El jazz en Chile hasta 1945: orígenes y consolidación*, Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, tesis.

Menanteau, Alvaro. 2003. *Historia del jazz en Chile.* Santiago: Ocho Libros Editores.

Mendoza, Vicente. 1954. *El corrido mexicano.* México: Fondo de Cultura Económica.

Merino, Luis. 1990. "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White", *Revista Musical Chilena*, 44/173: 65-113.

Merino, Roberto. 2000. *Horas perdidas en las calles de Santiago.* Santiago: Editorial Sudamericana.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music.* Milton Keynes: Open University Press.

Milanca, Mario. 2000. "La música en el periódico chileno 'El Ferrocarril' (1855-1865)", *Revista Musical Chilena*, 54/193: 17-44.

Millas, Hernán. 1993. *Habráse visto.* Santiago: Editorial Andrés Bello.

Milosevic, Ximena y Guillermo Zerda. 1997. *Margot ilustrada.* Santiago: FONDART.

Modiano, Pilar. 1997. *Historia del deporte en Chile. Orígenes y transformaciones 1850-1950.* Santiago: DIGEDER.

Montecino, Sergio. 1985. *Entre músicos y pintores.* Santiago: Editorial Amadeus.

Montecino, Sonia, compiladora. 2003. *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias.* Santiago: Cuadernos Bicentenario.

Monteleone, Franco. 1999. *Storia della radio e della televisione in Italia.* Venezia: Marsilio Editori.

Morena, Miguel Angel. 1990. *Historia artística de Carlos Gardel.* Buenos Aires: Corregidor.

Moreno Rivas, Yolanda. 1979. *Historia de la música popular mexicana.* México: Alianza Editorial Mexicana.

Mouesca, Jacqueline. 1997. *El cine en Chile. Crónica en tres tiempos.* Santiago: Editorial Planeta.

Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana. 1998. *Cine y memoria del siglo XX.* Santiago: LOM.

Muñoz, Matilde. 1946. *Historia de la zarzuela y el género chico.* Madrid: Tesoro.

Neira, Nano. 1994. "Raúl Matas y el gordo Tursi", *Estampa tanguera*, Santiago: 10.

Norton, Pauline. 2002. "Charleston" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 2/12/2002].

Novati, Jorge et al. 1980. *Antología del tango rioplatense.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

Núñez, Hernán. 1997. *Poesía popular y cuecas.* Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor, Colección Nuestros Músicos.

Ochoa, Pedro. 2003. *Tango y cine mundial.* Buenos Aires: Ediciones del Jilgero.

Olate, María et al. 1988. *La cantora popuar, fuente de nueva vida.* Santiago: Taller de Acción Cultural.

Olsen, Dale y Daniel Sheehy eds. 1998. *The Garland Encyclopedia of World Music.* Vol 2, *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*, Nueva York: Garland Publishing.

Orovio, Helio. 1992. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico.* La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Orovio, Helio. 1995. *El bolero latino.* La Habana: Letras cubanas.

Ossa, Carlos. 1971. *Historia del cine chileno.* Santiago: Quimantú.

Ossa, Carlos y Joaquín Ossa. 1997. *Golpe al corazón. Tangos y boleros.* Santiago: Planeta.

Oviedo, Carmen. 1990. *Mentira todo lo cierto.* Santiago: Editorial Universitaria.

Páez, Roberto. 1992. *Cultura y conmemoraciones en una ciudad nortina; Ovalle, 1892.* La Serena: Facultad de Humanidades, Universidad de La Serena.

Parra, Isabel. 1985. *El libro mayor de Violeta Parra.* Madrid: Ediciones Michay.

Pedelty, Mark. 1999. "The Bolero: The Birth, Life, and Decline of Mexican Modernity", *Latin American Music Review*, 20/1: 30-58.

Peña Muñoz, Manuel. 1999. *Ayer soñé con Valparaíso. Crónicas porteñas.* Santiago: RIL editores.

Peña Muñoz, Manuel. 2001. *Memorial de la tierra larga.* Crónicas chilenas. Santiago: RIL editores.

Peña Muñoz, Manuel. 2002. *Los cafés literarios en Chile.* Santiago: RIL editores.

Peña, Manuel H. 1985. *The Texas-Mexican Conjunto. History of a Working-Class Music.* Austin: University of Texas Press.

Peñín, José ed. 2000. *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998.* Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.

Peñín, José. 2003. "Música popular de masas, de medios, urbana o mesomúsica venezolana", *Latin American Music Review*, 24/1: 62-94.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los orígenes del arte musical en Chile.* Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pereira Salas, Eugenio. 1943. *Notas para la historia del intercambio musical entre las Américas antes del año 1940.* Washington: Pan American Union, Music Division.

Pereira Salas, Eugenio. 1957. *Historia de la Música en Chile (1850-1900).* Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pereira Salas, Eugenio. 1959. "Necrología. Javier Rengifo (1879-1958)", *Revista Musical Chilena*, 13/63: 91.

Pereira Salas, Eugenio. 1978. *Bibliografía Musical de Chile. Desde los orígenes a 1886.* Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Peroni, Marco. 2001. *"Il nostro concerto". La storia contemporánea tra musica leggera e canzone popolare.* Florencia: La Nuova Italia.

Piga, Domingo y Orlando Rodríguez. 1964. *Teatro chileno del siglo XX.* Santiago: Escuela de Teatro Universidad de Chile.

Pineda, Adela. 1990. "La evolución del bolero urbano en Agustín Lara", *Heterofonía*, 102-103: 4-23.

Pino Iturrieta, Elías. 2000. "La urbanidad de Carreño" en *Música iberoamericana de salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998.* José Peñín ed. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo, vol. 1: 1-10.

Poblete Varas, Carlos. 1972. *Diccionario de la música.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Portorrico, Emilio. 1997. *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica.* Buenos Aires: s/ed.

Powdermaker, Hortense. 1955. *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga.* México: Fondo de Cultura Económica.

Pujol, Sergio. 1992. *Jazz al sur. Historia de la música negra en la Argentina.* Buenos Aires: Emecé Editores.

Pujol, Sergio. 1999. *Historia del baile. De la milonga a la disco.* Buenos Aires: Emecé Editores.

Quevedo, Franklin. 2000. *Valparaíso navega en el tiempo.* Santiago: Planeta.

Quintero, Mareia. 1999. "¿Vulgar?, ¿Inmoral?, ¿Populachera?: Debates sobre la música popular urbana en el Caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940" en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 139-147.

Quiñones, Graciela. ca. 2001. *Crónicas en el tiempo de Arica. La capital del tesoro.* Arica: s/ed.

Ramo, Luciano. 1961. *Historia de las variedades.* Baltasar Samper, trad., México: Uteha.

Ramos Tinhorão, José. 1975. *Pequena História da Música Popular: da Modinha á Canção de Protesto.* Petrópolis: Vozes.

Ramos, Mario Arturo. 2002. *Cien corridos. Alma de la canción mexicana.* México: Océano.

Ribagorda, Luis Angel Benito. 1992. "La zarzuela hispanoamericana: una dilatada descolonización" en *Imágenes de la música iberoamericana*, Enrique Franco, ed., Santander: Fundación Isaac Albéniz: 45-67.

Rico Salazar, Jaime. 1999. *Cien años de boleros.* Bogotá: Imprenta Panamericana.

Rinke, Stefan. 2002. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931.* Santiago: DIBAM.

Risetti, Ricardo. 1996. *De corazón a corazón. Memorias del bolero en la Argentina.* Buenos Aires: Corregidor.

Robbins Landon, H .C. 1989. *1791 El último año de Mozart.* Gabriela Bustelo y Beatriz del Castillo trads, Madrid: Ediciones Siruela.

Rojas Donoso, Gonzalo. 1992. *Contigo en la distancia. Lucho Gatica, El Rey del Bolero.* Santiago: Ediciones Cerro Huelén.

Rojas, Marcelo ed. 1998. *A 90 años de los sucesos de la Escuela de Santa María de Iquique.* Santiago: Ediciones LOM.

Rolle, Claudio. 2002. "Del *Cielito lindo* a *Gana la gente*: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile", en *Actas del IV Congreso Latinoamericano IASPM*, Ana María Ochoa, ed. México: Rama Latinoamericana IASPM, www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html [consulta 20/ 1/2003].

Rose, Phyllis. 1991. *Jazz Cleopatra. Josephine Baker y su tiempo.* José Arconada y Javier Ferreira trads. Barcelona: Tusquets Editores.

Ruiz, Agustín. 1995. "Conversando con Margot Loyola", *Revista Musical Chilena*, 49/183: 11-41.

Ruiz, Agustín. 1996-1997. "Antecedentes del cuplet en la música rural de Chile", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3: 531-540.

Ruiz, Agustín. 1999. "Lucho Barrios, el rey de la cebolla", en *Música Popular en América Latina. Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*, Rodrigo Torres, ed. Santiago: Rama Latinoamericana IASPM: 148-154.

Ruiz, Agustín. 2001. "Organilleros de Chile: de la marginalidad al patrimonio. Apuntes para la historia social del oficio", *Resonancias*, 9: 55-86.

Ruiz, Agustín. 2003. "Aproximación al cuplet: hacia una interpretación social de la presencia de la música escénica española en la música popular de comienzos del siglo XX", Valparaíso, ms.

Russell, Dave. 1993. "The 'social history' of popular music: a label without a cause?", *Popular Music*, 12/2: 139-154.

Sachs, Curt. 1944. *Historia universal de la danza.* Adolfo E. Jascalevich, trad. Buenos Aires: Ediciones Centurión [primera edición alemana, 1933].

Sadie, Stanley ed. 2001. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Londres: Macmillan Publishers.

Salaün, Serge. 1990. *El cuplé (1900-1936).* Madrid: Espasa Calpe.

Salinas, Maximiliano. 2000. "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *Revista Musical Chilena*, 54/193: 45-86.

Samela, Gustavo, Roxana Lasala, y Alejandro Polemann. 2002. "El lenguaje musical del tango, desde 1910 hasta 1930", La Plata: Facultad de Bellas Artes, Departamento de Música, ms.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933).* Río de Janiero: Jorge Zahar Editor y Editora UFRJ.

San Martín, Hernán. 1970. *Nosotros los chilenos.* Santiago: Editorial Austral.

Schama, Simon. 1990. *Ciudadanos. Crónica de la Revolución Francesa.* Buenos Aires: Javier Vergara Editor.

Savigliano, Marta. 1995. *Tango and the political economic of passion.* Boulder: Westview Press.

Severiano, Jairo y Zuza Homem de Mello. 1997. *A canção no tempo. 85 anos de músicas brasileiras.* Vol.1: 1901-1957. São Paulo: Editora 34.

Shawe-Taylor, Desmond. 2002. "Recording" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 21/11/2002].

Shepherd, John, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver y Peter Wicke eds. 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World.* London: Continuum.

Shuker, Roy. 1994. *Understanding popular music.* London: Routledge.

Silva Castro, Raúl. 1957. "Producción de Gabriela Mistral de 1912 a 1918" en *Anales de la Universidad de Chile.* Homenaje a Gabriel Mistral: 195-249.

Silva Castro, Raúl. 1961. *Panorama Literario de Chile.* Santiago: Editorial Universitaria.

Slonimsky, Nicolas. 1988. *The Concise Baker's Biographical Dictionary of Musicians.* Nueva York: Schirmer Books.

Sosa Cordero, Osvaldo. 1999. *Historia de las varietés en Buenos Aires (1900-1925).* Buenos Aires: Corregidor.

Spottswood, Richard. 1990. *Ethnic music on records: a discography of ethnic recordings in the United States, 1893-1942.* Chicago: University of Illinois Press, 7 vols.

Stabili, Maria Rosaria. 1996. *Il sentimento aristocratico. Elites cilene allo specchio (1860-1960).* Lecce: Congedo editore.

Stein, Charles W. ed. 1984. *American Vaudeville as seen by its Contemporaries.* Nueva York: Alfred A. Knopf.

Stilwell, Robynn. 2002. "Jingle" en *The New Grove Dictionary of Music Online*, Laura Macy ed. **www.grovemusic.com** [consulta 22/11/2002].

Storm Roberts, John. 1982. *El toque latino*. Aurora Merino trad. México: Editores Asociados Mexicanos.

Stuchlik, Milan. 1973. *Rasgos de la Sociedad Mapuche Contemporánea*. Santiago, Ediciones Nueva Universidad.

Subercaseaux, Bernardo, Patricia Stambuk y Jaime Londoño. 1982. *Gracias a la vida. Violeta Parra, testimonio*. Santiago: Editora Granizo y CENECA.

Subirá, José. 1945. *Historia de la música teatral en España*. Madrid: Labor.

Subirá, José. 1967. "Zarzuela" en *Enciclopedia Salvat de la Música*. Barcelona: Salvat Editores, 4: 594-597.

Traubner, Richard. 2003. *Operetta. A Theatrical History*. Nueva York: Routledge.

Thompson, Emily. 1995. "Machines, music and the quest for fidelity: marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925", *The Musical Quarterly*, 79/1: 131-171.

Torecchio, Donato. 1982. *Hechos de Chile*. Santiago: s/ed.

Torres Cautivo, Ximena. 1999. "De la Sinfonieta a la Huambaly. Tócala de nuevo, Juan", *El Sábado de El Mercurio*, 2/59: 47-52.

Torres, Rodrigo. 1988. *Memorial de la Asociación Nacional de Compositores*. Santiago: Editorial Barcelona.

Uribe Echevarría, Juan. 1960. *Antología para el Sesquicentenario (1810-1960)*. Santiago: Ediciones Anales de la Universidad de Chile.

Uribe Echevarría, Juan. 1966. "Yo soy dueño del Barón", *Revista Mapocho*, 5/4: 117-125.

Uribe Echevarría, Juan. 1974. *Flor de canto a lo humano*. Santiago: Gabriela Mistral.

Vaca Saavedra, Claudio. 1987. "El Orfeón de Carabineros de Chile. Bandas que le antecedieron", Santiago: Carabineros de Chile, Sección Orfeón Nacional, ms.

Vargas, Rafael ed. 2004. *Jorge Negrete vuelve a Chile*. Santiago: Embajada de México [catálogo de la exposición homónima en el Archivo Nacional].

Vega, Alicia. 1979. *Re-Visión del cine chileno*. Santiago: Aconcagua-CENECA.

Vega, Carlos. 1944. *Panorama de la música popular argentina*. Buenos Aires: Editorial Losada [edición facsimilar, 1998].

Vega, Carlos. 1946. *Música sudamericana*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Vega, Carlos. 1947. *La forma de la cueca chilena*. Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de ensayos, 2.

Vega, Carlos. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Vega, Carlos. 1966. "Mesomusic: an Essay on the Music of the Masses" *Ethnomusicology*, 10/1.

Vial, Sara. 2001. *Valparaíso, el violín de la memoria*. Santiago: RIL editores.

Vicuña, Ignacio. 1977. *Historia de Los Quincheros*. Santiago: Ediciones Ayer.

Vicuña, Manuel. 2001. *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Editorial Sudamericana.

Vitale, Luis. 1998. *Interpretación marxista de la historia de Chile*. Vol. 6, Santiago: LOM.

Wachsman, Klaus y Patrick O'Connor. 2001. "Cabaret" en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed. Londres: Macmillan Publishers.

Walker, Alexander. 1974. *El estrellato. El fenómeno de Hollywood*. Barcelona: Anagrama.

Yep, Virginia. 1998. *El valse peruano*. : Juan Brito Editor.

Zanutelli Rosas, Manuel. 1999. *Felipe Pinglo ... a un siglo de distancia*. : Diario *El Sol*.

Zavala, Iris. 1991. *El bolero. Historia de un amor*. Madrid: Alianza Editorial.

Zemon Davis, Natalie. 1984. *El regreso de Martin Guerre*. Barcelona: Antoni Bosch.

Zweig, Stefan. 1946. *El mundo de ayer*. Buenos Aires: Editorial Claridad.

Fuentes impresas

Acevedo Hernández, Antonio. 1935. *El libro de la tierra chilena. Lo que canta y lo que mira el pueblo de Chile*. Santiago: Ediciones Ercilla.

Acevedo Hernández, Antonio. 1951. "Margot Loyola y la canción chilena", *Atenea, Revista mensual de ciencias, letras y artes*, 28/312.

Alone. 1962. *Historia personal de la Literatura chilena*. Santiago: Zig-Zag.

Alone. 1976. *Pretérito imperfecto. Memorias de un crítico literario*. Santiago: Editorial Nascimento.

Andrades Moya, Hugo. 1963. *La radiodifusión. Normas, comentarios, diálogos*. Santiago: Editorial Universitaria.

Andrades Moya, Hugo. 2000. *Recuerdo conversados*. Viña del Mar: s/ed.

Anuario DIC. 1946. Santiago: Dirección General de Informaciones y Cultura.

Arias, Juan. 1930. "El cine sonoro o el inglés a la fuerza", *Sucesos*, 2/10/1930.

Augier, Benavides y Cía. eds. 1922. *Guía de Santiago y Valparaíso*.

Balmaceda Valdés, Eduardo. 1969. *Un mundo que se fue* ... Santiago: Andrés Bello.

Bari, Camila. 1929. *Canciones, escenas del coloniaje. Danzas indias y criollas. Reconstrucciones del folklore de Chile y del altiplano de Bolivia*. Santiago: Imprenta La ilustración.

Barrenechea, Julio. 1965. *Frutos del país*. Santiago: Zig-Zag.

Berrien, William. 1940. "Report of the Comitee of the Conference on Inter-American relations in the field of music", Washington, ms.

Barros Grez, Daniel. 1890. *La Academia Político-Literaria*. Talca: Imprenta y Litografía Los Tiempos.

Bello, Enrique. 1959. "Decadencia de la música popular", *Revista Musical Chilena*, 13/67: 62-67.

Benvenuti, Arturo. ca. 1952. *Il Ballo con i ritmi del Jazz*. Bolonia: Edizioni Bongiovanni.

Boletín del Departamento del Derecho de Autor. 1958. Santiago: Universidad de Chile, 1/2.

Boletín Musical. 9/1930. Santiago: Casa Doggenweiler.

Bowers, Claude G. 1957. *Misión en Chile 1939-1953*. Santiago: Editorial del Pacífico.

Bustos Mandiola, Jaime. 1996. *Crónicas de un ex locutor de radio*. Santiago: Bravo y Allende Editores.

Calleja, Julián. 1927. *Método de guitarra sin maestro con acompañamiento para corridos mexicanos*. México: El libro español.

Carné de baile de la *4éme Cie de pompiers "Pompe France" honneur et devoument. Bal offert a ses contribuans*, Santiago, 31/ 8/ 1907.

Carné de baile del Club de Viña del Mar: baile social, Viña del Mar, 25/ 2/ 1905.

Carné del baile [ofrecido a la sociedad de Santiago por oficiales brasileños] *A sociedade de Santiago o comandante e oficiaes do Cruzador Barroso*, Santiago, 30/ 5/1903.

Carnés de baile impresos en Santiago con monogramas: baile 19/ 4/1896; [manuscrito en interior:] "baile en Palacio Balmaceda, calle Catedral", 8/10/1903; monograma S. F., 4/ 8/1904; monograma A. F., 4/ 9/1904; [carné escrito en francés, incluye nombre de los bailes y de sus autores, y menú] Santiago, 17/ 6/1905; [baile de fantasía de familia Edwards-Budge, con nombre de los bailes y de sus autores, y menú] 28/ 7/1905.

Carnés de baile de la Sociedad Filarmónica de Santiago: baile social de 1893; baile social, 21/ 9/1903.

Carnés de baile del Centro Familiar Español de Santiago: *Velada y baile social* 11/10/1911; *Gran baile social con orquesta*, 31/12/1911; *Gran velada extraordinaria* [en honor a dos damas] 5/1914.

Carnés de baile del Circulo Español de Santiago: fiesta inaugural de su nuevo local, 14/ 2/ 1904; baile social 26/11/1904; *Programa Tertulia en honor del excmo. Señor ministro de España D. Juan du Bosc*, 7/ 9/ 1905; *Baile en conmemoración del Centenario de Chile*

1810-1910, 24/ 9/1910; *Baile en conmemoración del natalicio de S. M. D. Alfonso XIII.* 20/ 5/1911; *Baile en conmemoración del Descubrimiento de América*, 14/10/1911; *Baile en conmemoración del Descubrimiento de América*, 12/10/1913; baile social, 28/ 3/1914; baile social, 4/ 2/1914.

Carreño, Manuel Antonio. s/f. *Manual de Urbanidad y Buenas Maneras.* 5ª edición modernizada y puesta al día por F. Vargas González. Santiago: Editorial Cultura.

Catálogo de Música Popular grabada en Discos Victor. 1948. Santiago: Corporación de Radio de Chile.

Catálogo General de Discos Victor. 1940. Santiago: RCA Victor Chilena.

Chile. 1943. Santiago: Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, Imprenta Afra [programa del Concierto de Música Folklórica Chilena del Teatro Municipal].

Chuaqui, Benedicto. 1957. *Memorias de un emigrante.* Santiago: Editorial Nascimento.

Comas, Francisco. 1932. *El arte de bailar. Antaño y ogaño.* Buenos Aires: Fontana y Traverso.

Condesa de Tramar. 1911. *El trato social. Costumbres de la sociedad moderna en todas las circunstancias de la vida.* París/México: Librería de la Vda. de Ch. Bouret.

De la Vega, Daniel. 1964. *Confesiones imperdonables.* Santiago: Zig-Zag.

D'Halmar, Augusto. 1975. *Recuerdos olvidados.* Santiago: Nascimento.

Díaz Bustamante, Jorge. 1999. *De ayer y de hoy. Crónicas de Osvaldo Wegmann Hansen.* Punta Arenas: FONDART y Comercial Atelí.

Durand, Luis. 1953. *Paisajes y gentes de Chile.* Santiago: Zig-Zag.

Edwards Bello, Joaquín. 1965. *Nuevas Crónicas.* Santiago: Zig-Zag.

Edwards Bello, Joaquín. 1970. *Francisco Miranda y otros personajes.* Selección de Alfonso Calderón. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Edwards Bello, Joaquín. 1974. *El Marqués de Cuevas y su tiempo.* Santiago: Editorial Nascimento.

El Baile de Fantasía en casa de D. Agustín Edwards i Sra. Olga Budge de Edwards del 28 de julio de 1905. 1905. Santiago: Imprenta Universitaria.

Frontaura, Rafael. 1957. *Trasnochadas. Anecdotario del teatro y de la noche santiaguina.* Santiago: Zig-Zag.

García, Lautaro. 1950. *Novelario del novecientos.* Santiago.

Garnham, Emilia. 1961. *Danzas folklóricas de Chile.* Santiago: Ediciones Gráficas Nacionales.

Garrido, Pablo. 1935. "Recuento integral del jazz en Chile", *Para Todos*, 10/ 6/1935; 9/ 9/ 1935; 16/ 9/1935; 30/ 9/1935.

Garrido, Pablo. 1970. "El copihue rojo", *La Ultima Hora*, Santiago, [ocho artículos publicados del 18 al 28 de agosto de 1970].

Green, Emilio. 1912. *Impresiones y reseñas de la enseñanza del baile.* Santiago: Imprenta Cervantes.

Hostetler, Lawrence A. 1930. *The art of social dancing.* Nueva York: A. S. Barnes and Company.

Iglesias, Augusto. 1936. *El encanto de Viña del Mar (Emocionario estival).* Valparaíso: Imprenta y litografía Universo.

Lacál, Luisa. 1900. *Diccionario de la música técnico, histórico, bio-bibliográfico.* Madrid: Establecimiento tipográfico de San Francisco de Sales, 2ª edición.

[Laval, Ramón]. 1898. *Bibliografía musical. Composiciones impresas en Chile y Composiciones de autores chilenos publicadas en el extranjero. Segunda parte. 1886-1896.* Santiago: Establecimiento poligráfico Roma.

Lafertte, Elías. 1957. *Vida de un comunista.* Santiago: Talleres Gráficos Lautaro.

Larraín Bravo, Ricardo. 1937. *Sobre el buen gusto.* Santiago: Prensas de la Universidad de Chile.

Lavín, Carlos. 1925. "La musique des Araucans", *La Revue Musicale*, París, 16/5 [versión en español en *Revista Musical Chilena* 21/99, 1967]

Martínez Baselga, P. ca. 1920. *Manual de Urbanidad y Educación.* Santiago: Editorial Puga Hnos.

Meza Fuentes, R. 1920. *Elogio de la Fiesta de la Primavera.* Santiago: Imprenta República.

Ministerio de Educación Pública. 1948. *Programas de Radio Escuela.* Santiago: Departamento de Radiodifusión Educativa.

Miranda, Osvaldo. ca. 1993. [Catálogo de grabaciones Odeon de 1938 a 1967 y Victor de 1942 a 1962], La Cisterna, Santiago, ms.

Mojica, José. 1957. *Yo pecador.* México: Editorial Jus.

Molina, Enrique. 1939. *Alejandro Venegas. Estudios y recuerdos.* Santiago: Nascimento.

Mundt, Tito. 1964. *Las banderas olvidadas.* Santiago: Editorial Orbe.

Murray, Arthur. 1959. *Bailar es fácil.* Elena García Ortiz, trad. Barcelona: Editorial Bruguera.

Neruda, Pablo. 1921. *La Canción de la Fiesta.* Santiago: Ediciones Juventud.

Orrego Luco, Luis. 1934. *Casa grande.* Santiago: Editorial Nascimento.

Orrego Luco, Luis. 1984. *Memorias del tiempo viejo.* Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile.

Palacios, Senén. 1910. *Hogar Chileno.* Santiago: Imprenta Lathrop.

Parraguez, Ismael. 1912. *Compendio de la Historia de la Música i Biografía de los Músicos.* Santiago: Imprenta Universitaria.

Parraguez, Ismael. 1912a. *Elementos de Musicolojía i Teoría Musical.* Santiago: Imprenta Universitaria.

Plath, Oreste. 1997. *El Santiago que se fue.* Santiago: Grijalbo.

Programa Teatro Real. 1936-1937. Santiago.

Puelma, Ricardo. 1941. *Arenas del Mapocho.* Santiago: Editorial Nascimento.

Reglamento de transmisiones de radiodifusión. 1944. Santiago.

Rochas, Berta. 1942. "Canciones de guitarra". Apuntes del curso dictado por Berta Rochas en Talca, ms.

Rodríguez, Exequiel. 1950. *La cueca chilena. Coreografía y significado de esta danza.* Santiago: Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño.

Ruiz, Agustín ed. 1996. *Del fonógrafo al DAT* [catálogo de discos 78 rpm chilenos] **www.margotloyola.ucv.cl/dat.html** [consulta 8/2000].

Santa Cruz, Domingo. 1947. "Música chilena en la radio", *Revista Musical Chilena*, 3/19: 3-10.

Sauvage, Manuel. 1928. *Memorias de Josefina Baker.* Santiago: Editorial Nascimento [traducción de la quinta edición francesa].

Sasmay Vera, Jorge. 1996. *Años de radio.* Santiago: s/ed.

Scott, Edward. 1897. *Dancing.* Londres: George Bell and Sons.

Soto Núñez, J. Miguel ed. 1928. *El Averiguador Universal. Sección preguntas y respuestas de "El Mercurio".* Santiago: Imprenta Cervantes.

Stetson, Bernard. 1949. *Modern (Ballroom) Dancing.* Londres: Teach Yourself Books [edición de 1970].

Yáñez Silva, Nathanael. 1966. *Memorias de un hombre de teatro.* Santiago: Zig-Zag.

Zapiola, José. 1974. *Recuerdos de treinta años.* Santiago: Editorial *Zig-Zag* [primera edición, 1853].

Zubicueta, Alfredo Franco. 1898. *Pequeño manual de baile.* Santiago: Imprenta de La Gaceta.

Zubicueta, Alfredo Franco. 1899. *Exposición i prospecto de la Escuela de Baile de Alfredo Franco Zubicueta.* Santiago: Imprenta de El Correo.

Zubicueta, Alfredo Franco. 1908. *Tratado de baile.* Séptima edición. Santiago: Imprenta La Ilustración.

Publicaciones periódicas

Editadas en Santiago, a menos que se indique lo contrario.

Album artístico musical Ideal.
Antena de Radio Minería.
Arquitectura y Arte Decorativo.
Boletín de Música.
Cultura Musical.
Diario Oficial.
Ecran.
El imparcial.
El Mercurio.
El Mercurio, Valparaíso.
El Nacional, Iquique.
El Pacífico, Tacna.
El Pueblo Obrero, Iquique.
El Sur, Concepción.
En viaje.
Ercilla.
Estampa tanguera.
Hoy.
La Discusión, Chillán.
La Epoca.
La Hora.
La Quincena Artística.
Las Ultimas Noticias.
Matiz.
Mundo Social.
Musica, París.
Para Todos.
Radiomanía.
Revista Chilena de Historia y Geografía.
Revista Musical Chilena.
Revista Social Teatro Rex.
Revista Tango Club.
Síncopa y Ritmo, Buenos Aires.
Sucesos, Valparaíso.
Teatro y artistas.
Varietés.
Yo sé todo.
Zig-Zag.

Iconografía

Acevedo, Nano. 2004. *Folkloristas chilenos. Retratos verídicos 1900-1950.* Santiago: Cantoral.

Alvarez Caselli, Pedro. 2004. *Historia del diseño gráfico en Chile.* Santiago: Gobierno de Chile y Escuela de Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Casares, Emilio. 1999. *Historia gráfica de la zarzuela. Música para ver.* Madrid: ICCMU

Catálogo RCA Victor, Santiago, 1948.

Claro, Samuel, Juan Pablo González, Carmen Peña y María Isabel Quevedo. 1989. *Iconografía musical chilena.* Santiago: Editorial Universidad Católica.

Diario *El Mercurio* de Santiago, 1930-1950.

Franceschi, Humberto M. 2002. *A Casa Edison e seu tempo.* Río de Janeiro: Sarapuí.

Gutiérrez, Luis. 1999. *La radio: nuestros receptores.* Valladolid: Diputación de Valladolid [catálogo de la exposición de la colección Félix Valencia Marcos].

Hernández, Roberto. 1928. *Los Primeros Teatros de Valparaíso y el desarrollo general de nuestros espectáculos escénicos.* Valparaíso: Imprenta San Rafael.

Luces de modernidad. Archivo fotográfico Chilectra. 2001. Santiago: Enersis.

Partituras de las editoriales Carlos Brandt, Carlos Niemeyer, Casa Amarilla, Grimm & Kern, Mattensohn & Grimm, Otto Becker, Southern Music, y Weinreich Kirsinger.

Pereira Salas, Eugenio. 1957. *Historia de la Música en Chile (1850-1900).* Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Revistas *Antena de Radio Minería*, *Ecran*, *Para Todos*, *Radiomanía*, *Sucesos* y *Zig-Zag*.

Zubicueta, Alfredo Franco. 1908. *Tratado de baile* 7ª edición. Santiago: Imprenta La Ilustración.

Filmografía

1. Películas históricas

Adiós pampa mía, de Manuel Romero, con Alberto Castillo, 1946.

Allá en el Rancho Grande, de Fernando de Fuentes, México, 1936.

Amanecer de esperanzas, de Miguel Frank, con Rogel Retes y María Eugenia Guzmán, Santiago, 1941.

Aquella noche en Río, con Carmen Miranda, Hollywood, 1941.

¡Ay Jalisco no te rajes!, de José Rodríguez Ruelas, con Jorge Negrete, México, 1942.

Bailando nace el amor, de William A. Seiter, con Fred Astaire y Rita Hayworth, Hollywood, 1942.

Bajo el cielo austral, de Enrique "Chilote" Campos, Osorno, 1929.

Bar Antofagasta, de Carlos García Huidobro, con Ester Soré, Santiago, 1942.

Barrio azul, de René Olivares, con Rogel Retes y Ester Soré, Santiago, 1941.

Canción de amor, de Juan Pérez Berrocal, Santiago, 1930.

Corazón de criollo, con Nibaldo Soto Carvajal, , 1938.

Dos corazones y una tonada, de Carlos García Huidobro, con Ester Soré, Nicanor Molinare y Los Cuatro Huasos, Santiago, 1939.

Down argentine way, con Carmen Miranda, Hollywood, 1940.

El amor que pasa, de José Bohr, con Ester Soré, Los Provincianos y Los Hermanos Barrientos, Santiago, 1947.

El Angel azul, de Josef von Sternberg, con Emil Jannings y Marlene Dietrich, Berlín, 1930.

El astro de tango, con Hugo del Carril y Amanda Ledesma, Buenos Aires, 1948.

El día que me quieras, de John Reinhardt, con Carlos Gardel, Rosita Moreno y Francisco Flores de Campo, Nueva York, 1935.

El gallo de mi galpón, de Sigifredo Salas, , 1938.

El Gran Circo Chamorro, de José Bohr, con Eugenio Retes y Malú Gatica, Santiago, 1955.

El hechizo del trigal, de Eugenio de Liguoro, Santiago, 1939.

El precio de un beso, con José Mojica, México, 1930.

El relegado de Pichintún, de José Bohr, con Alberto Closas y Ana González, Santiago, 1943.

El tango vuelve a París, con Alberto Castillo, Buenos Aires, 1948.

El último día del invierno, de René Olivares, con Sonia y Myriam, Santiago, 1942.

Entre la rubia y la morena, con Carmen Miranda, Hollywood, 1943.

Escándalo, de Jorge Délano, Santiago, 1940.

Escuela de sirenas, con Xavier Cugat, Hollywood, 1945.

Father takes a wife, con Desi Arnaz y Gloria Swanson, EEUU, 1948.

Fiesta brava, de Richard Thorpe, con Esther Williams, Hollywood, 1947.

Fin de semana en La Habana, con Carmen Miranda, Hollywood, 1941.

Flor del Carmen, de José Bohr, con Blanca de Valdivia y Los Cuatro Huasos, Santiago, 1944.

Gran Casino, de Luis Buñuel, con Libertad Lamarque y Jorge Negrete, México, 1947.

Hollywood es así, de Jorge Délano, Santiago, 1944.

Hombres del sur, de Juan Pérez Berrocal, con Helia Grandón, Santiago, 1939.

La amarga verdad, de Carlos Borcosque, Santiago, 1945.

La cabalgata del circo, de Mario Soffici, con Hugo del Carril y Libertad Lamarque, Buenos Aires, 1945.

La cadena infinita, de José Bohr, Santiago, 1949.

La chica del Crillón, de Jorge Délano, Santiago, 1941.

La devoradora, de Fernando de Fuentes, con María Felix, México, ca. 1945.

La Feria de las Flores, de José Benavides, con Pedro Infante y el Trío Calaveras, México, 1942.

La hechizada, de Alejo Alvarez, con Las Hermanas Loyola y Víctor Acosta, Santiago, 1950.

La sirena de los trópicos, de Mario Nalpas, con Josephine Baker, París, 1927.

La vida es un tango, con Hugo del Carril, Buenos Aires, 1946.

Los cuatro jinetes del Apocalipsis, de Rex Ingram, con Rodolfo Valentino, Hollywood, 1920.

Los tres caballeros, de Walt Disney, Hollywood, 1944.

Luces de Buenos Aires, de Adelqui Millar, con Carlos Gardel y Julio de Caro, París, 1931.

Madreselva, de Luis Cesar Amadori, con Libertad Lamarque y Hugo del Carril, Buenos Aires, 1938.

Melodía de arrabal, de Luis Gasnier, con Carlos Gardel e Imperio Argentina, París, 1932.

Memorias de un chofer de taxi, de Eugenio de Liguoro, con Lucho Córdova y Raúl Videla, Santiago, 1946.

Metrópolis, de Fritz Lang, 1927.

Mis espuelas de plata, de José Bohr, con Arturo Gatica, Santiago, 1948.

Música en tu corazón, de Miguel Frank, con Blanca de Valdivia –Kika–, Margarita Lecuona y Pepe Armil, Santiago, 1945.

Música maestro, de Walt Disney, Hollywood, 1946.

Nada más que amor, de Patricio Kaulen, Santiago, 1942.

Ora Ponciano, de Gabriel Soria, México, 1936.

Pa'l otro lado, de José Bohr, con Ana González, Buenos Aires, 1942.

Piel canela, de Juan J. Ortega, con Sarita Montiel y Pedro Vargas, México, 1953.

Pobre mi madre querida, de Homero Manzi y Ralph Pappier, con Hugo del Carril, Buenos Aires, 1948.

Que Dios me perdone, de Tito Davison, con María Felix, México, 1948.

Saludos amigos, de Walt Disney, Hollywood, 1942.

Santa, de Antonio Moreno, México, 1931.

Si mis campos hablaran, de José Bohr, Santiago, 1947.

Sueña, mi amor, de Eugenio de Liguoro, con Leo Marini, Santiago, 1946.

Tango, de Luis Moglia Barth, con Libertad Lamarque, Azucena Maizani, y Mercedes Simone, Buenos Aires, 1933.

Tú eres mi marido, de Eugenio de Liguoro, con Esther Martínez, Santiago, 1943.

Un hombre de la calle, de Eugenio de Liguoro, con Lucho Córdova y Raúl Videla, Santiago, 1942.

Un tropezón cualquiera da en la vida, de Manuel Romero, con Alberto Castillo, Buenos Aires, 1949.

Uno que ha sido marino, de José Bohr, con Eugenio Retes, Arturo Gatica e Hilda Sour, Santiago, 1950.

Verdejo gasta un millón, de Eugenio de Liguoro, con Eugenio Retes y Malú Gatica, Santiago, 1941.

2. Recreaciones de época

Cabaret, de Bob Fosse, con Liza Minnelli y Joel Grey, Hollywood, 1972.

Días de Radio, de Woody Allen, Nueva York, 1987.

El último cuplé, de Juan de Orduña, con Sarita Montiel, Madrid, 1958.

Gipsy, de Mervyn Leroy, con Rosalind Russell y Natalie Wood, Hollywood, 1962.

Julio comienza en Julio, de Silvio Caiozzi, Santiago, 1978.

La bella de la Alhambra, de Enrique Pineda Barnet, con Beatríz Valdés e Isabel Moreno, La Habana, 1989.

La historia de Vernon e Irene Castle, de H.C. Potter, con Fred Astaire y Ginger Rogers, Hollywood, 1939.

La violetera, de Luis César Amadori, con Sarita Montiel, Madrid, 1958.

Subterra, de Marcelo Ferrari, Santiago, 2003.

The Jolson Story, de Alfred E. Green, Hollywood, 1957.

Varietés, de J. Antonio Bardem, con Sarita Montiel, Madrid, 1971.

Fuentes orales

En lo posible, se indica el lugar y fecha de nacimiento de la persona, su nacionalidad, en caso de no ser chileno, en qué calidad fue entrevistado, y dónde y cuándo se realizó la entrevista. En algunos casos fueron conversaciones personales, telefónicas, o por correo electrónico.

Aharonián, Coriún (4/ 8/1940), compositor y musicólogo uruguayo, Montevideo, 23/ 4/2004.

Araya, Gabriela (Rancagua,1923), público, Santiago, 22/11/2001.

Avila, Daniel (San Carlos, 1915), público, San Fabián, 2/ 2/2001.

Azúa, Juan (1939), saxofonista y director, Santiago, 20/10/2001.

Bianchi, Vicente (Santiago, 1920), compositor, pianista y director, Santiago, 3/10/2003.

Briceño, Armando (Santiago, 1913), público, Santiago, 2000.

Briceño, Osvaldo (Valparaíso, 1918), público, Santiago, 11/11/2003.

Brito, Federico, hombre de radio, Iquique, 9/2000.

Burgos, Max (Chillán, 1939), coleccionista, Chillán, 6/ 2/2001.

Calderón, Rafael (San Vicente, 1916), público, Santiago, 1999.

Casares, Emilio (1943), musicólogo español, Madrid, 18/ 8/2003.

Caqueo, Victoriano (Mamiña, 1903), director de banda, 9/2000.

Cazabón, Iván (1922), contrabajista, Santiago, 27/10/2001.

Colombo, Francisco, bandoneonista argentino, Mendoza, 8/ 9/2001.

Cravo Albin, Ricardo (1940), investigador brasileño, Río de Janiero, 25/ 6/2004.

Díaz Castillo, Iván (Santiago, 25/ 3/1931), percusionista, Santiago, 10/2001.

Díaz Acevedo, Raúl, investigador del folklore, Angol, 11/ 1/2003

Escudero, Fernando (Valparaíso, 1931), público, Santiago 27/11/2001.

Feraz, Pilar (Temuco, 1926), público, Santiago, 30/11/2001.

Fernández, Agustín, hombre de radio, Santiago, 8/ 9/2003.

Flores, Rosario (Viña del Mar, 1934), público, Santiago, 18/11/2001.

Fuentes, José (Nueva Imperial, 1931), guitarrista, Santiago, 22/10/2001.
Fuentealba, Manuel, cantante de tango, Valparaíso, 8/ 2/2001.
Gabarró, Federico, pianista argentino, Mendoza, 8/ 9/2001.
Galaz, Marcia (Angol, 1921), público, Santiago, 25/11/2001.
Gutiérrez, Carmen, musicóloga argentina, Mendoza, 4/2001.
Guzmán, Aníbal, bandoneonista argentino, Mendoza, 8/ 9/2001.
Ibarra, Luis (Antofagasta, 7/ 9/1928), bandoneonista, Santiago, 17/12/2002.
Kerbernhard, Mireya (1924), público, Santiago, 25/11/2001.
Landy, Jorge, músico, Santiago, 16/ 4/2004.
Larraín, Yoca (1927), público, Santiago, 11/2001.
Lira, María (1925), público, Santiago, 26/11/2001.
Losada, Eurídice, pianista y musicóloga cubana, Santiago, 6/2002.
Lozán, Humberto (Santiago, 16/ 5/1925), cantante, Santiago, 12/2001.
Marino, Juan (Punta Arenas, 1920) investigador y trombonista, 29/11/2004.
Massa, Pablo, investigador argentino, 9/12/2003.
Mesías, Pedro (1926), compositor, pianista y director, Santiago, 28/ 3/1994 y 2/ 6/2004.
Manríquez, Heriberto (San Fabián, 1917), público, San Fabián, 2/ 2/2001.
Marinelli, Osvaldo, bandoneonista argentino, Mendoza, 9/ 9/2001.
Martínez, Carlos (Santiago, 5/ 9/1948), investigador, Copiapó, 9/ 6/2004.
Menares, Renato (Santiago, 1946), coleccionista, Santiago, 8/12/2004.
Muñoz, Héctor (Chillán, 1920), público, Chillán, 7/ 2/2001.
Ocampo, Jorge, chatarrero, Huara, 9/2000.
Oliva, Luis, cantante, Santiago, 30/10/2001.
Ortiz Barría, Ricardo, investigador, Santiago, 19/ 5/2003.
Pardo, Waldo, músico de estudiantina, Iquique, 9/2000.
Parra, Luis Alberto, público, Valparaíso, 24/11/2001.
Page, Lucy (Santiago, 1918), cantante de jazz, Talca, 10/2002.
Portorrico, Emilio, investigador argentino, Buenos Aires, 21/ 3/2003.
Quevedo, María Isabel, etnomusicóloga, Santiago, 16/ 4/2004.
Rayo, Carmen (Santiago, 1924), público, Santiago, 2000.
Reyes, Marco Aurelio, historiador, Chillán, 2/2001.
Ruiz, Agustín (1957), etnomusicólogo, Santiago, 30/ 8/2003.
Scaria, Lorenzo (Chillán, 1920) público, Santiago, 29/11/2000.
Sharp Corona, Jorge (Punta Arenas, 1927), violinista, Punta Arenas, 17/ 2/2002.
Soré, Ester (1915-1996), cantante, Santiago, 8/ 3/1994.
Soto Mardones, Adriana (1922), público, Santiago, 11/2001.
Rumiano, Javier (Santiago, 1932), público, Santiago, 24/ 6/2001.
Tagg, Philip, musicólogo inglés, Río de Janeiro, 22/ 6/2004.
Traslaviña, Rafael (24/11/1921), pianista, Santiago, 26/10/2001.
Trujillo, Valentín (1933), pianista, Santiago, 28/ 3/1994.
Valero, Sergio, maestro de baile, Santiago, 17/ 7/2000.
Valdivia, Vinicio (Santiago, 27/12/1919), músico, Santiago, 10/ 4/2004.
Vásquez, Olga, público, Valparaíso, 24/11/2001.
Vega, Carlos (Punta Arenas, 1916), hombre de radio, Punta Arenas, 3/ 2/2002.
Zegarra, Guillermo (Huara, 1906), hombre de teatro, Iquique, 9/2000.
Zuñiga, Armando, guitarrista y cantante, Santiago, 1/10/2001.

Partituras y cancioneros

Partituras para canto y piano o piano solo, a menos que se indique otra instrumentación.

Abades, Juan Martínez. 1922. "De pena en pena", Santiago: Casa Amarilla.

Acosta, Víctor. 1932. "El rodeo", tonada, Santiago: Casa Amarilla.

Aguirre Pinto, Luis. 1934. "Una noche de luna y una bella canción", rumba, Santiago: Casa Amarilla.

Aguirre Pinto, Luis. ca. 1939. "Rayo de luna", tonada, Santiago: Casa Amarilla.

Aguirre Pinto, Luis. 1942. "Reminiscencias", vals-canción, Santiago: Casa Amarilla.

Alba, Antonio y Celeste L. De Cruz-Coke. 1896. "Pensando en ti", habanera para dos guitarras y dos bandurrias, Valparaíso: Carlos Kirsinger.

Alba, Antonio. 1898. *Cantares del Pueblo Chileno.* Valparaíso: C. Kirsinger.

Alba, Antonio arr. 1916. "La japonesa", zamacueca, Valparaíso: Carlos Kirsinger.

Alvarez Calvillo, Andrés. ca. 1940. "Marcelino fue por vino", corrido, Santiago: Casa Calvetty.

Aránguiz, Luis. 1943. "En tiempo de swing", swing, Santiago: Casa Amarilla.

Aránguiz, Luis. 1943. "La conga de la calle San Diego", conga, Santiago: Casa Amarilla.

Aravena, Julio arr. ca. 1910. "El paseo en carreta", tonada chilena, Santiago: La Exposición Musical.

Aravena, Julio arr. ca. 1910. "Vamos al vapor", zamacueca, Santiago: La Exposición Musical.

Calderón, Francisco. 1889. "Los ojos negros", habanera, Valparaíso: Carlos Kirsinger.

Calderón, Francisco y Soledad Zamudio. 1887. "La tristeza (El cisne)", habanera, : Carlos Niemeyer [editada en Santiago por Centro Editorial de Música].

Caracci, C. arr. 1917. "Amor de muñecos", couplets de actualidad estrenados en Chile por Paquita Escribano, Santiago: Sepúlveda & Davis.

Carrera, Armando. 1918. "En la Terraza de las Torpederas", two-step/foxtrot arreglado para estudiantina por Antonio Bréngola, Valparaíso: La Scala de Milán.

Carrera, Armando. ca. 1925. "Cheyenne", one-step, Santiago: Juan Miguel Sepúlveda.

Carrera, Armando. ca. 1931. "Calle Bandera", tango, Santiago: Casa Calvetty.

Carrera, Armando y Luis Rojas Gallardo. 1923. "Antofagasta", vals, Valparaíso: La Scala de Milán.

Carrera, Armando y Luis Rojas Gallardo. ca. 1925. "Miyanoshita", shimmy estilo japonés, Santiago: Juan Miguel Sepúlveda.

Chacón Barahona, E. y Leonardo Eliz. 1905. "Viñamarina", vals canción, Valparaíso: s/ed.

Chateau, Henri. 1907. "Frou Frou", vals canción, Santiago: Imprenta Universo.

Chiappo, E. M. y Gustavo Campaña. 1930. "Los estudiantes pasan", marcha-canción, Santiago: Victor Talking Machine.

Colomer, Rafael. ca. 1900. "Flor de copigüe", primer valse boston, Santiago: Adolfo Conrads.

Contreras, Julio y Enrique Campos. 1929. "La manta", tonada chilena, sincronización de la película chilena *Bajo el cielo austral*, Santiago: Casa Amarilla.

Cravero, Francisco. 1917. "Vamos a bailar", marcha one-step, Temuco: Litografía Juan R. Horlacher.

Cravero, Francisco. 1917. "Los bohemios", marcha humorística, Temuco: Litografía Juan R. Horlacher.

Cuadra, Gregorio 2º. 1910. *Música de los Himnos Patrios y Cantos Corales.* Santiago: Imprenta Santiago.

Cuadra, Gregorio. 1915. *Cantos Corales Chilenos de piano y canto.* Santiago: s/ed.

Davagnino, Francisco y Rogel Retes. 1928. "Llantos de Arauco", estilo chileno, Santiago: Casa Amarilla.

Dávila, Carmelo. 1934. "Soñar con hadas", vals, Santiago: Casa Wagner.

Del Solar, Fidelis Pastor. 1889. "Lanceros chilenos", Hamburgo: Carlos Brandt.

Díaz, Porfirio. 1927. "Rascacielos", foxtrot, Santiago: Casa Amarilla.

El Alma que canta: con hermosas tonadas y cuecas chilenas dedicadas al Frente Popular. 1938. Cancionero, Santiago: s/ed.

Espí, Vicente y José María Codoñer. 1918. "Recuerdos de un roto en la Argentina», cueca, creación de Teresita Zazá en Chile, Valparaíso: Imprenta Porteña.

Flores, Ramón arr. 1907. "Tonada", cantada con extraordinario éxito por la simpática artista Aurora Castillo, Santiago: Casa Otto Becker.

Gabino Ortiz, Tomás. ca. 1900. "Ausencia", romanza, Iquique: *El Rey de los Cancioneros.*

Gándara, Críspulo. ca. 1928 "El hundimiento del transporte Angamos", vals-canción armonizada por Manuel López, Santiago: s/ed.

Ghio, Juan Carlos y Luis Sandoval. 1928. "Murmullos del parque", valse, Santiago: Casa Amarilla.

Ghio, Juan Carlos y Luis Sandoval. 1928. "Tardes del Forestal", shimmy-canción, Santiago: Casa Amarilla.

Goles, José. 1940. "El paso del pollo", foxtrot, Santiago: Casa Amarilla.

Goles, José. 1940. "Volando voy", vals, Santiago: Casa Amarilla.

Goles, José. ca. 1940. "Mi pecado", bolero, Santiago: Casa Amarilla.

Gonzales, Belisario. ca. 1890. "Niñas porteñas", polka, Valparaíso: Carlos Niemeyer.

González Malbrán, Armando. 1932. "Clavel marchito", vals, Santiago: Casa Amarilla.

González Malbrán, Armando. 1933. "Ilusión", foxtrot, Santiago: Casa Amarilla.

González Malbrán, Armando. ca. 1935. "Vanidad", slow-fox, Santiago: Casa Amarilla.

González Malbrán, Armando. 1940. "Después de una ilusión un desengaño", vals, Santiago: Casa Amarilla.

Hurtado, Ricardo. 1931. "Presentimiento", tango, Santiago: Casa Amarilla.

Jovés, Manuel y José M. Marcel. ca. 1925. "Mariposa de amor", cuplé, Santiago: Talleres Gráficos San Martín.

Lanas, Luis E. 1904. "Esperanza", habanera para canto y guitarra, La Serena: Librería Americana.

La Voz de RCA Victor [1946-1958]. Cancionero, Santiago: RCA Victor.

Lecaros, Fernando. ca. 1940. "Manzanita", corrido, Santiago: Casa Calvetty.

Lecaros, Fernando. 1942. "Baila mi negra", conga de la película *Un hombre de la calle*, Santiago: Casa Amarilla.

López, Luis. 1934. "Así es mi suerte", tonada, Santiago: Casa Wagner.

Lucero, Rodolfo. 1892. "Brasil-Chile. Marcha imperial al presidente Augusto Leopoldo", marcha, Valparaíso: Carlos Brandt [editada en Hamburgo en 1889].

Lucero, Rodolfo arr. 1894. "No llores", habanera, Hamburgo: Carlos Brandt.

Lucero, Rodolfo. 1896. "Sabes amar?", habanera, Valparaíso: Carlos Brandt.

Lucero, Rodolfo. 1901. "La sin rival", polka, Valdivia: C. Bulling.

Martínez Serrano, Luis. ca. 1931. "¿Dónde estás corazón?", tango, Santiago: Casa Calvetty.

Martínez Serrano, Luis. ca. 1937. "Matecito de plata", tango-canción, Santiago: Casa Wagner.

Martínez, Esther recop. 1928 "Debajo de un limón verde", [zama]cueca, Santiago: Casa Amarilla.

Martínez, Esther. ca. 1939. "En Chillán planté una rosa", tonada, Santiago: Casa Amarilla.

Martínez Serrano, Luis y Alejandro Flores. 1931. "¡Ya perdiste el corazón!", tango, Santiago: Casa Amarilla.

Melo Cruz, Carlos. ca. 1925. "Mi regalona", tango, Santiago: Grimm & Kern.

Melo Cruz, Carlos. ca. 1925. "Protocolo", shimmy, Santiago: Grimm & Kern.

Melo Cruz, Carlos. 1928. *Album de canciones típicas chilenas*. Santiago: Casa Amorib.

Melo Cruz, Carlos. 1928. "Promesse", shimmy, Santiago: Casa Amarilla.

Mills, Kerry. ca. 1905. "At a Georgia Camp meeting", cakewalk, Valparaíso: Carlos Kirsinger.

Molinare, Nicanor. 1938. "El yerbatero", tonada, Santiago: Casa Wagner.

Molinare, Nicanor. 1938. "Yo no pongo condiciones", tonada, Santiago: Casa Wagner.

Molinare, Nicanor. 1939. "Oro purito", tonada, Santiago: Casa Amarilla.

Molinare, Nicanor. ca. 1940. "Chiu-chiu", corrido/one-step, Santiago: Casa Amarilla.

Molinare, Nicanor. 1943. "Mantelito blanco", canción, Santiago: Southern Music International.

Morello, Fernando. 1941. "Angel de amor", blues, Santiago: Southern Music International.

Moreno, Daniel. 1942. "La gallina francolina", polka-corrido, Santiago: Southern Music International.

Neira, Rodolfo. 1933. "Cachitos pa'l cielo", ranchera, Santiago: Casa Amarilla.

Neira, Rodolfo. 1935. "En la oscuridad", ranchera, Santiago: Casa Amarilla.

Neira, Rodolfo. 1938. "Nubarrones", ranchera, Santiago: Casa Amarilla.

Neuhaus, Carlos F. ca.1890. "Corazón de nieve", habanera, Valparaíso: Carlos Brandt.

Orrego, Manuel Antonio. 1890. "Ven a mis brazos", tonada de pata en quincha. Santiago: Carlos Niemeyer.

Palma de Pérez, Amelia. ca. 1920. "La celosa", cuplé, Santiago: Rodolfo Berges.

Palma de Pérez, Amelia y L. A. Arenas. ca. 1925. "Hermoso Bío-Bío", shimmy, Santiago: Grimm & Kern.

Pérez Collar, Domiciano. 1899. "Aves del cielo", habanera, Santiago: Litografía Suiza.

Pérez Freire, Osmán. 1915. "Ay, ay, ay", canción, Santiago: Sepúlveda y Davis.

Pérez Freire, Osmán. 1926. "El alcázar de las perlas", shimmy, Santiago: Casa Amarilla.

Pérez Freire, Osmán y Luis Roldán. ca. 1920. "El eterno Pierrot", canción, Buenos Aires: Ortelli Hermanos.

Pérez Freire, Osmán y Antonio Viergol. 1923. "La telefonista", cuplé, Santiago: Grimm & Kern.

Pérez Freire, Osmán y Bernardino Abarzúa. 1925. "La canción tacneña", marcha canción, Santiago: Grimm & Kern.

Peschini, A. ca. 1900. "Pas des Patineurs", schottisch, Valparaíso: Carlos Brandt.

Petrilli, Egisto. s/f. "En la playa", habanera, Valparaíso: Mattensohn y Grimm.

Quiñones, Juan de Dios ed. ca. 1925. *Nuevo Cancionero*. Concepción: Imprenta Comercial.

Ríos, Mario. 1942. "Frivolidad", vals, Santiago: Quinta de Recreo Los Naranjos, Conchalí.

Ríos, Mario. 1944. "Viejo San Diego", tango, Santiago: Casa Amarilla.

Ríos, Mario. 1945. "La cita", tango, Santiago: Casa Amarilla.

Román González y Héctor Gómez. 1929. "Josefina ... ¡por favor!", foxtrot, Santiago: Casa Amarilla.

Román Heitmann, Donato. 1935. "Noches de Francia", foxtrot, Santiago: Casa Wagner.

Román Heitmann, Donato. 1935. "Vals romántico", vals, Santiago: Casa Wagner.

Román Heitmann, Donato. s/f. "Entre tu y yo", fox característico, Santiago: Casa Calvetty.

Román Heitmann, Donato y C. García Huidobro. 1940. "Como el agüita fresca", canción de la película *Dos corazones y una tonada*, Santiago: Casa Wagner.

Román Heitmann, Donato y C. García Huidobro. 1941. "Mi corazón amante", vals de la película *Bar Antofagasta*, Santiago: Casa Amarilla.

Ronavena, Antonio. ca. 1925. "Japonesita", shimmy-canción, Santiago: Casa Amarilla.

Rubí, Francisco arr. s/f. *Colección de tangos célebres.* Valparaíso: Mattensohn & Grimm [arreglos de cuatro tangos para guitarra].

Rubí, Francisco. 1916. "Delirio de amor", mazurka, Valparaíso: Kirsinger.

Salas, Ramón ed. 1927. *Cancionero moderno.* Santiago: Imprenta la Nueva República.

Salinas, Saúl. 1928. "Corazones partidos", cueca [cuyana], Santiago: Casa Amarilla.

Sandoval, Luis. ca. 1925. "Pinka milla (corazón de oro)", araucan shimmy, Santiago: Casa Amarilla.

Santa-Cruz, Ruperto ed. 1890. *Ecos Melódicos Americanos.* Santiago: s/ed.

Sepúlveda, Juan Miguel e Ignacio Verdugo Cavada. 1915. "El copihue rojo", canción, Santiago: Casa Amarilla.

Sepúlveda, María Luisa, arr. ca. 1948. *Cancionero Chileno. Tonadas chilenas antiguas para canto y piano.* Santiago: Casa Amarilla [primera edición 1937].

Silva, Arturo. 1921. "Alessandri", gran marcha militar, Concepción: Imprenta Chile.

Soudy Flores, Guillermo. 1939. "Arriando un piño", tonada, Santiago: Casa Amarilla.

Tejeda de Ruiz, Blanca. 1946. *Canciones populares chilenas.* Santiago: s/ed.

Toro, Julio y Miguel Alfaro. 1933. "Al pie de una guitarra", tonada canción, Santiago: Casa Amarilla.

Torrens, Angel. 1934. "Como las cerezas", ranchera, Santiago: Casa Amarilla.

Varela, Victorino ed. ca. 1947. *Cancionero Mexicano.* Valparaíso: s/ed.

Veloso, Luis y Ricardo de Rosas. 1944. "Mapocho", tango, Santiago: Casa Amarilla.

Villar, Próspero. 1934. "Berta", vals, Santiago: Casa Amarilla.

Villar, Próspero. 1936. "Salerosa", pasodoble, Santiago: Casa Amarilla.

Zapatero, Arturo ed. 1937. *Album sonoro Nº 5.* Santiago: Casa Wagner.

Discografía

1. Grabaciones históricas en discos de 78 y 33 1/3 rpm (LP)

Acosta, Víctor y conjunto. 1942. "La joya del Pacífico", vals de Víctor Acosta, Santiago: Odeon, 88-811 A.

Acosta, Víctor y conjunto. 1945. "Dónde te encuentras", foxtrot de Víctor Acosta, Santiago: Odeon, 89-074 B.

Acosta, Víctor y conjunto. 1947. "Iquique, jamás te olvidaré", vals de Víctor Acosta, Santiago: Odeon, 89-293 A.

Aguilera, Mario. 1947. "Murmullo", bolero, con la orquesta de Federico Ojeda, Santiago: RCA Victor, 90-0619 A.

Aguilera, Mario. 1950. "Sin tu adiós", bolero de Luis Aguirre Pinto, Santiago: RCA Victor 90-0984 A.

Aguirre, Pepe. 1939. "Después de una ilusión un desengaño", vals de Armando González Malbrán, Santiago: Victor, 53025.

Aguirre, Pepe. 1942. "Reminiscencias", vals de Luis Aguirre Pinto, Santiago: Victor, 53045 y 90-0074 B.

Aguirre, Pepe. 1943. "Frivolidad", vals de Mario Ríos, Santiago: Odeon, 88-838 B.

Aguirre, Pepe. 1945. "Muñeca de loza", vals de Mario Ríos, Santiago: Odeon, 88-990 B.

Aguirre, Pepe. ca. 1948. "Antofagasta", vals boston de Armando Carrera, Santiago: RCA Victor.

Arancibia, Mario. ca. 1955. *Cuando muere la noche.* Santiago: Odeon, LP.

Aránguiz, Luis. 1950. "Mi chiquita", guaracha de Luis Aránguiz, Santiago: RCA Victor, 90-1010 B.

Araya, Derlinda. 1944. "Anda a cantarle a tu abuela", vals con piano y guitarra, Santiago: Victor, 90-0250 A.

Arcos, Pilar. ca. 1925. "Besos Fríos" cuplé de Modesto Romero y Rosendo Llurba, Nueva York: Columbia, 2502-X.

Banda Columbia. ca. 1926. "Gloria, Victoria", himno a la Defensa Civil de Osmán Pérez Freire y Antonio Orrego Barros, Nueva York: Columbia, 2469.

Banda Columbia. ca. 1925. "La canción tacneña", marcha canción de Osmán Pérez Freire, Nueva York: Columbia, 2469-X.

Banda Instrumental del Ejército de Chile. 1949. "Adiós al Séptimo de Línea", marcha de Luis Mancilla y Gumercindo Ipinza, director Jovino Chacón, Santiago: Odeon 89-463 A.

Bonansco, Armando. 1940's. "Aceite Dos Banderas" *jingle* radial, Santiago.

Bonansco, Armando. 1942. "Profundamente en el corazón de Texas", foxtrot, Santiago: Victor, 90-0138 A.

Bonansco, Armando. 1944. "Santa Marta", porro, Santiago: Victor, 90-0307 A.

Bonansco, Armando. 1946. "El boogie de Armando", boogie woogie, Santiago: RCA Victor, 90-0526 A.

Bonansco, Armando. 1947. "No has estado en Cavancha", foxtrot de Lautaro Andino, Santiago: RCA Victor, 90-0664.

Carrera, Armando. 1965. *Nostalgias Musicales.* Santiago: Odeon, LDC 36925, LP.

Conjunto Armónico Universitario. ca. 1940. "El copihue rojo", canción de Juan Miguel Sepúlveda e Ignacio Verdugo Cavada, Santiago: Victor 53335-B.

Davagnino, Ernesto. 1930. "Araucano", foxtrot de Oscar Verdugo y Roberto Retes, Santiago: Victor, 81382 A.

Day, Buddy. 1946. "Bailando en el Casanova", slow-fox, Santiago: RCA Victor, 90-0561 A.

Del Carmen, Guadalupe y Los Hermanos Campos. 1949. "Ofrenda", corrido de Jorge Landy, Santiago: RCA Victor, 90-1021 A.

Díaz, Porfirio y Jorge Abril. 1944. "Viejo San Diego", tango de Mario Ríos, Santiago: Victor, 90-0269 A.

Díaz, Porfirio y Jorge Abril. 1945. "En Mejillones yo tuve un amor", foxtrot de Gamaliel Guerra, Santiago: Victor, 90-0470 A.

Díaz, Porfirio y orquesta típica. 1968. *Te acordás hermano*, Santiago: RCA Victor, CML-2669-X, LP.

Don Canuto y Los de Antaño [Porfirio Díaz]. 1967. *Bailongos de Antaño*, Santiago: RCA Victor, CML-2518-X, LP.

Dúo Bascuñan-Del Campo. 1954. "Colo-Colo", marcha corrido, Santiago, Odeon: 89-822 B.

Dúo Bascuñán-Riquelme. 1946. "Adiós huasita linda", corrido de Gino Briano, Santiago: Odeon, 89-178 A.

Dúo Bascuñán-Riquelme. 1946. "Rancherita de mi tierra", ranchera de Natalio Sedini y Luis Gómez, Santiago: Odeon, 89-178 B.

Dúo Leal-Garrido y Don Roy. 1953. "Josefina", foxtrot de Vicente Planella y Emilio Sarno, Santiago: Odeon 89-762 A.

Dúo María-Inés. 1948. "Los lecheros", cueca radial con libretos de Pepe Rojas, actúan Teresa Maibee, Rolando Caicedo y Pepe Rojas, Santiago: RCA Victor, 90-0881.

Faró, Chito. 1945. "Berta", tango de Armando Carrera y Gerardo Moraga, Santiago: Victor, 90-0482 A.

Gardy, Raúl. 1950. "Civilización", tango-poema de Armando González Malbrán, con la orquesta de Luis Aguirre Pinto, Santiago: Odeon, 89-512 B.

Gatica, Arturo. 1948. "Frente a frente", bolero de José Goles y Carlos Ulloa, con la orquesta de Carlos Llanos, Santiago: Odeon, 89-346.

Gómez, Osvaldo. 1946. "Iquique", corrido de Atilio Carboné, con la orquesta de Fernando Lecaros Santiago: Odeon, 89-198 A.

Gómez, Osvaldo. 1948. "Mi tierra es mi fortuna", mapuchina de Fernando Lecaros, con la orquesta de Fernando Lecaros, Santiago: Odeon, 89-394 A.

González, Ana. 1943. "La pobre empleada", corrido de José Bohr de la película *Pa'l otro lado*, Santiago: Victor, 90-0180 A.

González, Ana. 1943. "Yo quiero ser estrella", foxtrot de José Bohr, de la película *El relegado de Pichintún*, Santiago: Victor, 90-0169 A.

Hermanos Lagos. 1951. "Iquique es puerto", corrido de Lautaro Andino, Santiago: RCA Victor, 90-1116 A.

Los Cuatro Huasos. 1930. "Así es mi suerte", tonada de Luis López, Santiago: Victor, 47708 A.

Los Cuatro Huasos. 1931. "Abran quincha, abran cancha", tonada del folklore, Santiago: Victor 47771 B.

Los Cuatro Huasos. 1931. "El martirio", tonada del folklore, Santiago: Victor, 47763 B.

Los Cuatro Huasos. 1931. "Matecito de plata", tango canción de Luis Martínez Serrano, Santiago: Victor, 47892 A.

Los Cuatro Huasos. ca. 1937. "Arriando un piño", tonada de Guillermo Soudy, Santiago: Victor 47915.

Los Estudiantes Rítmicos. 1940. "El paso del pollo", foxtrot de José Goles, Santiago: Victor, 53066.

Los Estudiantes Rítmicos. 1944. "Así es el amor", foxtrot con estribillo por Oscar Castillo, Santiago: Victor, 90-0243 B.

Los Estudiantes Rítmicos. 1944. "Dorotea", corrido con estribillo por Ester Soré, Santiago: Victor, 90-0243 A.

Los Estudiantes Rítmicos. 1944. "Evocación", foxtrot con estribillo por Oscar Castillo, Santiago: Victor, 90-0300 B.

Los Estudiantes Rítmicos. ca. 1940. "Bajo un paraguas", polka con estribillo, Santiago: Victor, 53284.

Los Huasos de Chincolco. 1932. "El sol y la luna", cueca de Jorge Martínez, animación de Pepe Rojas, Santiago: Victor, 47841 B.

Los Huasos de Chincolco. 1942. "Los estucadores", cueca de D. Santelices, Fernando Montero, y Pepe Rojas, animación de Pepe Rojas, Santiago: Victor, 90-0005 A.

Los Huasos de Pichidegua. 1932. "El hundimiento del Angamos", vals-canción de Críspulo Gándara, Santiago: Odeon, 88508.

Los Huasos de Pichidegua. 1932. "Corazón de bandido", de Críspulo Gándara, Santiago: Odeon, 88553.

Los Provincianos y Pepe Rojas. 1939. "Vamos pa' las carreras", cueca de Fernando Montero y Domingo Santelices, Santiago: Victor, 53026 A.

Los Provincianos y Pepe Rojas. 1940. "Viva el Dieciocho de Septiembre", cueca de Juan Padilla, Santiago: Victor, 53080 A.

Los Quincheros. 1944. "Mahuida", araucana de Jaime Atria, Santiago: Victor, 90-0224 B.

Los Quincheros. 1944. "Nosotros", bolero de Pedro Junco, Santiago: Victor, 90-0333 A.

Los Quincheros. 1946. "Abran quincha, abran cancha", tonada del folklore, Santiago: RCA Victor, 90-0570 A.

Los Quincheros. 1946. "La negra Soledá", guaracha, Santiago: RCA Victor, 90-0571 B.

Los Quincheros. 1946. "La negra Tomasa", guaracha de Guillermo Rodríguez, Santiago: RCA Victor, 90-0572 B.

Los Quincheros. 1946. "Sufrir", bolero de Francisco Flores del Campo, Santiago: RCA Victor, 90-0572 A.

Los Quincheros. 1947. "El volantín", guaracha de Lautaro Andino, Santiago: RCA Victor, 90-0688.

Lucena, Pepe. 1949. "Castillito de arena", tanguillo, con la orquesta de Jackie Kohan, Santiago: Odeon 89-435 A.

Lucena, Pepe. 1949. "Las cositas del querer", farruca, con la orquesta de Jackie Kohan, Santiago: Odeon 89-435 B.

Molinare, Nicanor. 1943. "Cantarito de Peñaflor", tonada de Nicanor Molinare, Santiago: Victor, 90-0123 B.

Molinare, Nicanor. 1943. "Rosita de Cachapoal", tonada de Nicanor Molinare, Santiago: Victor, 90-0123 A.

Morello, Fernando. 1945. "Resignación", fox-blues, canta Ester Soré, Santiago: Victor, 90-0345.

Morello, Fernando. 1947. "Bello Iquique", foxtrot, canta Eduardo Orfanoz, Santiago: RCA Victor, 90-0607 A.

Ojeda, Federico. 1947. "Abejorros", one-step de Vicente Bianchi, Santiago: RCA Victor, 90-0668 A.

Ojeda, Federico. 1948. "El mar", de Charles Trenet, canta Glenn Le Roy, Santiago: RCA Victor, 90-0760 B.

Ojeda, Federico. 1948. "La tonkinesa", polka de Vicente Scotto con letra en español de Lautaro Andino, canta Humberto Lozán, Santiago: RCA Victor, 90-0763 B.

Orquesta folklórica chilena. 1945 "La ingrata", canción habanera, Santiago, Victor: 90-0445 A.

Orquesta Los Marinos. ca. 1925. "Y tenía un lunar", foxtrot [shimmy] de Joseph Bohr, Nueva York: Columbia, 2485-X [copiado en Santiago por Royal, 4562]

Orquesta Terzt-Schaff. ca. 1940. "Lo que sueñan las flores", vals de Translater, Santiago: Victor, 53250.

Orquesta Victor Chilena. 1930. "Los estudiantes pasan" marcha-canción de E. M. Chiappo y Gustavo Campaña, arreglo para banda de Javier Rengifo, canta Raúl Velasco, Santiago: Victor 44706 A.

Quinteto Swing Hot de Chile. 1943. "Vanidad", slow-fox con estribillo de Armando González, Santiago: Victor, 90-0180 A.

Quinteto Swing Hot de Chile. 1944. "Menilmontant", foxtrot de Charles Trenet, Santiago: Victor, 90-0301 A.

Serrano, Rosita. 1948. "A motu yaney", mapuchina de Fernando Lecaros, Londres: Odeon, 19-5028 A.

Serrano, Rosita. 1948. "Río abajo", tonada de Donato Román H, Londres: Odeon, 19-5027 A.

Soré, Ester. 1939. "Como el agüita fresca", tonada de Donato Román Heitmannn y Carlos García, de la película *Dos corazones y una tonada*. Santiago: Victor, 53016 A.

Soré, Ester. 1940. "A motu yaney", mapuchina de Fernando Lecaros, Santiago: Victor, 53138 A.

Soré, Ester. 1948. "Mi pecado", bolero de José Goles, con orquesta de Federico Ojeda, Santiago: RCA Victor 90-0762 B.

Tejeda de Ruiz, Blanca. ca. 1927. "Adiós mi encanto", canción chilena, Buenos Aires: Victor, 80426 A.

Tejeda de Ruiz, Blanca. ca. 1927. "Es tanto lo que te quiero", tonada con estribillo, Buenos Aires: Victor, 80426 B.

Trío Añoranzas. 1950. "Pobre loca", vals de Críspulo Gándara, Santiago: RCA Victor, 90-1003 A.

Veloso, Luis. 1944. "Mapocho", tango con estribillo de Luis Veloso y Ricardo de Rosas, Santiago: Victor, 90-0233 A.

Videla, Raúl. 1942. "Un hombre de la calle", slow-fox de Fernando Lecaros de la película *Un hombre de la calle*, con Sexteto Santiago, Santiago: Odeon [?].

Videla, Raúl. 1946. "El chofer de taxi", foxtrot de Fernando Lecaros para la película *Memorias de un chofer de taxi*, con orquesta de Fernando Lecaros, Santiago: RCA Victor [?].

Videla, Raúl. 1948. "Tristeza y dolor", bolero de Mario Vera, con la orquesta de Carlos Llanos, Santiago: RCA Victor, 90-0826 A.

Waelder, Federico. 1943. "Selecciones de canciones populares", piano solo, Santiago: Odeon, 88756.

Zamora, Segundo. 1944. "Buen consejo", corrido de Segundo Zamora, canta Jorge Novoa, Santiago: Odeon, 88-911 A.

2. Remasterizaciones, compilaciones, recolecciones, versiones y creaciones en discos de 33 1/3 rpm (LP), casetes (CAS) y discos compactos (CD)

Abarca, Olga. ca.1985. *Folkore musical de Chile*. Santiago: Alerce, ALC 607, CAS.

Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros. 1997. *Lo que mi madre me enseñó*. Santiago: AFOCHI, CAS.

Agrupación Folklórica Chilena Raquel Barros. 1999. *Construyendo nuestro Chile*. Santiago: Rezepka, CD.

Aguirre, Pepe. 2001. *Amor de artista*. Bogotá: EMI Music, 24353-39142, CD.

Ancahual. 1966. *Recital criollo*, Santiago: RCA Victor, CML 2375, LP.

Ancahual. 1969. *Herencia española en el folklore chileno. El folklore de Chile* vol. 17, Santiago: EMI Odeon, LDC 36691, LP.

Ancahual. 1970. *Ancahual salonero y campesino. El folklore de Chile* vol. 24, Santiago: EMI Odeon, LDC 36748, LP.

Aste, Cuti y Alvaro Henríquez, productores. 2001. *La Negra Ester*. Santiago: Columbia, 2-4753, CD.

Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza, compiladores. 1997. *Música popular chilena (1906-1930)*. Santiago: FONDART, CD.

Berríos, Mario, productor. 1996. *Las Canciones del Chumbeque a la Zofri*. Iquique: FONDART, CD.

Chile típico. 1975. Santiago: EMI 104037, CAS.

Cuncumén. 1964. *El folklore de Chile* vol. 6, Santiago: Odeon, LDC 36098, LP.

Cuncumén. 1992. *El folklore de Chile* vol. 6, Santiago: EMI Odeon, 7-99971-2 CD.

Cuncumén. 1996. *Cosechando en el tiempo*. Santiago: Alerce, CDAE 0265, CD.

Díaz Acevedo, Raúl, compilador. 1998. *Toquíos y finares campesinos*. Temuco: FONDART y Sony Music, CAS.

Ecos de Antaño. 1999. *La música de la época de Balmaceda*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, CAS.

Fernández, Camilo, compilador. 2003. *78 rpm Chile*. Santiago: Discos CNR, CD.

Fornaro, Marita, compiladora. 1997a. *Troupes del Uruguay. Las vidas de un repertorio*. Montevideo: Universidad de la República y Asociación General de Autores del Uruguay, CD.

González, Juan Pablo, compilador. 2002. *Del salón al cabaret: música y baile de la belle époque chilena*. Santiago: Warner Music Chile, 8-09274-97502-7, CD.

González, Juan Pablo, compilador. 2003. *Días de radio en Chile*. Santiago: Warner Music Chile, 5-050467-075320, CD.

González, Otilia del Carmen. 1997. *Cantora de rodeos. Valses de la tradición*. Santiago: FONDART y Cantoral, ACV2 052, CAS.

Gran Banda de Concierto del Ejército de Chile. 2002. *Gloria Victoria*. Santiago: ARCI Music y Warner Music Chile, 0927 47626-2, CD.

Grupo Rauquén. 1971. *Del álbum de los abuelos*, Santiago: Odeon, LP.

Grupo Rauquén. 1994. *Setenta años de música en Chile, 1850-1880*, vol. 1, Santiago: Universidad de Chile, Departamento Técnico de Investigación, CAS.

Grupo Rauquén. 1994a. *Setenta años de música en Chile, 1880-1900*, vol. 2, Santiago: Universidad de Chile, Departamento Técnico de Investigación, CAS.

Guerra, Gamaliel. 2000. *Gamelín Trovador de Nostalgias*. Antofagasta: FONDART, CD.

Jara, Víctor. 2001 [1973]. *Canto por travesura*. Santiago: Warner Music Chile, 8573 87609-2, CD.

Lindl, Roberto, productor. 2002. *Una noche en el Cinzano*. Santiago: FONDART y Warner Music, 0927 43687-2, CD.

Las Caracolito. 2001 [1960]. *Cantoras de rodeo*. Santiago: ARCI Music y Warner Music Chile, 0927 40804–2, CD.

Los Quincheros. 1993. *Quincheros misceláneos*, Santiago: EMI, CD.

Los Quincheros. 1999. *Los Quincheros del recuerdo*, Santiago: ARCI Music, 3984 27743-2, CD.

Los Tres. 1996. *La Yein Fonda*. Santiago: Columbia, 4-476136, CAS.

Loyola, Margot. 1965. *Salones y chinganas del 900*. Santiago: RCA Victor CML-2278, LP.

Loyola, Margot. 1966. *Casas de canto*. Santiago: RCA Victor, CML-2455, LP.

Loyola, Margot. 1973. *Canciones del 900*. Música de Luis Advis y textos de Julio Rojas y Jaime Silva, Santiago: DICAP DCP-42, LP.

Loyola, Margot. 1986. *El couplet*. Santiago: Star Sound, CAS.

Luna, Manuel, productor. 2003. *Músicos del siglo XX. Con orgullo de chilenos*. Santiago: FONDART y Sindicato de folkloristas y guitarristas de Chile, CD.

Martínez Miranda, Carlos y Grupo Trehuaco. 2004. *Copiapó Musical 1900*. Copiapó: FONDART, Museo Regional de Atacama y Grupo Trehuaco, CD.

Manuelita Rosas. 1998. Zarzuela en tres actos de Francisco Alonso y Luis Fernández Ardavín, 1941. Barcelona: Blue Moon BMCD 7512, CD.

Menanteau, Alvaro, compilador. 2003. *Historia del jazz en Chile*. Santiago: Ocho Libros Editores, CD.

Montiel, Sarita. 1958. *Canta canciones de la película "El último cuplé"*. Santiago: Columbia 8131.

Mouras, Juan. 1997. *Guitarra clásica*. Santiago, FONDART y Camerata, JMA 002, CAS.

Mouras, Juan y Guillermo Ibarra. 2002. *Guitarra clásica chilena del siglo XIX*. Santiago, FONDART, CD.

Música Chilena de Nuestro Siglo. 1999. Santiago: Televisión Nacional y Musicavisión, 2 490462, CD.

Navarrete, Rosa. 1987. *Canto popular chileno*. Santiago: Alerce, ALC 573, CAS.

Ohlsen, Oscar. 1998. *La guitarra de Carlos Pimentel*. Santiago: FONDART, CD.

Palmiero, Tiziana. 1995. *Arpa*. Santiago: FONDART y Facultad de Artes de la Universidad de Chile, CMCH-05, CAS.

Parra, Eduardo. 2003. *80 son las razones*. Santiago: FONDART, CD.

Parra, Roberto. 1988. *Los tiempos de la Negra Ester*. Santiago: Alerce, ALC 630, CAS.

Parra, Violeta. 1956. *Violeta Parra acompañada de guitarra*, 2 vols. Santiago: Odeon, LP.

Parra, Violeta. 1975. *Violeta Parra ausente presente* ..., 2 vols. París: Le Chant du Monde, LP [Santiago: Alerce, ALC 33, CAS].

Pavez, Héctor. 1995. *Corazón de escarcha. El folklore de Chile* vol.10, Santiago: EMI, 102-833808, CAS.

Piga, Sebastián, productor. 2001. *Chinchineros. Ritmos chilenos o criados en Chile.* Santiago: FONDART, CD.

Quilapayún. 1968. *Por Vietnam*, Santiago: Dicap JJ-01, LP.

Rondón, Víctor, compilador. 2001. *Música tradicional chilena de los 50'*, Santiago: FONDART y Facultad de Artes de la Universidad de Chile, CD.

Rojas-Zegers, Jorge. 1985. *La guitarra en las tertulias del 900.* 4 vols. Santiago: Producciones Jorge Rojas-Zegers Ltda., CAS.

Rojas-Zegers, Jorge et al. 1989. *La guitarra en las tertulias chilenas del 900.* 4 vols. Santiago: Producciones JRZ Ltda., CD.

Ruiz, Agustín, compilador. 1996. *Organilleros y chinchineros de Valparaíso.* Santiago: FONDART y Chimuchina Records, CAS.

Savi, Elvira y Patricia Vásquez. 1987. *Retrospectiva de la música vocal chilena para voz y piano*, 2 vols. Santiago: SVR, NCC 106, CAS.

Savi, Elvira y Carmen Luisa Letelier. 2003. *Isidora Zegers y su tiempo.* Santiago: Parmedia, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, CD.

Serrano, Rosita. 1993. *La paloma.* Alemania: east-west records y Warner Music, 4509-94757-2, CD.

Torres, Rodrigo, editor. 2005. *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, Santiago: Parmedia, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, CD [primera edición, 1944].

Tursi, Natalio. 2003 [1966]. *100 años de tango.* Santiago: Duplicassette, C–106, CD.

Valenzuela, Diómedes. 1982. *De Salón y de Chingana.* Santiago: Philips, 7187117, CAS.

Vega, Carlos, compilador. 1988. *Panorama sonoro de la música popular argentina.* Luis Goyena y Graciela Restelli eds. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, CD.

Vidal, Marcelo, compilador. 2003. *Música en Rancagua de los '50.* Rancagua: FONDART y Sonart, SYNTAXI CD003, CD.

Vivado, Ida. 1982. *Danzas de Antaño en el salón chileno del siglo XIX.* Santiago: Facultad de Artes de la Universidad de Chile, FA-PNC4, CAS.

INDICES

Indice de nombres

A
A Guitare 329
Abril, Jorge 472
Abruzzese, A. 462
Aburto, Manuel 408
Academia Valero 82, 85, 566
Acevedo, Remigio 159
Aceves Mejía, Miguel 428
Acosta, Víctor 166, 253, 260, 268, 282, 314, 336, 383, 390, 393, 443, 444, 458, 536, 569, 570, 571
Acuña, Australia 374, 375, 411
Acuña, Carlos 483
Acuña, Elsa 313
Achao 193
Aeolian 64, 65
Africa 329, 523, 548
Africans Swingers 513, 514
Agüero, Ernesto 486
Aguila 198
Aguilar, José 463
Aguilar, Marcos 82, 84, 85, 538
Aguilera, Juan Carlos 484
Aguirre, Pepe 112, 113, 264, 442, 444, 457, 458, 462, 469, 470, 471, 479, 480, 481, 485
Aguirre Pinto, Luis 113, 166, 214, 231, 249, 250, 251, 265, 268, 390, 415, 438, 442, 443, 494, 503, 505, 527
Alba, Antonio 59, 60, 90, 102, 106, 108, 113, 368, 385, 426, 440
Albert, Don 197
Aldunate del Campo, María Ester 260
Alemania 26, 41, 133, 178, 209, 317, 324, 367, 387, 562
Alessandri Palma, Arturo 77, 137, 140, 204, 275, 539, 547
Alessio, Enrique 482
Almarza, Luis 559
Alonso, Carlos 400
Alonso, Meche 469, 470
Alvarado, Teresa 403
Alvarez Calvillo, Andrés 122, 481
Alvarez, Alejo 253
Alvarez, María 470
Allen, Woody 207
Allende, Juan Rafael 125
Allende, Pedro Humberto 33, 125, 280, 369, 387, 415, 450
Aller, Pierre 357
Amato, Pasquale 183
Amberol Records 181
Amenábar, Ernesto 380
Amenábar, Pedro 380
América Latina 21, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 31, 50, 53, 87, 96, 99, 106, 108, 110, 119, 129, 134, 136, 178, 180, 181, 188, 193, 196, 209, 212, 218, 230, 241, 242, 247, 254, 258, 264, 327, 347, 348, 349, 350, 355, 421, 426, 427, 451, 492, 493, 497, 498, 499, 504, 506, 507, 522, 523, 527, 528, 530, 531, 535, 537, 539, 540, 547, 553, 554, 556, 563, 564
American Bar 331
American Cinema 160, 235
American Gramophone Company 178
American Marconi Company 202
Amor, Alberto 483
Ancud 90
Andino, Lautaro 436, 536, 567
Andreu, Paco 161
Andrew Sisters 561
Angelillo 337, 350, 351
Angeloni, Alejandro 381, 474
Aníbal Pinto 277, 475
Anjos do Inferno 518, 521
Ansaldo, Juan 131
Antofagasta 55, 65, 73, 85, 112, 113, 114, 135, 186, 188, 217, 230, 233, 251, 268, 273, 336, 385, 442, 471, 567
Ara, Pilar 144
Arancibia, Ariel 150, 536
Arancibia, Arturo 405
Arancibia, Mario 211, 337, 502, 503, 536
Aranda, Manolo 217
Aránguiz, Luis 310, 521, 532, 536, 556, 558, 559, 562, 570, 571
Araya, Derlinda 264, 372, 373
Araya, Gabriel 166
Arcos, Pilar 147, 148, 197, 461, 551
ARCHI 210, 221, 222
Arena, Pedro 81
Arenas, Hernán 384
Arenas Villagra, Luis 548

Argentina 7, 16, 20, 24, 25, 26, 41, 42, 50, 51, 65, 66, 80, 85, 87, 91, 96, 106, 107, 110, 113, 120, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 145, 147, 149, 155, 156, 160, 163, 168, 169, 164, 173, 174, 181, 189, 192, 194, 195, 196, 199, 204, 208, 214, 215, 227, 230, 237, 239, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 254, 255, 264, 267, 280, 286, 299, 305, 307, 315, 317, 324, 325, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 349, 350, 352, 353, 354, 356, 372, 375, 376, 382, 388, 399, 407, 415, 418, 421, 422, 423, 424, 425, 433, 434, 436, 437-442, 444, 454-486, 497, 499, 500, 503, 504, 515, 516, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 529, 533, 534, 540, 544, 546, 557, 558, 561,564, 570, 573
Argentina, Imperio 147, 149, 353, 354
Argüeda, J. 556
Arguedas, José María 24, 25
Arica 14, 60, 73, 216, 280, 286, 289, 290, 301
Armil, Pepe 496
Armstrong, Louis 556, 561
Arnaz, Desi 530
Arón, Luis 265
Arozamena, Amparo 163
Artistas Unidos 240, 241
Artola, Héctor 467
Arvizu, Juan 124, 259, 332, 337, 360, 488, 490, 492, 493, 494, 505
Astaburuaga, Aurora 55
Astaire, Fred 107, 112, 249, 261, 516, 534, 544, 552, 563
Astol, Eugenio 131
Astudillo, Armando 435
Ato 117, 118, 119, 549
Atria, Jaime 408, 433, 434, 505, 536
Aulí, Juan 135
Aurel, Paul 357
Austin, Gene 263
Autry, Gene 232
Avecilla, C. 135
Avilés, Hernando 498
Aysén 390, 392, 425, 440, 441, 442
Azcárraga, Emilio 427
Aznavour, Charles 359
Azócar, Luis Alberto 382
Azúa, Juan 212

B

Bach, Johann Sebastian 96, 107
Báez, Juan 305
Baeza, Sergio 434
Bahamonde, Luis 166, 253, 312, 384, 388, 391, 393, 410
Baker, Josephine 107, 183, 356, 507-512, 530, 550, 551, 552
Bal Tabarín 318, 319
Balmaceda, Eduardo 65, 324, 544
Balmaceda, Jorge 183
Ball, Lucille 530
Ballón Farfán, Benigno 445
Band, Efraín 188, 386, 399
Banda del Batallón Tacna 276
Banda do Batalhão Naval 517
Banda Giusseppe Verdi 277
Bando da Lua 518
Baños del Parque 312
Bar Inglés 180
Barahona, Felipe 199
Barcelata, Lorenzo 246, 429, 431
Barcelona 72, 137, 283, 323, 473, 565
Bari, Camila 374, 375, 411, 415, 423
Baroni, L. 556
Barra, Lucho 165, 373
Barragán, Luis 505
Barrenechea, Enrique 161, 162, 165, 166, 408, 527
Barrios, Lucho 444, 498
Barros, Carmen 264
Barros, Miguel 416
Barros Ortiz, Diego 390
Barroso, Ary 124, 232, 518, 520
Barruezo, Martín 351
Barta, Luis 140
Bas, Pablo 115
Basie, Count 561
Basis, Isidoro 265
Batet Vitali, Alberto 499
Bayarry 159
BBC 203, 206, 208
Beas, Luis 433
Becker, Otto 60, 65, 107, 112, 123, 143, 217, 225, 280
Beethoven, Ludwig van 111, 155, 324
Bela, Dajos 215
Beltrán, Pablo 496
Bell, Graham 178
Bello Cano, Consuelo 135
Bello, Enrique 41, 247, 426, 520

Benavente, Jacinto 141, 288
Benavides, José 430
Benítez, Isidro 74, 332, 334, 500, 512, 513, 521, 531, 571
Berdiel 544
Berlín 39, 86, 90, 92, 196, 259, 260, 317, 322, 368, 386, 538, 561
Berliner, Emile 178, 181, 193
Bernales, Jorge 378, 390
Berutti, Inés 139
Besoaín, Mario 380
Bevilacqua, Alfredo 454
Biaggi, Rodolfo 333, 481, 483, 484
Bieber, Ellen 85
Bilbao 355
Billboard 122
Bisquert, Próspero 160, 229, 248, 255, 279, 280, 308
Bivort 75
Bluhm, Edith 85
Bogotá 25, 54, 71, 124
Böhme, Juan Augusto 115, 121, 392
Bohr, José 161, 207, 230, 233, 239, 249, 251, 252, 257, 258, 264, 273, 304, 335, 437, 499, 531, 546, 570
Bola de Nieve 233, 336, 514, 526
Bolivia 28, 237, 280, 301, 314, 373, 376, 423, 424
Bombal, María Luisa 467
Bonino, Ernesto 359
Borcosque, Carlos 239, 255
Borneo 517
Bouillon, Jo 512
Bow, Clara 307
Bowers, Claude G. 92
Brahms, Johannes 109
Brandt, Carlos 60, 89, 102, 110, 115, 116, 117, 121, 148, 368, 426, 454, 542
Brasil 21, 24, 25, 26, 41, 68, 72, 85, 91, 106, 112, 124, 132, 140, 161, 163, 169, 181, 182, 196, 243, 261, 264, 306, 312, 330, 332, 339, 376, 383, 418, 421, 423, 424, 425, 451, 453, 462, 497, 499, 503, 512, 513, 514, 515-522, 529, 523, 533, 540, 544, 547, 560, 561, 568
Bravo, Oscar 305, 571
Bravo Falcón, Carlos 440
Breil, Joseph Carl 229
Brengola, Antonio 565
Breton, André 512
Bretón, Tomás 157
Brito, Alfredo 526
Broders, Matilde 264
Brown, Carmen 528
Brown, Jack 332, 520
Brunelli, Feliciano 356, 441, 475, 521
Brunswick 147, 148, 183, 185, 186, 197, 198, 459, 551
Budge, Olga 541
Buenos Aires 14, 43, 50, 65, 85, 101, 107, 115, 124, 130, 134, 136, 137, 139, 140, 145, 146, 155, 157, 163, 169, 181, 189, 192, 197, 204, 209, 212, 213, 217, 232, 238, 239, 245, 252, 255, 299, 313, 318, 319, 329, 330, 336, 350, 351, 357, 371, 372, 376, 380, 381, 383, 388, 415, 423, 438, 439, 440, 441, 442, 450, 452, 454, 457, 459, 460, 462, 463, 465, 467, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 477, 478, 481, 482, 483, 485, 486, 487, 489, 491, 495, 503, 504, 506, 507, 508, 510, 511, 512, 513, 516, 518, 525, 526, 541, 545, 546, 548, 559, 562, 568
Bührle, Mariíta 143, 144
Bulling, C. 115
Buñuel, Luis 509
Bustos, Carmelo 514
Butet 544
Buti, Carlo 359

C

Cabrera, Ana 438
Cadícamo, Enrique 483
Cadot, Eduardo 60
Café Fancy 156
Café Checo 312
Café Imperio 312
Café Santos 329
Café Vienés 312
Caicedo, Rolando 166, 294, 400
Calderón, Alfonso 293, 542
Calderón, Baudilio 279
Calderón, Francisco 102, 159
Calero, José 247
Caló, Miguel 333, 463, 478, 481, 482, 483, 484, 487
Camargo, Ely 306, 522
Campaña, Gustavo 166, 250, 285

Campos, Chilote 149, 166, 231, 297
Campos, Eleodoro 383
Campos, Humberto 384, 389, 393, 398, 458, 476
Campos, Marcial 383
Canaro, Francisco 65, 441, 458, 461, 463, 466, 467, 472, 482, 487, 545
Canelo, Jorge 557
Cantinflas 434
Capdevilla, Efrén 161, 264
Capó, Bobby 499
Cappello, Mario 359
Caprioglio, Angel 462, 471
Capurro 184
Caracas 124, 327
Carboné, Atilio 113, 436, 479
Carbone, Ernesto 481
Cárdenas, Gerardo 433
Carioca, Pepe 242, 520
Cariola, Carlos 161, 216, 551
Carol, Carmen 469
Carr & Haynes 204
Carreño, Teresa 64
Carrera, Armando 24, 44, 64, 65, 112, 123, 144, 150, 161, 162, 166, 204, 225, 233, 258, 268, 277, 279, 285, 312, 314, 336, 383, 437, 462, 517, 527, 545, 546, 548, 549, 565, 566, 569
Carringford, Arthur 563
Cartagena, Julio 375, 382
Carter, Benny 560
Carter, Ismael 146, 149, 313, 314, 315, 383
Caruso, Enrico 182, 183, 202, 231, 347
Caruso, M. 462
Carvajal, Armando 235, 255
Carvajal, Emperatriz 144
Carvajal, Héctor 214
Casa Adler 115
Casa Amarilla 65, 114, 117, 118, 119, 122, 123, 142, 145, 148, 167, 199, 231, 285, 295, 296, 307, 327, 334, 350, 353, 373, 374, 386, 406, 426, 439, 441, 461, 462, 463, 467, 470, 476, 477, 481, 495, 505, 510, 517, 519, 526, 527, 532, 533, 545, 548, 549, 550, 551, 554, 561, 565, 566, 567, 569, 571
Casa Azul 115
Casa Calvetty 110, 122, 353, 463
Casa Hans Frey 115
Casa Kirsinger 55, 56, 116, 276
Casa Loutit 115
Casa Strauss 115
Casa Wagner 60, 113, 122, 123, 246, 249, 387, 432, 463, 526
Casanova 260, 331, 338, 339, 354, 358, 408, 435, 494, 496, 500, 503, 512, 514, 521, 522
Casanovas, Augusto 58
Casino de Viña del Mar 331, 339, 340, 360, 466, 472, 475, 491, 496, 503, 531, 556, 557, 558
Casino del Portal Edwards 318, 320-323
Castillo, Alberto 86, 209, 213, 232, 245, 259, 336, 337, 457, 475, 479, 481-483
Castillo, Aurora 142, 143
Castillo, Negro 458
Castillo, Pepe 430
Castle, Irene 64, 107, 261, 516, 543, 544, 563
Castle, Vernon 64, 107, 261, 516, 543, 544, 563
Castriota, Samuel 455
Castro 193, 197
Castro Padilla, Manuel 245
Catalán, Mario 396, 458
Cataldo, Rosa 371
Caymmi, Dorival 521
Cazabón, Iván 196, 559
Ceitel, Jaime 559, 560
Centro Español 150, 352
Centro Familiar Español 103, 517
Cerro Santa Lucía 28, 148, 157, 287, 288, 564
Ceruti, Angel 234
Cervantes, Ignacio 101, 523
Cesari, Pedro 276
Chacón, Alfonso 384
Chacón, E. 285
Chacón, Juan 82
Chachita 247
Chanteclair 336, 478
Charlo 457, 458, 463, 464, 466, 468, 470, 473, 475
Chavarri del Castillo, Zoila Augusta 445
Chayres, Néstor 490, 495
Cherniak, Jaime 214, 215, 311, 338
Chiappo, E.M. 285

Chicago 154, 545, 546, 547, 554, 555, 572
Chile Films 251, 252, 254, 255, 256, 487
Chillán 14, 56, 115, 179, 187, 235, 390, 428, 466
Chimex 247
Chopin, Frederic 26, 109, 234, 325, 483
Chrismar, C. von 556
Chuaqui, Benedicto 77, 281
Chueca, Federico 157
Chuquicamata 185
Circo Argentino 305
Circo Ataide 301
Circo Ecuestre Europeo 301
Circo Frank Brown 301
Circo Inglés 301, 304
Circo Las Aguilas Humanas 298, 305, 522
Circo Océano 302
Circo Popular 305
Circo Tolín 304, 305
Círculo Español 73, 103, 352, 543
Claussi, Gabriel 471, 479
Clavell, Mario 259, 494, 499, 500
Club de la Medianoche 206, 331, 336, 458, 477, 478, 486
Club de Patinadores 312
Club de Señoras 49, 288, 308, 537, 544
Club Hípico 289, 290, 291, 569
Club Social Peruano 445
Cobas, Apolo 469
Cobián, Carlos 465
Cocomarola, Tránsito 441
Codoñer, José María 139
Coelho, Olga 424
Coke 233, 243, 309
Columbia Broadcasting System 209, 496
Columbia Pictures 241
Collazo, Boby 495, 505
Comas, Francisco 441, 516, 524, 564
Comedian Harmonists 561, 562
Compañía Cinematográfica Italo-Chilena 359
Compañía Cubana de Revistas Ba-Ba-Lú 164, 528
Compañía de Arte Popular Argentino 471
Compañía de Revistas de Dermiere Follie 467
Compañía Sarnatare 161
Compañía Típica Chilena 373
Concepción 14, 30, 75, 77, 81, 84, 85, 97, 102, 110, 115, 134, 137, 140, 143, 144, 156, 164, 179, 188, 204, 216, 217, 218, 277, 278, 289, 304, 309, 311, 318, 349, 352, 355, 359, 376, 377, 405, 423, 424, 428, 441, 459, 460, 463, 466, 469, 500, 514, 528, 542, 557, 558, 559, 560
Concha, Honorio 391
Concha, Rubio 458
Cóndor 65, 161, 166, 296
Conjunto Criollo 165, 373
Conservatorio Nacional de Música 55, 322
Constitución 114
Contardo, Manuel 169, 350
Conti, Guido 359
Contreras, Julio 231
Contursi, Pascual 455, 459, 468
Copelli, Agustín 469
Copelli, Atilio 462
Copiapó 51, 70, 71, 102, 108, 158, 226, 368, 440
Coquimbo 63, 135, 442
Cordero, Victor 431
Córdoba 136, 434, 438, 464, 509, 569
Córdova, José Luis 560, 563
Córdova, Lucho 568, 569
Cores 484
Cormilio, Armando 559
Corral, Alodia 225
Cortázar, Ernesto 427, 429, 434
Cóspito, René 232, 499, 521, 561
Coyhaique 442
Cozzi, Mario 359
Cremieux, Octave 68
Crespo, Luis 131
Cristal, Robertina 469
Crosby, Bing 232, 263
Cruz, Celia 535
Cruz de Garnham, Emilia 88
Cuadra, Aída 183, 455
Cuadro Criollo Chileno 373
Cuadros, Hilario 438, 439
Cuba 4, 23, 24, 25, 41, 74, 85, 90, 101, 103, 121, 124, 147, 151, 163, 164, 169, 181, 195, 237, 247, 250, 330, 335, 336, 339, 355, 357, 375, 382, 396, 418, 423, 425, 443, 451, 461,

488, 489, 490, 492, 494, 495, 496, 497, 498, 500, 501, 503, 504, 506, 509, 510, 512, 513, 514, 515, 516, 520, 522, 523-537, 546, 552, 558, 561, 564, 568, 573
Cuevas Mackenna, Carmen 424, 425
Cugat, Xavier 74, 197, 297, 436, 520, 525, 530, 534, 535, 545, 558, 570
Curacaví 373, 374, 403
Curicó 30, 218, 428, 440, 511
Curiel, Gonzalo 495, 504, 505
Cuzco 494

D

Da Silva, Juan 381
da Silva Callado, Joaquim Antônio 515
Daccaret, Víctor 338
D'Acosta, Lorenzo 556
Darío, Rubén 31, 540
Darios, Luisita 357
Davagnino, Alberto 526
Davagnino, Ernesto 194, 565
Davis Hermanos 115
Day, Buddy 74, 160, 168, 329, 330, 336, 338, 339, 340, 354, 503, 512, 513, 520, 521, 531, 559, 560
de Aguilar, E. 541
de Almeida, Mauro 519
de Amaya, Elvira 140
de Angelis, Alfredo 478, 481, 485
de Caro, José 333
de Caro, Julio 466, 471, 482
De Curtis, E. 184
De Curtis, G.B. 184
de Falla, Manuel 137, 348, 355, 415
De Forrest, Lee 202
de Fuentes, Fernando 245
de Isaura, Amalia 141
de Karlo, Sergio 495
de la Cruz, Carmencita 335
de la Sotta, Nicanor 155, 233
De la Vega, Daniel 157, 164, 167, 238, 321, 325, 459
de Leone, Graciano 480
de Liguoro, Eugenio 239, 248, 250, 251, 252, 503, 532, 568, 569
de Lorena, Rubens 211, 357
de los Ríos, Martha 439, 440
de los Santos, María 315
de Luca, Alberto 482
de Lucía, Paco 350
de Marzi, Enrique 309
de Mesquita, Carlos 515
de Navasal, Marina 265
de Orduña, Juan 149
de Real, Lucho 166
de Rhynall, Camille 453
de Rosas, Ricardo 479
de San Lucar, Esteban 337
de Triana, Gracia 337
de Valdivia, Blanca 168, 250, 252
de Walter, Blanca F. 85
Debussy, Claude 96
Decca 186
Deformes, Renato 210
del Campo, Germán 384
del Campo, Sofía 183, 184, 371
del Carmen, Guadalupe 306, 383, 431, 434, 435
del Carril, Hugo 232, 245, 332, 337, 457, 466, 468, 473, 474, 481
del Mar, Elsa 164, 445
del Morel, Gloria 164
del Río, Anita 349
del Río, Carmen 217, 415
del Río, Lucy 264, 470
del Villar, Benito 237
Délano, Jorge 233, 239, 243, 250, 252, 257
Delfín, Eusebio 489, 501
Delfino, Enrique 459, 462
Denza, L. 184
Deutsche Grammophon 178
Devis, Ana Luciana 465
Di Lorenzo, Enrique 160
Díaz Meza, Aurelio 159, 160
Díaz, Cora 161
Díaz, Porfirio 114, 140, 246, 334, 407, 426, 436, 441, 444, 462, 469, 471, 472, 475, 476, 477, 479, 567
Díaz, Roberto 169, 487
Dicapua 184
Discos Nacional 189, 196
Disney, Walt 242, 243, 336, 494, 520, 536
Doggenweiler 65, 115, 117, 554
Dollinco 187
Dolly Sisters 563
Domínguez, Alberto 494
Don Canuto 477
Don Esteban 559
Donald, Pato 520

Donoso, Fernando 378
Dopazo, Manuel 558
Dorsey, Tommy 561
dos Santos, Ernesto 519
Droguett, Marcos 142
Dubin 518
Dúo Bascuñán-Riquelme 432, 441, 458
Dúo El y Ella 252
Dúo María-Inés 402
Dúo Matrou-Abril 110
Dúo Rey-Silva 167, 379, 382, 396, 412, 415, 423, 457, 485
Durcal, Rosario 352
Duval, Alberto 469

E

Ecuador 131, 237, 302, 424, 475, 568
Edison Pictures 229
Edison Standard Phonograph 176
Edison, Thomas Alva 176
Editora Musical Euterpe 115
Edwards, Agustín 122, 541
Egipto 133
Eitler, Esteban 559
El Criollito 193
Ellington, Duke 561, 562
El Monte 532
El Niño de Utrera 350, 351
Eloy, "Ñato" 166
El Pollo Dorado 336, 486
El Quijote 75, 283
El Refugio 187, 206, 331, 357, 558
Eliz, Leonardo 285
Elizondo, José 426
Eloy, Andrés 495
Emar, Juan 39
Emiris 521
En Panée 318
Escaris Méndez, Eduardo 480
Escobar, Carlos 433, 434
Escobar, Mario 559
Escobar, Roberto 51, 65
Escribano, Paquita 134, 135, 141, 142, 144, 147
España 6, 16, 29, 30, 41, 43, 47, 51, 55, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 70, 71, 85, 89, 94, 95, 100, 101, 103, 108, 116, 124, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 156, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 166, 180, 208, 209, 227, 228, 237, 240, 243, 244, 246, 258, 275, 283, 284, 289, 296, 299, 305, 306, 309, 312, 314, 317, 324, 330, 332, 337, 347, 348-355, 356, 357, 359, 360, 368, 376, 404, 405, 415, 416, 422, 423, 424, 425, 429, 449, 454, 461, 465, 488, 494, 500, 506, 516, 523, 527, 541, 546, 544, 547, 558
Esparza Otero, Alfonso 426
Esperón, Manuel 427, 434, 490
Espí, Vicente 139
Espíndola, Alejandro 389
Espinosa, Manuel 112
Estadio Chile 294
Estadio Nacional 290, 466, 518
Estados Unidos 24, 26, 31, 35, 41, 56, 63, 64, 86, 92, 111, 115, 118, 120, 122, 124, 138, 143, 147, 153, 154, 177, 178, 180, 181, 183, 185, 188, 189, 191, 197, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 208, 209, 214, 221, 229, 232, 239, 241, 243, 244, 247, 249, 254, 261, 280, 302, 311, 322, 330, 347, 357, 359, 360, 424, 432, 445, 456, 462, 494, 505, 507, 516, 518, 520, 522, 523, 524, 525, 529, 530, 538-566
Estudiantina Coquimbo 63
Estudiantina Española 60, 61, 102
Estudiantina Porteña 59, 61, 97
Estudio Valero 93, 94, 107, 402
Estudios Río Churubusco 254
Estudios VDB 252
Eyheralde, René 562, 563

F

Fairbanks, Douglas 243
Falgas, Andrés 336, 478
Familia Hutchinson 561
Familia Rainer 561
Fanuele, Alfredo 336, 458, 478, 486
Faró, Chito 437, 462, 469, 480, 485, 536
Farrés, Osvaldo 494, 495
Fava, Alfredo 337, 486
Felis Peña, Antonio 330
Félix, María 490
Fernández, Antonio 535
Fernández Caballero, Manuel 158
Fernández, Marinita 143, 144
Fernández, P. 106

Fernández, Pedrín 161, 458
Fernández, Wilfredo 496, 497
Ferrari, Angela 438
Ferrero, Julia 439
Fiesta Linda 168, 384, 393
Figueroa, Alfredo 210
Fiori, Alhambra 161, 352
Fiori, Paolo 360
Firpo, Roberto 197, 455, 461, 465, 481, 482, 525, 548
Fleta, Miguel 52
Flores, Alejandro 167, 332, 387, 457, 479
Flores, Celedonio 463, 468, 480
Flores del Campo, Francisco 249, 250, 337, 391, 438, 497, 505, 550
Folies-Bergère 111, 154
Fonografía Artística 138, 140, 148, 188, 198, 277, 314, 386, 455
Forbac, Claudio 505
Fortunato, R. 462
Francia 6, 16, 17, 29, 30, 31, 32, 36, 41, 47, 51, 57, 72, 73, 74, 81, 85, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 105, 106, 107, 110, 111, 124, 126, 129, 131, 133, 134, 135, 137, 153, 154, 164, 165, 180, 183, 188, 202, 208, 231, 237, 261, 279, 283, 299, 309, 314, 317, 319, 330, 332, 338, 340, 347, 356-359, 360, 367, 402, 424, 453, 454, 506, 507, 508, 509, 512, 515, 516, 539, 543, 544, 563, 570, 571
Frank, Miguel 75, 249, 251, 255, 496, 531
Franulic, Dobrila 234
Frederikson, Oscar 557
Fresedo, Osvaldo 461, 475
Frèzier, Armand 367, 412
Frick, Guillermo 367
Fridman, Jascha 311, 330, 332, 336, 337, 503
Friedemann, Carlos 143
Friedemann, Margarita 459
Friedenthal, Albert 92, 368, 385
Frugone 75
Fuentealba, Manuel 469, 475
Fuentes, Pepe 329, 389
Fuentes Pumarino, Francisco 183

G

Gaby 516
Gaete, Manuel 469
Galán, Don 532
Galindo, Pedro 495
Gallardo, Adolfo 160
Galleguita 462
Gallini, L. 517
Gándara, Críspulo 114, 197, 304, 316, 319, 379, 383
Garay, Sindo 489
García, Aquiles 415
García, Lautaro 294, 309, 320, 541
García, Maruja 85
García Guerrero, Alberto 159, 160
García Huidobro, Carlos 232, 249, 251
García Lorca, Federico 136, 348, 355
Gardel, Carlos 52, 144, 183, 232, 245, 249, 258, 295, 353, 438, 455, 458, 459, 461, 464, 468, 470, 474, 478, 480, 487, 526
Gardy, Raúl 341, 400
Garrido, Juan Santiago 164, 551
Garrido, Pablo 91, 194, 216, 237, 240, 252, 267, 311, 312, 329, 340, 409, 410, 414, 415, 417, 418, 512, 554, 555, 556, 557, 561, 562, 569, 570, 571
Gath y Chaves 306, 310, 311, 504
Gatica, Arturo 212, 249, 250, 264, 337, 351, 499, 502, 504
Gatica, Lucho 338, 498, 504, 505
Gatica, Malú 251, 557
Gatica, Manuel 279
Gatica, Osvaldo 285
Gatica, Tomás 158
Gaugin, Paul 512
Gautier, Augusto 214
General Electric 202
Gentile, Augusto 359, 459
George Bell and Sons 81
Gershwin, George 65, 348
Ghio, Juan Carlos 307, 462
Gibbons, Carrol 208
Gigli, Beniamino 183
Gil, Alfredo 498
Giolito, José 337, 494
Glucksmann, Max 564
Gnattali, Radamés 520
Goles, José 149, 169, 198, 266, 267, 476, 494, 504, 505, 566, 567
Goltz, E. 115
Gómez, Héctor 510
Gómez Ortiz, Francisco 351
Gómez, Osvaldo 408, 436, 502
Gonçalves, Nelson 521

González, Abraham 61
González, Ana 168, 257, 294, 531, 547
González, Eugenio 557, 560
González, Guillermo 166
González, Juan Francisco 364
González, Román 510
González Letelier, Esmeralda 435
González Malbrán, Armando 443, 471, 568
Goodman, Benny 190, 561
Gordon, Arturo 365
Gori, Pietro 105
Goumont 231
Goyescas 234, 265, 330, 331, 337, 348, 349, 355, 359, 360, 439, 482, 494, 496, 522
Gramophone 178, 188
Gran Bretaña 26, 98, 189, 367
Gran Confort Moderne 318
Granados, Asunción 351
Granados, Lolita 349
Granda, Bienvenido 531
Grandón, Helia 249
Grapelli, Stephane 570
Gray, Gilda 545
Grazioli, Ubaldo 203
Green, Emilio 81, 82, 84, 86, 96, 122, 544
Grenet, Eliseo 233, 526, 530
Grever, María 490, 495, 496, 505
Griffith, David 229
Grimm & Kern 115, 145, 279, 280, 548
Guadalajara 247, 493
Guajardo, Bernardino 125
Guayaquil 204, 442
Guerra, Gamaliel 567, 569
Guerrero, Jacinto 148, 149
Guilbert, Yvette 133, 317
Guizar, Pepe 246
Guizar, Tito 232, 245, 246, 427, 428, 530, 568
Gutiérrez, Guillermo 463
Guzmán, A. 556
Guzmán, Consuelo 286
Guzmán, Elena 85, 86, 93
Guzmán, Eustaquio 120, 385
Guzmán, Federico 53, 90, 102, 106, 367, 416
Guzmán, Gloria 164, 466
Guzmán, María Eugenia 250
Guzmán, Nicomedes 39, 365, 396

H

Halpern, Jorge 338
Hamburgo 115, 367, 368
Hampton, Lionel 561
Handler, Izidor 214, 215, 338, 356, 503, 521
Hanley 510, 550
Hannover 178
Harold, Pepe 169, 519
Harper, G.P. 144
Havana Cuban Boys 533
Haydn, Joseph 111, 324
Heminway, Ernest 539
Hermanos Appiolazza 483, 486
Hermanos Mancifesta 486
Hermanos Sharp 475
Hermosilla, Rafael 169, 334, 471, 502, 504, 527, 559, 561, 562, 569, 571
Hernández, Sofía 164, 528
Hernández, Vicente 106
Hines, Earl 556
Hizzi, Clara 139
Hogan, Ernest 541
Holzmann, Abe 541, 542
Hollywood 112, 113, 208, 218, 240, 252, 254, 258, 296, 338, 500, 518
Hostetler, Lawrence 524, 564
Hot Five 556
Hotel Antofagasta 73
Hotel Carrera 74, 75, 216, 250, 251, 260, 349, 357, 428, 466, 533, 534, 560
Hotel Cecil 75
Hotel Crillón 310
Hotel de France 75
Hotel Medici 77
Hotel Pacífico 73
Hotel Papudo 73
Hotel Pucón 74, 360
Hotel Ritz 332
Hotel Savoy 310, 328
Huenchullán, Lautaro 408
Hungría 357

I

Ibáñez del Campo, Carlos 36, 93, 205, 545
Ibarra, Luis 332, 458, 459, 463, 469, 481, 487
Ibarra, Pedro 469
Idal, Carmen 487
Imperial 65, 155, 169, 324

Imperio, Pastora 147, 148, 353
Infantas, Silvia 114, 384, 387
Infante, Pedro 232, 428, 432
Inglaterra 29, 30, 35, 41, 64, 79, 81, 85, 95, 98, 99, 105, 108, 116, 124, 126, 131, 133, 162, 164, 168, 177, 178, 181, 186, 188, 204, 209, 222, 240, 241, 244, 261, 299, 302, 303, 312, 326, 330, 357, 406, 476, 543, 558
Inglez, Roberto 486
Ink Spots 561
Ipinza, Gumercindo 278, 279
Iquique 14, 30, 52, 61, 65, 73, 78, 84, 103, 104, 114, 125, 131, 134, 135, 136, 139, 141, 143, 155, 186, 233, 236, 281, 282, 314, 336, 350, 359, 428, 436, 442, 443, 459, 479, 508, 509, 546, 550, 560, 567
Iradier, Sebastián 101
Iriarte, Juan Esteban 203
Iriarte, Raúl 483
Iris 308
Irú, Estrella 142, 144
Isamitt, Carlos 280, 409, 413, 416
Isla de Pascua 102, 366
Isleña 308
Italia 66, 26, 39, 41, 70, 85, 124, 129, 130, 131, 134, 151, 167, 183, 205, 209, 296, 347, 348, 356, 359, 360, 424, 481, 492, 539

J
Jai-Alai 341
Japón 209
Jaramillo, Julio 497
Jarpa, Santiago 433
Jazz-band Letelier 476, 554
Jiménez Manjón, Antonio 60
Johnson, James P. 551
Jolson, Al 232, 263
Journet, Marcel 183
Jovés, Manuel 135, 146, 148, 459
Julio, Dagoberto 109
Julio, René 472
Junco, Pedro 497

K
Katzman, Louis 197
Kaulen, Patricio 251
Kern, Jerome 240
Kika 168, 250, 251, 252
Kirsinger, Carlos 32, 54, 59, 102, 104, 115, 122, 143, 426, 454, 515, 516, 523, 542
Kirsinger, R. Weinreich 115
Kohan, Jackie 351, 502, 559
Koke, Leo 239
Könner, Emilio 279
Krause, Juan 115, 121, 367, 392
Krueger, Victor 308
Kuntz, David 179

L
La Argentina 134, 136
La Argentinita 134, 136, 137, 144, 353, 355, 356
La Criollita 231
La Chilenita 142, 143, 144, 194
La Desideria 257, 531
La Fornarina 135
La Goya 134, 135, 136, 141, 144, 146, 147
La Habana 4, 25, 43, 124, 135, 164, 168, 233, 241, 450, 493, 497, 519, 523, 524, 525, 526, 527, 558
La Maravillita 143, 144
La Ñata Berta 315
La Pancha Osorio 315
La Paz 124, 280, 539
La Polaca 326
La Poroto 142
La Quintrala 168, 331, 335, 336, 349, 350, 445, 467, 482, 486, 487, 494, 495, 504, 514, 528, 558
La Serena 115, 131, 193, 218, 274, 359
La Tongolele 259
La Tropilla de Huachi Pampa 439
La Vieja Fidela 315
Labarca, Amanda 252
Labarca, Eugenio 103, 372, 422
Labitzky, Joseph 111
Lacasia, Bernardo 214, 215, 333, 334, 335, 415, 547
Lalo, Charles 51
Lamadrid, Teresa 349
Lamanna, Antonio 332
Lamarque, Libertad 164, 259, 295, 314, 380, 462, 464, 466, 467, 473, 474, 481
Lanas, Oscar 166
Landy, Jorge 435, 458
Lang, Fritz 27

Lanza, Mario 347
Lara, Agustín 164, 233, 239, 305, 333, 427, 435, 488, 490, 491, 493, 494, 495, 501, 503, 505
Lardi, Nino 469, 471
Larrea, Osvaldo 473
Larruga, Cándido 135, 136
Las Caracolito 313
Las Cuatro Brujas 425
Las Cuatro Huasas 373, 407
Las Damas Vienesas 295, 322, 323, 324, 325
Las Hermanas Loyola 167, 253, 265, 407, 413, 414, 415
Las Hermanas Orellana 373
Las Hermanas Parra 305
Las Huasas Andinas 403
Las Mellizas Castilla 337
Las Pan de Huevo 314
Las Petorquinas 91
Las Torpederas 312, 565
Las Trillizas Vera 349
Laurent, Madeleine 356, 357
Lauri Volpi, Giacomo 183
Lavín, Carlos 240, 374, 408, 409, 412, 414, 416
Lazarus, Adolfo 115
Le Pera, Alfredo 465
Le Roy , Glenn 338, 571
Le Roy, Olimpia 164
Leal, Pedro 384
Lebu 193, 278
Lecaros, Fernando 214, 248, 249, 251, 252, 267, 268, 309, 332, 406, 436, 437, 494, 499, 502, 503, 504, 514, 532, 568, 569, 571
Lecocq, Charles 180
Lecuona Cuban Boys 164, 259, 297, 299, 332, 333, 357, 488, 525, 530, 532, 533
Lecuona, Ernesto 124, 231, 495, 496, 525, 526, 532, 562
Lecuona, Margarita 250, 259, 360, 496, 531
Lederman, Tito 215
Ledesma, Raúl 469
Lehart-Font y Veiga 438
Lemaire, Carlos H. 65
Lemann, Juan 537
Lerdo de Tejada, Miguel 426
Librán, Gloria 349
Librería Americana 115
Lido 329
Lima 31, 65, 91, 102, 113, 115, 125, 135, 212, 214, 329, 442, 443, 445, 472, 515, 519, 522, 564
Lindström, Carl 189, 196
Linnen, Jack 521
Linterna Mágica 30
Lira, Alejandro 166, 330
Lisboa 260
Litografía Nacional 102
Litografía Suiza 102, 103
Lizárraga, Alicia 444, 445
Lobo, César 166
Loeffler, Carlos 74, 357
Lomuto, Francisco 356, 475, 482
Londres 81, 86, 91, 108, 137, 178, 188, 203, 206, 260, 407, 450, 546, 566
Lonquimay 406
Lopes Amorim, Antônio 516
López, Luis 217, 390
López, Manuel J. 116
López, Mario Armando 485
López, Ricardo 501
López Júlvez, Encarnación 136
López Torregosa, Tomás 148
Lorca, Antonieta 143
Los Acampaos 197
Los Angeles 49, 124, 138, 565
Los Ases Chilenos del Jazz 559, 570
Los Ases del Ritmo 559
Los Ases del Swing 559
Los Baqueanos 114, 384, 398
Los Bocheros 354, 355
Los Cantábricos 354, 355
Los Caporales 550
Los Cerrillanos 397, 400
Los Cuatro Cuartos 222
Los Cuatro Hermanos Parra 156
Los Cuatro Huasos 59, 194, 197, 242, 249, 252, 363, 369, 377, 378, 379, 380, 381, 388, 389, 390, 391, 392, 397, 398, 407, 411, 423, 435, 437, 441, 457, 497
Los Curicanos 397, 400
Los de Antaño 477
Los Demonios de Copacabana 306, 522
Los Demonios del Samba 522
Los Dodos 570
Los Estudiantes Rítmicos 149, 198, 436, 437, 476, 566, 567, 571

Los Gauchos de la Pampa 438
Los Georgeans 562
Los Gitanillos 349, 352
Los Guaracheros de Oriente 535
Los Guatones Cantores de La Vega 166
Los Hermanos Barrientos 168, 239, 383, 384, 415, 439
Los Hermanos Campos 383, 434, 435, 458
Los Hermanos Carter 376
Los Hermanos Lagos 383, 414
Los Hermanos Silva 383
Los Huasos de Chincolco 166, 194, 375, 376, 397, 401
Los Huasos de Pichidegua 197, 304
Los Huasos de Reñaca 147, 197
Los Huasos Universitarios 289
Los Huastecos del Sur 164, 433, 498
Los Indios Tabajaras 182, 332, 333, 521, 522
Los Mensajeros del Perú 445
Los Nativos 431, 440, 441
Los Provincianos 221, 239, 288, 337, 372, 377, 381, 382, 384, 397, 400, 401, 412, 413, 434, 437, 458, 474
Los Queretanos 211, 433, 434, 498, 502, 536
Los Quincheros 59, 150, 211, 340, 355, 356, 377, 380, 381, 387, 389, 397, 407, 408, 423, 434, 437, 457, 497, 498, 502, 505, 533, 536, 537
Los Ruiseñores de España 337, 354, 355
Los Trotamundos 559
Los Trovadores de Arauco 407
Los Trovadores de Cuyo 438
Los Trovadores del Plata 438
Los Veracruzanos 433
Loyola, Estela 412, 414
Loyola Marabolí, Recadero 313
Loyola, Margot 14, 53, 79, 134, 146, 147, 148, 149, 187, 216, 217, 253, 313, 315, 372, 374, 384, 411, 414
Loyola, Víctor 164
Lozán, Humberto 107, 211, 212, 216, 217, 338, 360, 514, 534, 536
Lozzi, Antonio 164
Lucena, Pepe 351, 352
Lucero, Rodolfo 48, 102, 117, 368, 454
Luna, Gabriel 496

LL

Llanos, Carlos 502, 503, 504, 505, 514, 521, 536, 560
Llobet 258
Llurba, Rosendo 148

M

Mack, Cecil 551
Machín, Antonio 524
Madariaga, Juan 166
Maderna, Osmar 483
Madrid 14, 43, 60, 90, 101, 107, 108, 132, 137, 138, 140, 142, 150, 152, 156, 157, 160, 168, 180, 186, 233, 347, 352, 353, 450, 539
Madrid, Pepita 160
Madriguera, Enric 197, 524
Magaldi, Agustín 441, 458, 470
Magallanes 73, 230, 284, 321, 397
Mahogany 184
Maipú 166, 342
Maizani, Azucena 336, 464, 466, 467
Maldonado, Lola 405
Malerba, Alfredo 467
Malvassi, Héctor 219
Mancilla, Luis 278, 279
Manquilef, Lautaro 187, 408
Many, Juanita 133
Manzi, Homero 334, 468, 471
Mañanós Jauffret, Aurora Purificación 135
Maraval, Teresa 139
Marcel, José M. 146
Mardones, Fernando 203
Marengo, Raúl 532
Marianela 264
Marinelli, Osvaldo 475, 486
Marini, Leo 499, 500
Marino, Juan 16, 22, 148, 160, 193, 215, 444, 477, 513
Mario, E.A. 184
Maroni, Enrique 468
Marqués López, Francisca 137
Marquetti, Luis 503, 505
Marsch, Carlos 121
Martínez, Conchita 131, 140
Martínez, Eduardo 559
Martínez, Esther 123, 165, 166, 248, 352, 372, 373, 390, 407
Martínez, Filidor 373
Martínez, Jorge 375, 376, 382

Martínez, Raimundo 275
Martínez Abades, Juan 141, 148
Martínez Portuondo 523
Martínez Quevedo, Mateo 159, 165
Martínez Sáez, Rodrigo 558
Martínez Serrano, Luis 137, 139, 161, 193, 194, 199, 210, 250, 251, 457, 471, 473, 503
Matamoros, Miguel 489, 528
Mateos, G. 123
Matetich, Jorge 454
Mateucci, Juan 217, 352
Matos Rodríguez, Gerardo 468
Mattensohn & Grimm 60, 454, 455
Mccourt 207
McHugh 518
Mejía, Pepe 433
Melba, Nellie 183
Melo Cruz, Carlos 278, 548, 551
Melo, Héctor 284
Melodee 65
Meller, Raquel 134, 137, 138, 140, 143, 144, 147, 148, 462
Membrives de Reforzo, Dolores 141
Membrives, Lola 140, 141, 145, 286
Méndez, Alberto 338, 465, 550
Méndez, Hermógenes 166, 167, 297, 417
Mendizábal, Rosendo 452
Mendoza 14, 242, 350, 429, 437, 439, 473, 475, 481, 485, 486, 499, 503
Mendoza, Quirino 140
Menéndez, Nilo 497, 527
Meneses, Tulio 234
Mercé Luque, Antonia 136
Mérida, Choche 567
Mesías, Pedro 17, 20, 140, 164, 193, 214, 215, 217, 233, 415, 504, 505, 521, 525, 545
Metallo, Gerardo 109, 112, 276, 454
Métra, Olivier 111
Metro Goldwyn Mayer 241, 296
México 7, 16, 23, 25, 41, 42, 43, 49, 65, 102, 104, 106, 110, 124, 132, 135, 139, 140, 144, 153, 162, 163, 164, 181, 184, 193, 199, 209, 216, 233, 239, 240, 243, 244, 247, 248, 252, 254, 255, 259, 264, 299, 306, 330, 332, 335, 336, 337, 350, 355, 376, 382, 383, 406, 407, 423, 424, 425, 426-437, 443, 450, 467, 473, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 515, 521, 523, 524, 525, 526, 527, 530, 531, 536, 547, 561, 564, 573, 574
Meyer, Alejandro 180
Meza, Leonel 389
Mieres, Francisco 166, 373
Milán 368
Miletti, José 85, 464
Millaray 74
Miller, Glenn 555
Miller, Henry 539
Mills Brothers 561, 562
Mills, Kerry 542
Minieri, Orlando 469
Miranda, Carmen 232, 261, 264, 518, 519
Miss Duncan 85
Miss Ruth 85
Mocambo 331, 336
Moglia Barth, Luis 255, 464
Mojica, José 427, 490, 492, 494, 568
Molina, Amalia 140, 141
Molinare, Nicanor 42, 74, 123, 124, 150, 225, 249, 250, 260, 261, 265, 267, 268, 335, 337, 340, 352, 358, 390, 393, 394, 436, 437, 458, 494, 536, 545
Mondaca, Carlos 252, 255, 378, 389, 411
Monna Lisa 356, 357
Monreal, José 352
Montaldo, Jorge 433
Montaner, Rita 232, 525, 531
Montero, Antonio 433
Montero, Fernando 381, 410
Montero, Guillermo 375
Montes, Angélica 217
Montes, Yolanda 259
Montevideo 14, 25, 101, 105, 107, 109, 130, 139, 381, 461, 491, 503, 504, 508, 509, 518, 526, 534
Montiel, Alma 255
Montiel, Sarita 108, 134, 138, 149, 314
Montijo, Gloria 349
Montoya, Caupolicán 332
Montoya, Lola 352
Montreal 524
Montti, Humberto 469
Moraga, Gerardo 462

Morales, Melesio 426
Morán, Claudio 352
Moré, Benny 164, 490, 531
Moreira Lima, Natalicio 522
Morello, Fernando 310, 559, 560, 567, 569, 570
Moreno, A. 123
Moreno, Daniel 193, 437, 443, 463
Moreno, Elena 412, 413
Moreno, Mario 73, 434
Moreno, Trini 349
Mores, Mariano 459, 467
Morgan, Carlos 380, 513, 563
Morgan, Elly 338
Morocco 341
Motto Arenas, Enrique 462
Moulin Rouge 100
Moya, Nano 496
Mozart, Wolfgang Amadeus 95, 111, 240, 324
Mundial Records 198, 315, 391
Munich 107, 508
Muñoz, Ernesto 166
Muñoz, Eva 247
Murray, Arthur 529
Muzzio, Ludovico 183

N
Nalpas, Mario 509
National Phonograph Company 177
Navarro, Isidoro 251
Nazareth, Ernesto 232, 515
Negrete, Jorge 190, 217, 219, 232, 243, 247, 259, 427, 428, 429, 430, 432, 435, 437
Negri, Bianca 349
Negri, Pola 539
Negro Bueno 308
Neira, Rodolfo 441, 526
Neruda, Joseph 106
Neruda, Pablo 58, 284
Neuhaus, Carlos F. 102
Niemeyer, Carlos 58, 102, 106, 115
Niemeyer, Eduardo 101, 115, 367
Nile del Río, Magdalena 149, 353
Niza Concert 318
Nóbile, Eugenio 533
Norton, Osvaldo 337, 522
Novoa, Jorge 436, 476, 559
Nueva York 23, 119, 122, 124, 148, 189, 194, 202, 206, 212, 229, 232, 245, 261, 301, 319, 330, 339, 378, 380, 431, 438, 450, 496, 498, 518, 523, 524, 525, 529, 530, 539, 561, 565, 568
Nueva Zelandia 424
Núñez, Arturo 164
Núñez, Olguita 352
Nuria 75, 349, 558

O
Odeon 103, 114, 126, 148, 166, 188, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 260, 278, 279, 281, 304, 305, 339, 351, 373, 374, 381, 383, 389, 397, 398, 403, 407, 432, 433, 434, 436, 439, 440, 441, 444, 458, 461, 463, 471, 472, 476, 477, 479, 481, 483, 485, 496, 498, 502, 504, 505, 510, 513, 514, 517, 519, 520, 525, 531, 536, 558, 566
Oito Batutas 518
Ojeda, Federico 107, 211, 214, 216, 239, 265, 332, 334, 350, 406, 410, 415, 417, 451, 497, 500, 502, 505, 514, 521, 536, 544, 545, 559, 570, 571
Olea, Pedro Ariel 280
Olimpia 164, 308, 309, 383
Oliva, Lucho 444
Olivares, Carlos 373
Olivares, Oscar 165
Olivares, Pepe 166
Olivares, René 250, 251
Oliveira, Aloysio 520
Olmedo, Carmen 335, 445, 458
Oltra, Mario 288, 381, 390, 458
Onetto, Humberto 165
O'Quendo, Joe 513
Oréfiche, Armando 532, 533
Orellana, Petronila 148, 313, 372, 373, 374
Orfeón del Politeama 277, 294
Orfeón Español 277
Orfeón Ferroviario 278
Orfeón Francés 277
Orfeón Municipal 276, 277
Orfeón Nacional de Carabineros 275
Orfeón Santiago 275
Oriente 196, 256, 338, 535
Ormeño, Filomeno 445
Orozco, Carlos 148, 197

Orozco, Efraín 356, 533, 534, 558
Orozco, Fernando 81
Orquesta Aragón 531
Orquesta de Charles Sharp 559
Orquesta de Damas Amalia Acevedo 325
Orquesta de Máximo Arozarena 526
Orquesta Huambaly 514
Orquesta Húngara de Señoritas 325
Orquesta Mack-Senett 553, 554
Orquesta Saint Lorenz 556, 558, 559
Orquesta Savoy 208
Orquesta Siboney 164, 526
Orquesta Típica Argentina 461, 462
Orquesta Típica Buenos Aires 299, 465, 487
Orquesta Típica de Antonio Scatasso 465
Orquesta Típica de Enrique Forte 478
Orquesta Típica Fresedo 462
Orrego, Manuel Antonio 385, 392
Orrego Barrios, Antonio 135
Orrego Luco, Luis 48, 68
Ortega, Eusebio 115
Ortega, Juan J. 499
Ortega, Luis 567
Ortelli Hermanos 145
Ortiz, Melba 445
Ortiz, Tomás Gabino 104
Ortiz de Zárate, Eleodoro 159
Ortiz Tirado, Alfonso 124, 168, 259, 295, 336, 435, 490, 492, 494, 500
Oyagüe, Julio 557

P
Pacheco, Enrique 279
Pacheco, J. 556
Pacheco, Luisa 357
Paderewski, Ignace 57, 64
Padilla, José 137, 148
Padilla, Juan 381
Padilla, Juan José 349
Padovani, Alfredo 159
Palacio Cousiño 56, 57, 74
Palacios, Alberto 469
Palma de Pérez, Amelia 143, 203, 545
Palomero, F.M. 136
P.A.M.P.A. 65
Panassié, Hughes 562
Pancerón, Joaquín 169
Parada, Wenceslao 464
Paramount 234, 237, 241, 295, 296
Pardo, Eugenio 469
París 28, 31, 32, 39, 49, 81, 86, 90, 93, 100, 101, 103, 106, 107, 111, 112, 133, 137, 138, 140, 145, 152, 154, 159, 189, 231, 245, 260, 261, 296, 314, 316, 317, 318, 319, 324, 329, 347, 348, 356, 357, 358, 364, 367, 387, 440, 450, 453, 474, 483, 487, 507, 508, 509, 511, 516, 518, 524, 525, 530, 538, 539, 544, 546, 548, 552, 570, 571
Parla, Alicia 524
Parlophon 188
Parra, Eduardo 568
Parra, Oscar 305
Parra, Roberto 304, 305, 570, 571, 572
Parra, Violeta 103, 104, 106, 114, 142, 305, 353, 354, 372, 384, 440, 535
Parraguez, Ismael 41, 371, 455
Passos 517
Pastor, Ascensión 349
Patio Andaluz 150, 330, 334, 335, 349, 435, 445, 527, 547
Pathé 181, 188, 201, 231, 530
Patti, Adelina 183
Peer, Ralph 124
Pelay, Ivo 441
Penella, Manuel 157
Peña, Eloísa 551
Pérez, Andrés 571
Pérez Berrocal, Juan 231, 249
Pérez Collar, Domiciano 102, 103, 111
Pérez de la Riestra, José 468
Pérez Freire, Lily 52, 264
Pérez Freire, Mercedes 52, 264
Pérez Freire, Osmán 52, 139, 141, 145, 168, 203, 258, 266, 268, 279, 280, 286, 287, 314, 353, 383, 390, 462, 467, 544, 545, 549
Pérez, Gervasio 279
Pérez Ordenes, Augusto 375
Pérez Prado, Dámaso 531
Perú 7, 24, 25, 26, 28, 41, 47, 91, 102, 107, 110, 125, 131, 136, 145, 160, 163, 164, 204, 214, 237, 251, 276, 295, 302, 335, 336, 349, 357, 366, 368, 373, 382, 418, 421, 423, 425, 437, 442-445, 450, 534, 573
Pestalozza, A. 134
Petrilli, Egisto 102

Pezoa, Francisco 104, 105, 114
Philip Sousa, John 542
Philips 369, 528
Piaf, Edith 357
Picasso, Pablo 508, 512
Pierson, José 492
Pigalle 318, 359, 478
Pills, Jacques 338, 357, 359
Pimentel, Carlos 59, 97, 106, 113, 115
Pinglo, Felipe 26, 110, 443
Pinto, Julio 337
Piñeiro, Ignacio 526
Piquer, Concha 352
Pittsburg 202
Pizarro, Gabriela 125, 372
Planella, Vicente 510
Plath, Oreste 21, 332, 409, 411
Plaza Bulnes 290, 341
Plaza de Armas 274, 275, 276, 290, 295, 309, 328, 334
Plaza Victoria 274, 314
Poeppig, Edouard 367, 412
Polanco Nuño, Santiago 436
Ponce, Manuel M. 102, 426
Pons, María Antonieta 528, 530, 537
Ponselle, Rosa 183
Porta Fernández, Mario 504
Pou, Julita 352, 547
Power, Tyron 243
Pracánico, Francisco 441, 455
Prado, Hernán 559
Pratt, Alfred 558
Prokofiev, Sergei 65, 229
Puccio, Alicia 425
Puelma, Ricardo 42, 57, 174, 474
Puerto Aysén 390, 392, 425, 442
Puerto Montt 217, 218
Puerto Natales 246
Puig, José 405
Punta Arenas 14, 71, 115, 186, 216, 218, 226, 230, 233, 246, 252, 326, 383, 433, 435, 454, 475, 486, 521

Q

Q.R.S 65
Quatro Ases e uma Curinga 518
Quijano, Resurrección 134, 147, 160
Quinta Asturias 342
Quinta Carroza 342
Quinta El Rosedal 342, 343
Quinta Las Brisas 342
Quinta Las Rosas 342
Quinta Los Naranjos 342
Quinta Santa Nicolasa 342
Quinta Rancho Grande 342
Quinta Tobalaba 342
Quinteros, Jorge 183, 201
Quinteto Appiolazza 486
Quinteto Swing Hot de Chile 570, 571
Quinteto Real 462, 471
Quitral Espinoza, María Georgina 408

R

Racco, Alberto 214
Race Records 189
Radio Aconcagua 473
Radio Agricultura 150, 217, 218, 225, 260, 299, 357, 380, 408, 410, 418, 435, 439, 494, 496, 499, 503, 512, 521, 533, 559
Radio Belgrano 217, 471, 482
Radio Carrera 213, 222, 499, 503
Radio Cervantes 418
Radio City 228
Radio Cochrane 203
Radio Cooperativa 123, 215, 218, 381, 410, 439, 482, 502, 503, 534, 535, 559
Radio Corporación 210, 215, 218, 383, 485, 504, 562
Radio Corporation of America 193, 205
Radio Cuyo 499
Radio Chilena 202, 203, 204, 210, 213, 219, 231, 311, 350, 360
Radio del Pacífico 214, 217, 418, 470, 503, 562
Radio El Mercurio 203, 206, 215, 216, 357, 372, 374, 417, 418, 445, 463, 467
Radio El Mundo 380, 504
Radio El Sol 214
Radio El Sur 424, 463
Radio KDKA 202
Radio Metro 218, 499
Radio Minería 199, 210, 211, 212, 214, 215, 218, 351, 353, 355, 356, 359, 380, 383, 439, 478, 483, 486, 499, 500, 503, 504, 514, 537
Radio Nacional 520
Radio Nuevo Mundo 225, 343, 360, 485
Radio Otto Becker 217
Radio Prat 214, 216, 219, 335, 374, 383, 428, 429, 467

Radio Rancagua 218, 504
Radio Sud Americana 225
Radio Universo 213, 216, 401
Radio Wallace 203, 471
Radio XEW 426, 427
Radio Yungay 417, 418, 486
Radiotone 198
Ramenti, D.H. 112
Ramírez, Carlos 218, 521, 534
Ramis-Clar Mascaró, Miguel 308
Ramos, Manuel 106, 276
Ramos, Santiago 160
Rancagua 102, 218, 428, 439, 504
Ranquil 406
Rau, César 65
Ravalo, Manuel 440
Ravel, Maurice 109, 310
Ravera, Alberto 477, 478, 481
Ray, Lya 164, 528
Raymond, Fredy 551
Razzano, José 52, 93, 437, 438, 461
RCA Victor 16, 41, 76, 77, 107, 114, 149, 186, 190, 193, 194, 195, 200, 216, 315, 316, 338, 339, 350, 356, 373, 375, 381, 396, 400, 402, 403, 406, 431, 435, 441, 444, 462, 483, 485, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 502, 503, 504, 505, 514, 533, 536, 537, 544, 545, 550, 559, 561, 570, 571
Real, Nenita 143, 144
Rebaglati, Claudio 385
Recabarren, Luis Emilio 61, 80, 105
Red Hot Peppers 556
Regimiento Chacabuco 276, 405
Regimiento Talaveras 275
Reinhardt, Django 570, 571
Reinhardt, Joseph 570
Reis, Mário 264
Reis, Teodoro 85
Renard, Rosita 64, 252
Rengifo, Javier 113
Retana, Alvaro 134, 140
Retes, Eugenio 160, 161, 166, 168, 169, 294
Retes, Roberto 160, 161, 162, 233, 294, 295, 551, 565
Retes, Rogel 160
Rey, Alberto 382
Reyes, Amparito 349
Reyes Fuentes, A. 279
Reyes, Lucha 427, 430, 432
Reyes, Paco 349
Ricardo, José 461
Rico's Creole Band 525
Rimaiquén 408
Río de Janeiro 14, 25, 90, 107, 124, 223, 232, 359, 374, 423, 450, 491, 503, 504, 515, 517, 518, 519, 521, 522, 570
Ríos, Elvira 490, 496
Ríos, Mario 113, 268, 342, 443, 444, 472, 473, 477
Ríos, Ricardo 440
Riquelme, Eugenio 234
Ritter, Théodore 103
Rivas Cacho, Lupe 163
Rivas, Carmen 252
Rivas, Pedro 159
Rivera, Felipe 445
Roa, Arturo 560
Robledo, Sarah 233
Rodríguez, Alberto 399, 465, 484
Rodríguez, Benjamín 343
Rodríguez Capó, Félix Manuel 499
Rodríguez, Ernesto 563
Rodríguez, Guillermo 536
Rodríguez, José Antonio 226
Rodríguez, José Dolores 81
Rodríguez, Joselito 247
Rodríguez, Manuel 193, 295, 499
Rodríguez, Raúl 483
Rodríguez, Sixto Alberto 484
Rogel Soriano, José 101
Rogers, Ginger 107, 112, 249, 261, 516, 544, 552, 563
Rogers, Roy 232
Rojas Gallardo, Luis 112, 210, 326, 549
Rojas, Pepe 161, 162, 400, 402
Roll Morton, Jelly 556
Román Heitmann, Donato 113, 123, 239, 243, 247, 249, 251, 252, 265, 267, 268, 407, 494, 502, 536
Romero, María 265
Romero, Modesto 148
Romero, Ricardo 312
Romeu, Armando 558
Romo, Romilio 166, 249
Ronavena, Antonio 550
Rosas, Juventino 109, 426, 494
Rosas, Samuel 334
Rossell, Julio 234

Roxane 461
Roy, Don 510, 547, 557, 558, 559
Roy, Harry 558
Royal 30, 134, 198, 312, 371, 438, 471, 553, 559
Rubi, Francisco 59, 60, 433, 440, 454
Rubinstein, Arthur 64
Ruiz, Alberto 445
Ruiz, Carmen 217, 312, 384, 352
Ruiz-París 159
Rusia 133, 310, 311, 424
Russo, Franco 325
Ruy-Pérez, Ofelia 105, 418

S
Saavedra, Albina 140
Sablon, Jean 356
Sabordio, Enrique 467
Salas, Aída 168, 374, 400, 413
Salas, Carlos 215, 570, 571
Salazar, Carmen 349
Salazar, Luis 61
Salinas, Saúl 93, 437, 438, 439
Salón Columbia 312
Salvador, Henry 357, 571
Sampedro Montero, Angel 350
San Antonio 14, 218, 337, 570
San Fernando 464
San Francisco 261, 308, 313, 494
San Javier 193
Sánchez, Blas 389
Sánchez, Pepe 489
Sánchez Reinoso, Raúl 338
Sanders, Julio César 460
Sanders, Nelly 469
Sandoval, Conchita 526
Sanfeliú, Alfonso 234, 295
Santa Cruz, Cora 314, 383, 500
Santa Cruz, Domingo 173, 174, 222, 389, 391, 411, 413, 418
Santa Cruz, María 139
Santa Cruz, Ruperto 121
Santiago 4, 14, 16, 17, 21, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 35, 36, 41, 42, 43, 47, 48, 49, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 84, 85, 90, 91, 93, 94, 95, 97, 100, 102, 103, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 131, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 154, 155, 156, 157, 159, 160, 161, 163, 167, 168, 169, 178, 179, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 190, 193, 196, 197, 199, 201, 203, 204, 206, 208, 212, 214, 215, 217, 218, 221, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 240, 241, 246, 248, 250, 251, 252, 257, 261, 265, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 304, 307, 308, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 327, 329, 330, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 342, 343, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 359, 360, 364, 367, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 378, 379, 380, 383, 385, 386, 387, 391, 395, 399, 400, 401, 403, 405, 407, 408, 409, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 421, 422, 423, 424, 428, 429, 431, 432, 434, 435,437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 455, 457, 458, 459, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 491, 493, 494, 496, 497, 500, 503, 504, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 518, 521, 522, 523, 525, 526, 528, 529, 533, 536, 537, 538, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 552, 553, 554, 556, 558, 559, 560, 562, 564, 566, 568, 569, 571, 574
Santos Discépolo, Enrique 65, 316, 465, 466, 467, 468, 483
Santos Libornio, José 110
Saquito, Ñico 535
Sarno, Emilio 510
Sarnoff, David 202
Satie, Erik 316
Saullo, José 131
Saumell, Manuel 101, 523
Sauvage, Manuel 509
Savino, Oscar 251
Scanavino 112
Scott, Edward 81

Scott, Hazel 570
Scotto, Vincent 107, 255
Schaff, Jan 215
Schäffer, Otto 115
Schipa, Tito 52, 183
Schostakovich, Dimitri 109
Schubert, Franz 109, 194, 240, 415, 562
Sedas, A. 135
Sedini, Natalio 268, 441, 462, 481
Sein, José 76
Select Jazz Band 160
Sembrich, Marcella 183
Sepúlveda, Juan Miguel 65, 405, 517, 545, 546
Sepúlveda, María Luisa 21, 374, 386, 412
Sepúlveda, Oscar 159
Serrano 117
Serrano, Juan 158
Serrano, Rosita 140, 259, 260, 261, 299, 407
Sevilla, Ninón 528, 530
Sevilla, Paquita 143
Sewell 193
Sexteto Santiago 407, 569
Shilkret, Nathaniel 194
Sienna, Pedro 230, 318, 405
Sierra, Nicolás Ivanovic 551
Sierra, Soledad 165
Sieveking, Alejandro 224
Silva, Eduardo 527
Silva, Luis 406, 415, 550, 558, 571
Silva, Mario 433, 434
Silva, Myrta 536, 537
Simone, Mercedes 245, 332, 439, 464, 466, 467, 470, 473, 481
Simons, Moisés 525, 552
Sinatra, Frank 190, 217
Sindicato de Folkloristas y Guitarristas 267
Sirvent, Pepita 148
Smart-Angélica 85, 464
Smith, Jack 263
SOCHAYCO 267
Soliño, Víctor 547
Solovera, Clara 389, 391, 393
Sonia y Myriam 52, 212, 250, 251, 314, 337, 500, 503, 504, 568
Sonora Matancera 531, 535
Sonzogno, Edoardo 368
Soré, Ester 217, 239, 248, 249, 250, 251, 253, 259, 260, 338, 384, 385, 406, 407, 414, 467, 499, 505
Soro, Cristina 183
Soro, Enrique 109, 284, 288
Sosa, Carlos 464
Soto Aguilar, Matías 159, 325, 326
Soto Carvajal, Nibaldo 443
Soto, Enrique 42
Soto, Mimi 526
Soudy, Guillermo 390, 407
Sour, Hilda 212, 239, 249, 257, 258, 504
Stcott Fitzgerald, Francis 539
Stevinsons 460
Steyer Kauth, Max 275
Strauss, Johann 68, 100, 111, 279, 321, 325
Stravinsky, Igor 65, 109, 310, 508
Studio de Bailes New York 85
Sumak, Ima 251, 336
Swanson, Gloria 530
Syleak, Hanizka 106
Sylva 510, 550

T
Tabarís 330, 556, 562
Taberna Capri 330, 337
Tacna 204, 276, 277, 279
Talca 14, 144, 218, 309, 351, 424, 428, 546
Talcahuano 80, 84, 120, 144, 158, 218, 319, 500, 557, 565
Tallone, Humberto 462, 471
Tania 335, 465, 486, 487
Tap Room 206, 216, 331, 332, 333, 334, 340, 349, 351, 382, 445, 483, 491, 499, 522, 528, 531, 532, 533
Tarragó, Antonio 441
Tarragó, Manuel Hernando 463
Teatro Apolo 134, 157, 230
Teatro Avenida Matta 440
Teatro Balmaceda 160, 161, 164, 166, 169, 408, 445, 458, 468, 482, 484, 489, 519
Teatro Baquedano 295
Teatro Calderón 168
Teatro Carrera 234, 295, 325, 439, 494
Teatro Caupolicán 85, 164, 168, 296, 298, 305, 349, 439, 440, 458, 469, 470, 476, 477, 478, 482, 491, 495, 522, 532, 534, 537, 564, 570
Teatro Central 234, 241, 296, 297, 329, 356, 359, 495, 533

Teatro Cervantes 298
Teatro Cinema 138
Teatro Coliseo 161, 168, 169, 467, 471, 500, 526
Teatro Concepción 137, 423
Teatro Continental 206
Teatro Champ Elysées 508
Teatro Chile 167
Teatro de Variedades 133, 154, 260, 301
Teatro del Apostadero 319
Teatro Diez de Julio 169
Teatro Edén 159, 233
Teatro Esmeralda 164, 294, 375, 376, 471, 478, 528
Teatro Ideal 514
Teatro Imperial 155, 169
Teatro La Comedia 134, 136, 144, 148, 161, 325
Teatro Lara 352
Teatro Lírico 100
Teatro Lux 168, 169, 512
Teatro Minerva 156
Teatro Municipal de Copiapó 71
Teatro Municipal de Iquique 136, 139, 141, 143, 236, 350, 428
Teatro Municipal de Santiago 31, 32, 94, 118, 137, 139, 141, 159, 206, 250, 299, 300, 351, 352, 378, 407, 408, 409, 412, 413, 423, 424, 439, 470, 529, 558, 562
Teatro Nacional 295
Teatro Odeón 131, 152, 230, 434
Teatro Olimpo 159, 438
Teatro Opera 111, 338, 339
Teatro Oriente 256
Teatro Politeama 134, 157, 159, 166, 284, 294, 320, 406
Teatro Principal 141, 235
Teatro Real 234, 241, 248, 283, 295, 350
Teatro Rialto 140, 204, 349
Teatro Royal 371
Teatro San Martín 159
Teatro Santiago 144, 157, 163, 167, 241, 294, 355, 568
Teatro Septiembre 235, 471
Teatro Splendid 234, 235
Teatro Variedades 29, 43, 142, 157, 230
Teatro Victoria de Santiago 164, 466, 510
Teatro Victoria de Valparaíso 133, 179, 284, 298, 353
Tecglen, E. 535
Tejeda de Ruiz, Blanca 103, 371, 372
Temuco 58, 69, 85, 99, 106, 120, 217, 218, 313, 428, 433
Teres, Bernardino 136
Termas de Panimávida 74
Terraza del Parque Forestal 307, 461, 462, 554, 556
Tertz, Stephan 215
Tevah, Víctor 234, 296
The Castilians 197
The Chicagoans 563
The Gramophone Company 178
The Memphis Syncopators 554
The Nine Swingers 559
The Royal Orchestra 553
Tiochet, C. 134
Tirado, Antonio 99
Tocopilla 114, 197
Toledano, Carmen 85
Tomé 193
TONUS 559
Toña la Negra 333, 530
Tormo, Antonio 438, 439
Toro, Julio 390
Toronto 124
Torrens, Angel 159, 161
Torres, Fernando 505
Toulouse-Lautrec 117, 118
Traiguén 110, 193, 276, 454
Traslaviña, Rafael 55, 387, 471, 553, 559
Traversari, Pedro 275
Trenet, Charles 338, 357, 358, 533, 571
Trío Calaveras 219, 243, 431, 432
Trío Córdoba 438
Trío Los Panchos 490, 498, 506
Trío Los Rosarinos 438
Trío Matamoros 489
Trío Melódico 243, 408, 536
Trío Moreno 294, 349
Trujillo, Valentín 211, 505
Trupp, Carlos 243
Tubau, María 138, 139, 148
Tursi, Natalio 383, 465, 474, 481, 484, 485, 486

U

Ubilla, Gabriela 143, 144, 145, 264
Ulmer, Georges 338, 357, 359
Ulloa, Carlos 494, 504, 505
Undurraga, Paz 425
United States Phonograph 179

Universal 65, 180
Uribe Echevarría, Juan 174, 409
Urízar, Ramón Osvaldo 445
Urrutia Blondel, Jorge 409, 416
Uruguay 24, 25, 41, 50, 74, 112, 118, 160, 137, 204, 219, 330, 338, 423, 454, 455, 460, 465, 467, 475, 503, 515, 516, 520
Utrera, Adolfo 527

V

Valdebenito, Fermín 551
Valdés, Angel 559
Valdivia 115, 168, 193, 217, 218, 250, 252, 278, 314, 367, 428, 433, 434
Valdivia, Vinicio 193, 433, 434
Valencia, Carmen 138
Valencia, Tórtola 134, 138, 141, 147
Valencia Fernández, José 537
Valentino, Rodolfo 241, 539
Valenzuela Arís 159
Valenzuela, Luis 159
Valenzuela, Renato 160
Valero, Juan 85, 86, 93, 437, 537, 570
Valero, Sergio 85, 402
Valparaíso 14, 16, 29, 30, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 62, 65, 67, 68, 69, 71, 76, 78, 81, 82, 84, 85, 89, 90, 91, 97, 98, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 114, 115, 116, 117, 120, 121, 122, 123, 130, 131, 133, 134, 135, 137, 139, 142, 144, 152, 154, 158, 159, 165, 166, 174, 177, 179, 180, 183, 184, 188, 195, 201, 203, 218, 228, 230, 231, 233, 235, 237, 247, 274, 275, 276, 279, 280, 281, 284, 298, 301, 302, 303, 305, 308, 312, 314, 318, 325, 326, 330, 331, 343, 350, 351, 352, 353, 359, 363, 367, 368, 376, 392, 395, 410, 426, 428, 431, 435, 438, 442, 444, 450, 454, 455, 457, 464, 466, 471, 474, 475, 478, 481, 485, 486, 499, 502, 503, 509, 515, 517, 522, 523, 542, 551, 553, 558, 559, 565, 567, 568
Valverde, Joaquín 136, 157
Valverde, Joaquín "Quinito" 148, 157
Vallee, Rudy 263
Vallejos, José Joaquín 472
Vallenar 114
Varela, Carlos 478
Varela, Carmen 155
Vargas, Pedro 190, 243, 250, 259, 296, 332, 333, 407, 430, 435, 490, 492, 494, 495, 499
Vargas, Sergio 381
Vásquez, Jesús 445
Velasco, Eulogio 157
Velasco, Hernán 380
Velasco, Raúl 285, 378, 469
Velásquez, Consuelo 124, 495, 503
Veloso, Luis 479
Venegas, Guillermo 498
Ventura, Oro 233
Ventura, Ray 356, 357, 571
Veracruz 489
Verdugo Cavada, Ignacio 405
Vergara, Antonio 155
Victor 48, 110, 113, 124, 126, 137, 140, 143, 148, 149, 160, 178, 182, 183, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 198, 199, 217, 243, 249, 257, 277, 285, 286, 314, 326, 353, 355, 357, 371, 372, 373, 374, 376, 380, 381, 383, 389, 393, 395, 397, 403, 407, 408, 410, 416, 430, 431, 439, 440, 444, 445, 456, 462, 463, 465, 466, 467, 468, 471, 475, 476, 477, 479, 485, 488, 489, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 500, 503, 504, 518, 520, 522, 525, 532, 533, 534, 536, 550, 570
Vicuña Mackenna, Benjamín 28, 31, 78, 98, 299
Vidal, Eugenio 378
Videla, Meche 217, 264, 417
Videla, Raúl 332, 407, 417, 502, 503, 504, 505, 568, 569, 570
Viergol, Antonio 141, 145, 148, 545
Vignoli, Alicia 161, 164
Villalba, Arturo 102
Villalobos 117
Villalón, Alberto 489
Villalón, Enrique 159
Villar, Emilio 159
Villoldo, Angel 454
Viña del Mar 14, 30, 48, 66, 67, 73, 85, 165, 218, 243, 283, 284, 285, 331, 339, 340, 359, 360, 371, 428, 438, 460, 466, 472, 475, 491, 496, 499, 503, 507, 511, 527, 531, 532, 543, 556, 557, 558

Viola and Henry 164
Violín Gitano 330, 331, 336, 337, 359, 380, 496, 500, 503
Virto, Pepe Antonio 513
Visca, L.N. 483
Vivas, Domingo Julio 485

W
Wachtler de Ortiz, Ema 408
Waelder, Federico 215, 566
Waldorf 258, 330, 331, 338, 356, 358, 359, 378, 408, 496, 533, 550
Waldteufel, Emile 111
Warner Brothers 238
Weber, Carl Maria von 109
Weber, Marek 215
Webster, Harry S. 542
West, Mae 257, 534, 545, 570
Westinghouse 202, 207, 528
Wetzer, Guillermo 158
White, José 90, 103, 179, 506
Wilms Montt, Teresa 548
Williams, Bert 541
Williams, Esther 534
Wintergarten 260

X
Xirgú, Margarita 355

Y
Yako 331
Yankelevich, Adolfo 210
Yantorno, A..J. 115
Yáñez, Nathanael 134, 135, 136, 144, 148, 158
Young, Loreta 249
Yupanqui, Atahualpa 438, 439
Yupanqui Donoso, Marta 384, 385
Yust, Ricardo 134

Z
Zabay, Lya 349
Zaccarias 521
Zagreb 507
Zamacois, Joaquín 60, 106, 135
Zamora, Segundo 267, 436, 437, 476, 536
Zanelli, Renato 183
Zapatero, Arturo 123
Zapiola, José 68, 91, 95, 96, 201, 278, 412, 416
Zazá, Teresita 134, 139
Zelta, Mario 469, 478
Zeppelin 332
Zorzi, Carlos 60
Zubicueta, Alfredo Franco 41, 71, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 95, 96, 98, 99, 100, 104, 105, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 151, 540, 541, 543

Indice de Títulos

A
"A B C" 280
A La Habana me voy 168
"A la huacachina" 444
"¡A la unión!" 105
"A motu yanei" 407
"A unirse" 105
"Abejorros" 544, 545
"Abran quincha, abran cancha" 390, 392, 437
"Abrázame así" 500
"Acuarela de Brasil" 124, 520
Acuarelas 168, 544, 545
"Adiós a Jorge Abril" 472
"Adiós al Séptimo de Línea" 278, 279
"Adiós huasita linda" 432, 433
"Adiós mi encanto" 48, 372
"Adiós, muchachos" 460
Adiós pampa mía 86, 163, 209, 467, 482
"Adiós Santiago querido" 476
"Agonía" 497, 505
"Aguanta" 473
Aires de Conga 530
"Al compás del corazón" 463, 487
"Al pie de una guitarra" 268, 390
Aladino 567
"Alcohol" 472
Alegría de vivir 164
"Alegrías" 136
"Alelí" 485
"Alí Babá" 526
Alma chilena 236
"Alma llanera" 216
"Aló, aló" 396, 458
"Alte Kameraden" 279
Allá en el Rancho Grande 245, 246
"Allá en el Rancho Grande" 428
"Amanecer" 250
Amanecer de esperanzas 249
Amapola del camino 245, 428
"Amelia" 426
"Amigo" 505
"Amor de mis amores" 491
"Amor de muñecos" 135
"Angel de amor" 560
"Angelitos negros" 495
"Anoche soñé" 258
"Antofagasta" 112, 113, 268, 336, 471
"Antofagasta dormida" 268, 567
"Aquarela do Brasil" 520
Aquella noche en Río 518, 519
"Aquellos ojos verdes" 497, 527
"Aquí llega la conga" 532
"Araucanita" 407
"Araucano" 565
Arauco 159, 405, 416, 481
"Arauco" 407
Arbol viejo 251, 256
"Arizona" 545
"Arremángate el vestido" 396
"Arriando un piño" 390, 392
"Artillería de la costa" 433
"Así" 496, 505
"Así es el amor" 567
"Así es mi suerte" 390, 425
"Así se quiere en Jalisco" 434, 435
"At a Georgia Camp meeting" 542
"Atrinquilinay" 407
Audición Geniol 381
"Aunque tengas razón" 503
"Ausencia" 103, 104
"Aves del cielo" 102
"Ay agüita de mi tierra" 390
"Ay, ay, ay" 52, 268
"¡Ay Jalisco no te rajes!" 247, 427, 428, 432, 434
"¡Ay! Josefina" 510, 550
"Ay Rosa" 403
"Ay, soledad" 403
"¡Ayún ayún!" 406
"Azafata de la reina" 148, 149

B
"Babalú" 250
"Baila mi negra" 532
"Bailando el charleston" 551
"Bailando en Conchalí" 571
"Bailando en el Casanova" 338, 339
Bailando nace el amor 436, 534, 560
Bajo el cielo austral 231
Bajo la Cruz del Sur 256
Bar Antofagasta 251, 385
Barbero de Sevilla 562
Barcarola 234
Barómetro Radial 351
"Barrilito de cerveza" 437
Barrio azul 250
"Bella joven" 114
Bellezas musicales Boston 214

"Berta" 462
Bésame mucho 124, 495, 499
"Bésame mucho" 124, 495
"Beso de muerte" 462
"Besos brujos" 466
"Besos de miel" 545
"Besos fríos" 148
"Besos y cerezas" 148
"Blanca azucena" 425
"Blue Moon" 559
"Boda gris" 504
"Boggie woogie del Huelén" 570
"Brasil" 243
"Brésilienne (India del Brazil)" 515
Brindemos por el amor 234
Brisas argentinas 463
"Buen consejo" 436, 437
Buena la fiesta linda 168
"Buenos Aires" 459
Burlesque 169

C
Cabalgata 350, 352, 415
"Cabecita rubia" 462
Café express 161, 162, 565
"Calvario" 443
"Calle Bandera" 462, 463
"Cambalache" 459
"Camina como chencha" 537
"Caminito" 457, 467
Caminito de Gloria 467
"Camino agreste" 390, 493
"Camino verde" 350
"Canción araucana" 408
Canción de amor 231
"Canción de ausencia" 249
"Canción de la fiesta" 284
"Canción del carretero" 251
"Candombe azabache" 487
Canta Brasil 521
Cantares chilenos 417
"Cantarito de Peñaflor" 390
"Canto a la pampa" 104
"Carillón de la Merced" 465, 466
Carmen 137
"Carmen Julia" 109
Carmen la de Triana 353
"Carmen la de Triana" 350
"Carta brava" 156
Casados en Hollywood 113
"Casinha pequenina" 425
"Castillito de arena" 350
Caupolicán 159
"Cerro San Cristóbal" 403
Charleston 550
"Charleston" 550, 551
"Cheyenne" 545
"Chicha de Curacaví" 374, 403
"Chile lindo" 389, 391
Chile, su gente y su música 417, 418
"Chile-Bolivia" 280
"Chilean Electric Tranway" 107
"Chilenita" 542
"Chiquilla" 217
"Chiribiribi quá quá" 518
"Chiu-chiu" 436, 437, 545
¡Cholita dime que sí! 445
"Cidade maravilhosa" 520
"Cielito lindo" 140, 531, 547
"Cien águilas" 279
"Ciento cincuenta pesos" 92, 399
"Ciribiribín" 134
Cita con el destino 256
"Civilización" 470
"Clave de oro" 532
"Clavel marchito" 443
"Clavelitos" 149
Clorindy or The Origin of the Cakewalk 540
Cobre, vida y milagros de un metal 185
"Cocorocó" 437
"Como el agüita fresca" 249, 385, 494
Cómo se pide 288
"Cómo te va mi amigo" 454
"Con la otra" 470
Con permiso de don Juan Luis 158
Con permiso de Romanones 158
"Confesión" 470
"Consuelo mío" 314
"Contestación a Mano a mano" 479
Copla criolla 465
Coqueta 499
"Coraje de ingenieros" 551
"Corazón de bandido" 304
Corazón de criollo 443
"Corazón de escarcha" 114, 383
"Corazón de mujer" 52, 53, 503
"Corazón de nieve" 102
"Corazón herido" 489
"Corazón mexicano" 216
"Corazones partidos" 93, 94, 437, 439
"Córdoba" 136
"Coro de mujeres chilenas fumando" 158
"Corrido a Emiliano Zapata" 429
"Corrido de Jorge Negrete" 430
"Corrido de José Lizorio" 430

"Corrido de Lucha Reyes" 430
"Corrido villista" 429
Cri-cri 323
"Crisantema" 110
"Cuadrillas brillantes sobre motivos de la ópera Los Hugonotes" 99
"Cuando el amor muere" 109
"Cuando llegan las noches de invierno" 105, 114
Cuando pasan las nubes 240
Cuando venga el divorcio 162
"Cuando vuelvas" 494
"Cuando ya no me quieras" 489
"Cuidadito compay gallo" 489
"Cura de mi pueblo" 494
"Curiñanco" 408

D
"Danza del abanico" 136
"De la Sierra Morena" 140
"De mi Holanda" 136
"De pena en pena" 145
"Debajo de un limón verde" 92, 373
"Defensa de Puerto Arturo" 279
"Déjame morir" 113
"Déjame pasar que voy" 217
Del salón al cabaret 17
"Desde el alma" 245
"Desde que vine al mundo" 396
"Desengaños" 479
"Desolación" 548
"Desprecio" 268, 462
"Después de una ilusión un desengaño" 443
"Deuda" 503, 505
"Diamante azul" 503
Días de radio 207, 212, 221, 519
Días de radio en Chile 17
"Die lustigen Neger" 542
"Dime como andas" 135
"Dime negro" 403
Discomanía 199, 200, 210, 268, 505, 506
"Diz que tem" 520
Doce Tonadas de carácter popular chileno 387
"Dolor" 548
"Dónde estás corazón" 457, 473
"Dónde te encuentras" 569
"Dorotea" 437
Dos corazones y una tonada 232, 248, 249, 251, 385
"Dos cruces" 350
Down Argentine way 518
"Dudas de mí" 505
"Duquesa frívola" 140

E
"Eclipse" 250, 496
Eclipse de sol 467
"Ecos de Granada" 141
El abuelito Luis 217
"El afilador" 441
"El aire" 386, 425
"El alcázar de las perlas" 548, 549
"El allullero" 425
El amor de un loco 159
El amor que pasa 239, 256, 406
El ángel azul 167
El año pasado por agua 48
"El arbolito" 315
El astro de tango 468
"El automóvil" 148
"El boogie de Armando" 476, 570
"El cantar de mi guitarra" 391
El cantor de jazz 231
"El caracolito" 374
"El cartero" 148
"El clavel y la rosa" 403
"El congreso feminista" 542
"El copihue rojo" 277, 405, 406, 562
"El choclo" 454, 487
"El chofer de taxi" 569
"El delantal de la china" 390
El desfile del amor 296
El día que me quieras 249, 258, 438, 525
"El entrerriano" 452
"El eterno Pierrot" 286, 287
El fonógrafo ambulante 180
"El funicular" 535
El gallo de mi galpón 443
"El gitanillo" 136
El Gran Circo Chamorro 252, 257, 304, 531
El guapo del pueblo 443
El hechizo del trigal 248
"El hijo de nadie" 351
"El hijo desobediente" 431
"El hundimiento del Angamos" 114, 197
El joven Telémaco 101
"El juramento" 48
El ladrón canta boleros 500
El Macul 159
El maleficio de la mariposa 136
"El manisero" 525
"El mariachi" 247
"El marinerito" 544, 545

"El mártir de la democracia" 54
"El martirio" 390, 391, 437
"El matrero" 462
"El murciélago" 426
El nacimiento de una nación 229
El padre Pitillo 352
El palacio de cristal 157
"El paletó" 148
"El palmero" 403
"El paseo en carreta" 386
"El paso del pollo" 566, 567
"El patito" 150, 536
"El plebeyo" 110
El precio de un beso 494
"El que a hierro mata" 135
El relegado de Pichintún 252, 257
"El relicario" 137, 138, 143, 149
"El rifle" 429
"El rodeo" 390
"El salvaje asesinato del millonario árabe Demetrio Amar" 104
"El serrucho" 78, 79
"El sol y la luna" 401, 403
El tango hermano de la cueca 458
El tango vuelve a París 482
"El temporal del Cabo de Hornos" 58
El tesoro de Pancho Villa 429
El tío de Alcalá 150
El tío Ramiro 160
El último cuplé 132, 142, 146, 149, 158
El último chulo 148
El último día del invierno 251
"El valiente" 432
"El velerito" 536
"El viajero del amor" 437
"El viejito del acordeón" 437
"El volantín" 536
"Emancipación" 454, 455
"En alas del canto" 234
"En Chillán planté una rosa" 390
"En la hamaca" 110
"En la oscuridad" 441
"En la playa" 102
"En la Terraza de las Torpederas" 565
"En Santa Amalia" 430
"Ende que te vi" 388, 390
Entre la rubia y la morena 518
Entre tangos y cuecas 458
"Es Elena" 551
"Es tanto lo que te quiero" 371
Escándalo 250
Escuela de sirenas 534
"Esfinge" 549
"Eso que llaman amor" 559
"Esta noche me emborracho" 316, 465, 483
"Estás como rifle" 432
"Estrellita" 426
"Estudiantes ¡avanzad!" 285
"Evocación" 567

F
"Faccetta nera" 359
"Falsa" 459
"Falsa baiana" 520
"Fandango" 136
Fanfarria 167
Father takes a wife 530
"Fiesta" 525
Fiesta brava 355, 427
"Fiesta linda" 391
Fin de semana en La Habana 518
"Flor de abroyo" 454
"Flor de arrabal" 139
"Flor de fango" 459
"Flor de té" 141, 143
Flor del Carmen 252, 256
"Flor del mal" 138, 148
"Flores negras" 495
Folklore de Chile 417, 418
"Francesita" 459
"Frauenlob" 367
"Frente a frente" 504
"Fresia" 544
Friso araucano 413
"Frivolidad" 443, 444, 473
Frou Frou 314
"Frou Frou" 314
"Funiculí, Funiculá" 184

G
"Galopa, galopa" 437
"Garabito garabato" 536
"Gente alegre" 48
"Gloria Victoria" 280
"Glorias de Pedro León Gallo" 68, 99
"Goyescas" 234
"Graf Zeppelin" 279
Gran Avenida 158, 342, 343
Gran Casino 132, 467, 531
Gran Vía Chilena 158
"Guacolda" 545
"Guadalajara" 247
"Guarda esta flor" 426

H
"Hackenschottisch" 107
"Hasta siempre" 494, 500
"Hawai" 549
"Hay que ver" 148, 149
"Hee haw" 565
"Himno a Colón" 130
"Himno de la Escuela Militar" 279, 280
"Himno de los estudiantes" 284, 288
"Himno de Yungay" 201, 278
"Himno del Primero de Mayo" 105
"Himno universal" 105
"Hindenburg Marsch" 279
"Hojas de calendario" 114
Hollywood es así 252
Hombres de mar 495
Hombres del sur 248, 249
"Horas felices" 462
Hoy me caso, mañana me suicido 168, 335
"Huachitorito" 440
"Huelén" 406
"Hunky dory" 542
Húsar de la muerte 230

I
I love Lucy 530
"Ida sweet as apple cider" 565
Il Trovatore 236
"Ilusión" 568
"India de los copihues" 407
"Indígena" 549
Intolerancia 229
"Iowa" 549
"Iquique" 436
"Iquique es puerto" 436
"Iquique, jamás te olvidaré" 336, 443
Ironías musicales 537

J
"Jacqueline" 462
"Jalisco nunca pierde" 431
"Japonesita" 549
"Jarabe tapatío" 426
Joaquín Murieta 159
"Jornalero" 479
"Josefina" 510
"Josefina ... ¡por favor!" 510
"Juan Charrasqueado" 431
"Jugando al amor" 471
"Juguete de amor" 376
"Júrame" 494

K
"Kansas" 545
King Kong 227

L
"La alondra" 148, 149
La amarga verdad 239, 255
"La amazona" 139
La anunciación a María 384
"La bamba" 494
La batalla de las canciones 166
"La batelera" 114
"La bayadera" 139
"La bola" 390
La cabalgata del circo 51, 462, 467
La cadena infinita 249
"La calandria" 430
"La canción de la noche" 251
La canción de los barrios 457
La canción rota 166
"La canción tacneña" 279
La caravana de la música chilena 415
"La celosa" 143, 144
"La Circasiana" 105
"La cita" 477
La clausura del cabaret 319
"La conga blicoti" 530
"La conga de la calle San Diego" 532
La consagración de la primavera 508
"La copa del olvido" 468
"La copucha" 268
"La cornetita" 480
"La cucaracha" 527
"La cueca del payaso" 305
"La Cumparsita" 42, 468, 485
La chica del Crillón 250
La dama del velo 467
"La danza de la rosa" 136
La danza roja 235
"La duquesa torera" 134
"La enagüita" 391
"La esposa ideal" 135
La familia Verdejo 250
La Feria de las Flores 430, 432
"La feria de las flores" 243, 428
La fiesta del shimmy 160
La fiesta del tango en Chile 470
La fiesta en los campos chilenos 166, 373, 408
La fiesta nacional de danzas y cantares 415
La fille de Madame Angot 180
La gallina ciega 158
"La gallina francolina" 437

La Gran Vía 48, 157
La hechizada 253, 256
La historia de la canción francesa 357
La historia del tango 486
La hora íntima de Agustín Lara 493
"La huasca" 374
"La huasita chilena" 374
La huelga 160
"La japonesa" 92, 399
"La joya del Pacífico" 443, 444
"La kananga" 535
"La malquerida" 141, 288
"La manta" 231
"La marquesita tímida" 136
"La Marsellesa" 105, 280
"La Marsellesa del trabajo" 105
"La media tonadita" 143
La melodía misteriosa 214
"La Mer" 358, 571
"La miss" 135
"La morocha" 454, 466
"La muerte de Milonguita" 459
La Negra Ester 549, 571
"La negra Soledá" 536
"La negra Tomasa" 536
"La palma" 523
"La paloma" 101, 403
"La partie carrée" 133
"La parva de paja" 390, 391, 392
"La pequeña tonkinesa" 255
La Pérgola de las Flores 550
"La perjura" 426
"La petite tonkinoise" 107
"La piedra feliz" 148
"La pobre empleada" 437, 531
"La popular" 92
"La Poroto" 142
La procesión del Cristo de Mayo 308
La rancherita del Carmen 247, 431
"La reina del mariachi" 432
La remolienda 224
"La República" 99
"La reyna del foyer" 544
La ronda del tango 463
"La samaritaine" 97
"La sevillana" 101
"La shalaca" 440
La sirena de los trópicos 508, 509
"La telefonista" 145
"La tequilera" 432
"La tonkinesa" 107
"La tranquera" 141
La Traviata 234
"La tupungatina" 437
"La última noche" 495, 505
"La vaca lechera" 537
La verbena de la paloma 157
La vida de Carlos Gardel 474
La vida es un tango 468
"La vidalita" 315
"La vie en rose" 357
"La violetera" 137
La viuda alegre 234
"La zamacueca, Souvenir de Valparaiso" 103
"Lanceros chilenos" 99
"Las arpas chilenas" 367
"Las cositas del querer" 351
"Las dos puntas" 439
"Las mañanitas" 426
"Las maracas de Cuba" 528
"Las noches bellas" 105
"Las violetas" 110
"Las vocales" 376
Lautaro 159
"Lautaro" 279
Lecciones de amor 134
"Lejos del bien amado" 109
"Les oiseaux de Paris" 358
"Les Patineurs" 111
"Li-Ho Chang" 549
"¡Libertad!" 199
"Libertad, sueño dorado" 199
"Lincoyán" 545
"Linda Chilena" 533
"Linda Princesita" 144
Liza 550
Lo que se guarda para el casamiento 169
Lohengrin 229
"Los andinos" 279
"Los carniceros" 402
"Los cien barrios de Santiago" 479
"Los cien barrios porteños" 479
"Los coléricos" 99
Los cuentos de Hoffman 235
"Los doctores" 48
"Los estucadores" 401
Los estudiantes pasan 161, 285
"Los estudiantes pasan" 285
"Los huasos" 386
"Los huasos de Petorca" 376
Los Hugonotes 99, 279
"Los lagos del Sur" 374
"Los lecheros" 402
"Los marineritos" 48
"Los ojos negros" 102

"Los panaderos" 402
"Los paraguas" 48
"Los picaflores" 403
"Los pilares de la cárcel" 432
"Los puertos chilenos" 403
Los sobrinos de Don Bartolo 158
Los sobrinos del Capitán Grant 158
Los tres caballeros 242, 243, 427
"Los tres caballeros" 243
"Los verduleros" 402
Lucas Gómez 165
Luces de Buenos Aires 438
Luces del Puerto 166
"Lunita que vas pasando" 503

LL
"Llanto indio" 407
"Llegó el charlestón" 550
"Llorando estoy" 440

M
Madame Huachacay 288
"Madrecita" 467
Madreselva 217, 466, 467, 474
"Madreselva" 466, 487
"Madrileña" 136
Magallanes ayer y hoy 230
"Mahuida" 407
Make Mine Music 494
"Mal pago" 499, 504
"Málaga" 545
"Malagueña" 234
"Maldito tango" 459, 462
"Mama Inés" 525
"Mamãe eu quero" 520
"Mándame quitar la vida" 476
"Mano a mano" 468, 479, 480
"Mantelito blanco" 358, 494
"Manzanita" 437
"Mañana" 499, 504
Mañanitas campesinas 417, 418
"Mapocho" 478
"Mapuche soy" 406
"Marcelino fue por vino" 437
"Margaritas" 494
"Margaritina" 148
"Margot" 457, 458
"María Bonita" 505
María Cenicienta 165
"Marina" 521
"Mariposa de amor" 146
"Marsch nach motiven der oper Die Hugenotten" 279
"Martín pescador" 441
Máscaras 325, 326
"Mata de arrayán florido" 389, 391
"Mate amargo" 440, 441
"Maxix" 516
Me and my girl 566
"Me entusiasmo bailando" 106
"Me gustan todas" 101
Me he de comer esa breva 169
"Me voy a Viña del Mar" 531
"Medias de seda" 459
"Melenita caprichosa" 462
Melodía de arrabal 353, 474
Melodía de Broadway 231
Melodías de Cuba 164
Memorias de un chofer de taxi 569
"Menilmontant" 358, 571
"Mentía" 217, 268
"Mentiras tuyas" 504
"Mercé la mulatica" 216, 250
"Mercedes" 48
Metrópolis 27
"Meu limão, meu limoeiro" 520
"Mi banderita chilena" 217, 425
"Mi batelera" 376
"Mi Buenos Aires querido" 457
"Mi caballo blanco" 390
"Mi cabaña" 498
"Mi carta" 500
"Mi casa de campo" 390
"Mi caserita" 396
"Mi corazón pertenece a papito" 559
"Mi cuncunita" 536
"Mi chica y yo" 560, 561
Mi Chile Lindo 166
"Mi dolor" 479
"Mi kutrán" 407
"Mi negra" 437
"Mi noche triste" 455
"Mi pecado" 494, 505
"Mi querer" 471
"Mi son caliente" 526
"Mi tierra es mi fortuna" 406
"Mi viejo amor" 426
"Milonga sentimental" 245
"Milonguita" 459, 462
"Minué High Life" 95
"Minuet Chile" 95
"Mirasol" 193
Mis espuelas de plata 249, 256, 499, 504
"Miyanoshita" 548, 549
"Montevideo" 461

Morena clara 353
"Morro da Favella" 517
"Morushka" 476
"Mulatita soy señores" 158
"Muñeca brava" 483
"Muñeca de loza" 113
Muñecas de carne 169
Música en tu corazón 75, 212, 250, 251, 496, 531
Música maestro 494
Música y ritmos de Francia 357
"My own Iona" 565

N
"Na baixa do Sapateiro" 243
Nabucodonosor 105
Nada más que amor 251
"Nahuelbuta" 406, 565
"Negrito caracumbé" 425
"Negro querido" 92, 412
"Nena" 149
"Nerón" 308
"Nieblas" 505
"Nina" 571
"Niñas porteñas" 106
"Niño bien" 308
"No has estado en Cavancha" 567
"No te fíes de los hombres" 134
"No vale la pena" 498
Nobleza baturra 353
"Noche buena" 217
"Noche callada" 505
Noche de ronda 491, 528
"Noche de ronda" 491, 495
"Noche sombría" 315
"Noches de Santiago" 472
Noches del gran mundo 215
"Norma" 268
Norte y sur 239, 257
"Nosotros" 497
Nosotros que nos queremos tanto 499
"Nostalgias" 468
Nostalgias musicales 225, 566
"Nubarrones" 441
"Nubes de humo" 459
"Nunca" 498, 501

O
"O sole mio" 184
"Obsesión" 504
"Ofrenda" 435
"¡Oh Harold!" 308
"Oh Susana" 425
"Ojos negros" 537
"Ojos que te vieron ir" 148
"Ojos tapatíos" 426
"Olas del Danubio" 109
"Olha a lua" 518
"Olvídame" 148, 149
Ora Ponciano 432
"Orfeo en los infiernos" 100
"Oro purito" 390

P
"País de ilusión" 571
"Pajarito cantor" 473
"Paloma torcaza" 437
"Pampa" 455
"Panaderos" 136
"Para subir al cielo" 437
"Pareceres" 407
"Patria" 279
"Pecadora" 503
"Pelo telephone" 519
"Penacho rojo" 279
"Penas del amor" 48
"Penas del corazón" 422
"Penas marchitas" 376
"Pensando en ti" 102
"Pequeña gavota" 138
"Perdón" 376
"Perdón yo imploro" 462
"Perfidia" 494
Peter Ibbetson 234
Piel canela 499
Piernas de seda 164
"Pigalle" 359
"Pinka Milla" 549
"Pinto for ever" 551
"Pluma de oro" 549
"Pobre loca" 114, 316
Pobre mi madre querida 111, 245, 468
"Por la quietud de ese recuerdo" 471
"Por qué te alejas" 504
"Por qué te fuiste" 462
"Porque tengo penas" 390, 392
Pregones populares 168
"Presentimiento" 473
"Presidente Ibáñez" 279
"Primavera, primavera" 546
"Profundamente en el corazón de Texas" 476
"Promesse" 548
"Protocolo" 548

Pueblo chico, infierno grande 233
"Puedes irte de mí" 499
Puerta cerrada 314
Puro Chile 166

Q
"Q.L.B.P" 148
"Qué felicidad" 403
"Qué hacés que no te casás" 454
"Qué pena siente el alma" 114
"¿Qué será?" 246
"Qué trucha" 454
"Quejas" 443
"Quinta Normal" 470
"Quiso la desgracia mía" 371
"Quizás, quizás" 216

R
"Radetzky" 279
"Ramito de toronjil" 249
Ramona 249
"Rancherita de mi tierra" 441
Rapsodia chilena 417
Rapsodia Panamericana 435
"Rascacielos" 476
"Rayo de luna" 249, 390, 493
"Recién ayer" 504
"Recuerda esa noche" 113
Recuerdos de la vieja vitrola 225
"Recuerdos de un roto en la Argentina" 139
"Redentoras" 479
"Reminiscencias" 113, 442
"Resignación" 560
Revista negra 552
Rhapsody in Blue 557
"Rinconcito" 462, 505
Río abajo 255, 256
"Río de Janeiro" 517
Ritmo en quince minutos 215
Ritmo porteño 463
"Rock-a-bye your baby with a dixie melody" 263
Romance de medio siglo 255
Romance musical 467
"Rosa" 494, 495
"Rosa la China" 495
"Rosa roja de amor" 546
"Rosita de Cachapoal" 42, 43, 390, 392, 394
Rucacahuín 159, 160
Runnin' Wild 550

S
"¿Sabes amar?" 102, 117
"Salomé" 550
Saludos amigos 242, 336, 520, 521
"Saludos de México" 433
"Samacueca sentimental" 89
"Samijinko" 549
"San Carlos" 470, 472, 479
"Sangre y arena" 545
Santa 495, 499
"Santa" 495
"Santa Lucia luntana" 184
"Santa Marta" 476
Santiago alegre 159, 443
"Santiago alegre" 443
"Santiago blues" 571
Santiago en el 400 168
"Sao Paulo" 517
Sarapes, castores y rebozos 163
"Según pasan los años" 560
"Sentimiento criollo" 455
"Serenata amorosa" 386
"Serenata española" 136, 425
"Sevillanas coraleras" 141
Shuffle Along 550
"Si vas para Chile" 462
Siboney 164, 525, 526, 528
"Siboney" 525
Siempre la patria en el corazón 155
Sigfrido 235
"Silencio" 474, 485
"Sin tu adiós" 505
"Smoky mokes" 541
"Sobre las olas" 109, 426, 494
"Sol tropical" 525
"Sola" 491
"Solamente tú" 494, 505
"Solamente una vez" 243
Soledad 467
Sombras de gloria 546
"Somos diferentes" 496
"Son tus ojos" 114
"Son tus ojos los que busco" 374
"Soñando despierto" 504
"Soñando en la Terraza" 462
"South American Way" 518, 519
"Soy hija de una madre muy humilde" 114
"Soy para ti" 526
Streets of Paris 518
"Suavecito" 558
Sueña, mi amor 239, 499

"Sueño de Arauco" 407
"Sueños vanos" 504
"Sufrir" 497, 505
Suite Bergamasque 96
"Sureña linda" 567
"Sus pícaros ojos" 149

T
"Tabú" 425
"Talca, París y Londres" 546
Tango 7, 245, 325, 452, 464, 467, 538
Tango, ranchera y milonga, contra rumba, fox y conga 525
"Tango triste" 135
"Tardes del Forestal" 554
"Te juiste, pa´ ronde" 391
Telones de papel 161
"Ten compasión de mí" 443
"Tengo miedo" 463
"Tequila con limón" 435
"Texas" 545
The Broadway Melody 240
The Cuban Love Song 525
The Jazz Singer 232, 238
"Tico Tico no fubá" 520
Tierra de sol y de romance 163
Tipos santiaguinos 159
"Toda una vida" 495
"Tomo y obligo" 245
Tonto pillo 256
Too many girls 530
"Torna a Surriento" 184
Tosca 231, 299
"Trade mark" 454
"Traicionera" 504, 505
Tren ordinario 149
"Tres palabras" 494
"Triste araucano" 407
"Tristeza araucana" 471
"Tristeza y dolor" 503, 504
Tropicana 534, 558, 570
Tú eres mi marido 248, 251
"Tu imagen" 443, 444
"Tu pálida voz" 468
"Tus besos" 135

U
"Un amor que se va" 568
"Un beso loco" 494
Un grito en el mar 318
Un hombre cayó al río 256
Un hombre de la calle 251, 268, 406, 503, 532, 568, 569
"Un hombre de la calle" 268, 503, 568
"Un tropezón" 245
Un tropezón cualquiera da en la vida 213, 245, 482
"Una noche de luna y una bella canción" 527
"Una pena y un cariño" 52, 53
"Uno" 467, 468, 487
Uno que ha sido marino 161, 249, 252, 258, 330, 335, 337, 338, 570

V
"Va pensiero" 105
"Valencia" 428, 436
Valparaíso alegre 159, 565
"Valparaíso alegre" 565
"Vals romántico" 113
"Vamos pa' las carreras" 401
"Vanidad" 268, 568
"Ven a mis brazos" 392
"Vendo mi periquito" 537
Verdejo gasta un millón 250, 251
"Vereda tropical" 495
"Vieja luna" 496, 503
"Viejo lobo chilote" 114
"Viejo pregón" 225
"Viejo San Diego" 472, 477
"Viejos puentes del Mapocho" 478
"Viñamarina" 285
"Virgen de medianoche" 495, 499
"Virgen del San Cristóbal" 465
"¡Viva Cuba libre!" 523
"Viva Chile" 315
"Viva el Dieciocho de Septiembre" 401
"¡Vivere!" 359
"Volando voy" 566

W
"When the Saints go marching in" 548
"Wiener Alexander Marsch" 279

Y
"Y tenía un lunar" 546, 547, 570
"¡Ya perdiste el corazón!" 473
"Yira, yira" 459, 465, 468, 485
"Yo no pongo condiciones" 390
"Yo quiero que sepas" 504
"Yo quiero ser estrella" 257
"Yo vendo unos ojos negros" 247
Yo vendo unos ojos negros 247, 256
¡Yú – hú!, 462

DISCO COMPACTO

Disco Compacto

1. "Adiós mi encanto", canción chilena, interpreta Blanca Tejeda de Ruiz con piano. Buenos Aires: Victor 80426 A, 1927. Blanca Tejeda es pionera en la mediatización de la canción tradicional chilena a través del disco, realizando una veintena de grabaciones para el sello Victor en Buenos Aires hacia 1927 con tonadas, canciones y cuecas de su autoría y de la tradición, acompañadas por piano o guitarras. En "Adiós mi encanto" permanece el estilo de canto de salón, con una voz lírica llena de rubatos y un piano de factura simple. Llama la atención en los interludios instrumentales el uso de la progresión armónica I, VI, IV, V, de la passacaglia o chaconne barroca, utilizada posteriormente en la canción popular moderna.

2. "Antofagasta" (1918), vals boston de Armando Carrera (1899-1949), interpreta Pepe Aguirre y orquesta, Santiago: Victor ca. 1948. Este es uno de los valses clásicos de la música popular chilena, existiendo versiones instrumentales y con letra. La versión del tanguista chileno Pepe Aguirre, mezcla acentos locales con el uso de una voz tanguera, de carácter nasal y con un recio vibrato de garganta. Su capacidad vocal se manifiesta plenamente en la tercera sección del vals, de carácter instrumental, con rápidas corcheas descendentes que son cuidadosamente articuladas por Aguirre. En una época de gran aceptación del tango, se entiende el éxito de la versión de Pepe Aguirre, similar a la de los valses de las orquestas típicas argentinas.

3. "Pobre loca", vals de Críspulo Gándara (1885-1971), interpreta Trío Añoranzas Santiago: RCA Victor, 90-1003 A, 1950. El vals constituye la pervivencia europea más persistente y fructífera en la música popular chilena del siglo XX, destacándose tres temáticas diferentes: lírico-amorosa, con un refinado uso del lenguaje; toponímica, en honor a los puertos chilenos; y social, que se aprecia en valses como "Pobre loca". En este vals con acordeón y guitarras, queda reflejado el sino que tendrá la mujer que quiera ascender socialmente: la pobre Margarita, al regresar arrepentida al rancho luego de "gozar como reina allá en el cabaret", no logra el perdón de sus padres, vagando por los campos para pedir clemencia a todo el que se le cruce por delante.

4. "Besos fríos", cuplé de Modesto Romero (1883-1954) y Rosendo Llurba, interpreta Pilar Arcos y orquesta, Nueva York: Columbia, 2502-X, ca. 1925. En este cuplé del compositor español Modesto Romero, estrenado por su compatriota Raquel Meller, la cupletista cubano-española Pilar Arcos (1893-1991) demuestra todo su dramatismo y picardía, utilizando una voz de tesitura amplia, firme y potente, pero, al mismo tiempo llena de requiebres, suspiros, ruegos, lamentos y énfasis repentinos. Pilar Arcos fue una de las primeras cupletistas cuyas grabaciones circularon en Chile, grabando repertorio español y chileno en Estados Unidos a mediados de los años veinte, como solista y como integrante del conjunto Los Huasos de Reñaca, creado por Carlos Orozco.

5. "Aceite Dos Banderas", *jingle* radial en ritmo de one-step, grabado por Armando Bonansco (-1956) y su orquesta característica, ca. 1943. Formado por una breve estrofa que promocionaba el producto, cuya marca coincidía con una frase musical repetitiva, el aviso cantado o *jingle* radial, se transmitía en Estados Unidos desde fines de los años veinte. Los *jingles* estaban asociados a programas radiales para mujeres en el hogar, lo que se aprecia en la predominante oferta de productos de uso doméstico y de belleza que aparecen en ellos. A mediados de los años cuarenta, se escuchaban en Chile interminables *jingles* compuestos en base a ritmos de moda grabados por orquestas radiales. El *jingle* de "Aceite Dos Banderas" ha sido acortado a la mitad de su duración original para ser incluido en este disco.

6. "Como el agüita fresca", tonada de Donato Román Heitmann (1915), de la película *Dos corazones y una tonada* de Carlos García Huidobro, canta Ester Soré con orquesta, Santiago: Victor, 53016 A, 1939. Los requerimientos de la música cinematográfica, hacían que la tonada se vistiera de colores orquestales, desplegando una mayor elaboración armónica y formal. "Como el agüita fresca", fue popularizada por Ester Soré (1915-1996), "La negra linda", quien representaba un ideal de finura, gracia y picardía para la clase media chilena de los años cuarenta, en pleno ascenso económico y político, siendo una fiel representante de los cánones de belleza criollo-urbana de la época. La voz clara, afinada, natural, de vibrato moderado y de cuidada pronunciación, con un excelente sentido del ritmo, de Ester Soré, se aprecia especialmente en sus versiones de tonadas. Su carrera cinematográfica, iniciada con *Dos corazones y una tonada*, la transformó en una de las primeras cantantes chilenas que ingresaron al *star system* criollo.

7. "Yo quiero ser estrella", foxtrot de José Bohr (1901-1994), de la película *El relegado de Pichintún* de Bohr, canta Ana González "La Desideria", Santiago: Victor, 90-0169 A, 1943. El foxtrot será el baile más ofrecido por la industria discográfica en Chile hasta los años cincuenta. Su gran dispersión y vigencia por sobre otros bailes swing, radicaba en la simplicidad de su coreografía, y en su capacidad de absorber distintas influencias y vestirse con colores locales, siempre de la mano de una música que provenía de la nueva potencia mundial. La actríz Ana González demuestra toda su versatilidad performativa en esta grabación, parodiando el estilo *scat* del jazz o de vocalización improvisada.

8. "Adiós al Séptimo de Línea", marcha de Luis Mancilla y Gumercindo Ipinza, interpretada por la Banda Instrumental del Ejército de Chile, dirigida por Jovino Chacón, Santiago: Odeon 89-463 A, 1949. La música militar, como eficiente representación sonora del estado-nación, llenaba de orgullo al público chileno, generando una audiencia deseosa de escuchar música de banda, que fue la primera y más abundante agrupación instrumental existente en el país. Las bandas resultaban muy apropiadas para hacer música al aire libre, creando un ambiente festivo y triunfalista, ideal para los homenajes que se les rendían a las celebridades que visitaban las ciudades chilenas. Estas agrupaciones, cívicas y militares, han desempeñado un importante papel como generadoras de espacios de sociabilidad urbana y como difusoras no sólo de repertorio militar, sino de música clásica y popular.

9. "Los estudiantes pasan", marcha-canción de E. M. Chiappo y Gustavo Campaña, interpreta Orquesta Victor Chilena, canta Raúl Velasco. Santiago: Victor, 44706, 1930. A comienzos de los años veinte, todo Santiago amanecía disfrazado para las Fiestas de la Primavera de finales de octubre. Los caracteres más comunes eran los de Pierrot, Arlequín y Colombina, que aparecen con frecuencia en las canciones, poemas y afiches creados para estas fiestas. "Los estudiantes pasan" es la marcha-canción estrenada por los Estudiantes Católicos para las Fiestas de Primavéra de 1930. Se trata de una inspirada y vigorosa marcha, que fue editada en disco y partitura por el sello Victor, con arreglo para banda de Javier Rengifo (1884-1958). Raúl Velasco (1907-1967), uno de los fundadores de Los Cuatro Huasos, se alterna como solista en las estrofas con un grupo de voces mixtas en el estribillo.

10. "Bailando en el Casanova", slow-fox de Buddy Day (1912) interpreta Buddy Day y su orquesta, Santiago: RCA Victor, 90-0561 A, 1946. Este fox en tonalidad menor, evoca el carácter desenvuelto de los grandes locales nocturnos y el glamour de las producciones cinematográficas de Hollywood, con una orquesta que combina la jazz-band, las cuerdas y la marimba. Fue grabado por el empresario y cantante uruguayo Buddy Day como la música característica de su nueva boite Casanova, abierta a mediados de 1946 en la céntrica calle Huérfanos de Santiago. Allí funcionaría desde 1953 el Teatro Opera, con la compañía de revistas bataclánicas Bim-Bam-Bum.

11. "El martirio", tonada del folklore, interpretan Los Cuatro Huasos (1927-1956), Santiago: Victor, 47763 B, 1931. Esta es la más antigua de las tonadas incorporada al acervo chileno urbano del siglo XX, que responde al modelo de canción popular decimonónica sin estribillo. Fue grabada por Mundial Records en Santiago hacia 1910 en una versión de salón para tenor y piano, y a comienzos de los años treinta por Los Cuatro Huasos para el sello Victor. Posee cuatro cuartetas endecasílabas cantadas con cuatro frases musicales distintas para cada uno de los versos. Los dos últimos versos se repiten, pero con las frases musicales de los dos primeros, en un procedimiento de «vuelta a empezar», similar al de la cueca chilena. En su versión de "El martirio", Los Cuatro Huasos hacen gala de un manejo flexible del tempo, del uso de la dinámica, y de la incorporación de punteos de guitarra, elementos que caracterizarán la tonada urbana.

12. "Abran quincha, abran cancha" tonada del folklore, interpretan Los Cuatro Huasos, Santiago: Victor, 47771 B, 1931. Con la masculinización de la tonada y su interpretación por conjuntos vestidos de huaso, se produce la definitiva incorporación de este género al mundo urbano, imperando, por un lado, criterios del espectáculo moderno, como son el virtuosismo instrumental, la cuidada articulación vocal, y el arreglo grupal, y por el otro, enfatizando el origen rural del género, mediante la imitación del habla campesina y las continuas referencias al paisaje y a las faenas del campo chileno. "Abran quincha, abran cancha", conocida en Mendoza como «La tupungatina», es una típica tonada de conjunto de huaso, que ayudó a cristalizar el estilo de tonada que reinará entre estos grupos, llamado de ***pata en quincha***, con mucho compás de cueca, mucho rasgueo de guitarra, y en la letra, carretas, chicha y yeguas, como señala Antonio Acevedo Hernández.

13. "Rosita de Cachapoal", tonada de Nicanor Molinare (1896-1957), interpretada por su autor, Santiago: Victor, 90-0123 A, 1943. Utilizada como argumento de la película *La Rosita del Cachapoal* (1953) de Enrique Soto, esta tonada constituye un buen ejemplo del estilo de Nicanor Molinare, que es el músico que ha contribuido con una mayor cantidad de tonadas al repertorio clásico de la música popular chilena. Las tonadas y canciones de Molinare muestran el paso del mundo rural al urbano. Esto lo logra presentando personajes del campo en la ciudad, escribiendo textos más desenvueltos, o adoptando modos modernizantes de interpretación, con un cuarteto de guitarra, bandoneón, piano y contrabajo, y una emisión vocal natural. Así lograba un sonido más urbano en sus actuaciones en radios y boites, donde no se vestía de huaso, sino que usaba terno y corbata.

14. "Los lecheros", cueca radial con libretos de Pepe Rojas, actúan Teresa Maibee, Rolando Caicedo y Pepe Rojas, canta Dúo María-Inés, Santiago: RCA Victor, 90-0881, 1948. La danza nacional chilena no se adaptaba al disco de 78 rpm debido a su corta duración, de modo que su ingreso definitivo a la industria discográfica se produjo a partir del desarrollo de distintas estrategias para alargarla. Una de ellas fue incluir al comienzo del disco un pequeño *sketch* radial, surgido del propio principio de animación de la cueca, que produce un texto paralelo y complementario al que se canta durante el baile, multiplicando el sentido de los versos, animando a las parejas e incorporando al público con sus palmas. La animación se puede extender con gritos, versos y diálogos, que sirven para dilatar su introducción, permitiendo que se forme la rueda de baile y se formen las parejas. En la cueca radial, es habitual que tanto el *sketch* como el texto de la cueca giren en torno a algún oficio del *roto* urbano, imperando los diálogos de doble sentido y burla social, con permanentes referencias a la actualidad, en un claro rasgo de modernidad de la cueca mediatizada.

15. "A motu yaney", mapuchina de Fernando Lecaros (1911-1976), interpreta Rosita Serrano (1914-1997), con orquesta, Londres: Odeon, 19-5028 A, 1948. La mapuchina fue un género creado por Fernando Lecaros a comienzos de los años cuarenta, cristalizando distintas iniciativas que se venían desarrollando en Chile para componer canciones que permitieran representar la alteridad indígena desde la cultura chilena dominante. "A motu yaney", la mapuchina más emblemática de Lecaros, pone de manifiesto el rechazo que la sociedad chilena manifestaba frente a esta alteridad, la que alcanza ciertos grados de racismo. Lecaros utiliza rasgos melódicos y rítmicos de la música mapuche y algunas palabras en mapadungún en su mapuchina. El pie rítmico largo, corto, corto, largo en 6/8, sobre el que se desenvuelve el estribillo de "A motu yaney", será considerado más tarde como "ritmo de mapuchina" en cancioneros para guitarra publicados en el país. Rosita Serrano, "El ruiseñor chileno" –como fue conocida en Alemania– demuestra en esta grabación toda su creatividad, flexibilidad y dulzura vocal, la que complementaba con un completo dominio escénico.

16. "Rancherita de mi tierra", ranchera de Natalio Sedini y Luis Gómez, interpreta Dúo Bascuñán-Riquelme, Santiago: Odeon, 89-178 B, 1946. Desde comienzos de la década de 1930, en pleno auge de la ranchera argentina, aparecen referencias a este género en el centro y sur de Chile, especialmente en la región de Aysén, a través de la oferta discográfica y de partituras, de las actuaciones de conjuntos chilenos, y de las clases de guitarra popular impartidas en el país. El cultivo de la ranchera continuará creciendo durante la década de 1940, y un dúo típico de la tonada y cueca chilena, el Dúo Bascuñán-Riquelme, incorporará con normalidad la ranchera a su formato de acordeón, guitarra y canto por terceras, dándole todo su acento chileno. Las referencias que hace el texto de «Rancherita de mi tierra» a la propia ranchera –su modo de baile, instrumentación, y expresión–, serán un elemento característico de las rancheras que se compongan en Aysén a lo largo del siglo XX.

17. "Ofrenda", corrido de Jorge Landy, interpretan Guadalupe del Carmen y Los Hermanos Campos, Santiago: RCA Victor, 90-1021 A, 1949. La pasión desarrollada en Chile por la música ranchera mexicana, produjo primero la incorporación del corrido mexicano al repertorio de los dúos femeninos del campo y masculinos de la ciudad, y finalmente, la aparición de solistas y conjuntos chilenos especializados en los estilos mariachi y norteño. La más destacada fue Guadalupe del Carmen (1917-1987), quien, junto a los Hermanos Campos, realizó extensas giras por el país mezclando tonadas y cuecas con rancheras y corridos de compositores mexicanos y chilenos. Este es el caso de "Ofrenda", del chileno Jorge Landy, con el cual Guadalupe del Carmen obtuvo en 1954 el primer Disco de Oro otorgado en Chile, por la venta de 175 mil ejemplares. Tanto los ágiles punteos de las guitarras de Los Hermanos Campos como la letra, ponen de manifiesto la presencia de la tonada chilena mezclada con el corrido de ritmo binario.

18. "Después de una ilusión un desengaño", vals de Armando González Malbrán (1912-1950), canta Pepe Aguirre, Santiago: Victor, 53025, 1939. Viviendo entre dos países que desarrollaron vigorosas tradiciones urbanas de música popular, como son Argentina y Perú, los músicos chilenos bebieron de ambas fuentes, incluyendo en su repertorio, tanto el fino vals criollo de la Costa del Pacífico como el recio vals tanguero del Río de la Plata. Los grupos de huasos que tocaban vals a fines de los años treinta, absorbieron algunos rasgos del vals limeño, como se aprecia en este vals de González Malbrán. Fue grabado por Pepe Aguirre con un conjunto de guitarras y arpa, que realiza un acompañamiento de vals chileno con punteos de tonada, pero que incluye claros elementos de vals peruano, como el tempo más vivo, las síncopas entre la melodía y el acompañamiento, y la letra más desenvuelta.

19. "Viejo San Diego", tango de Mario Ríos, interpreta Porfirio Díaz y su orquesta típica, canta Jorge Abril, Santiago: Victor, 90-0269 A, 1944. El tango, llegado a Chile en partituras hacia 1905, buscará arraigarse en los barrios de Santiago y Valparaíso, permaneciendo fiel a su origen arrabalero. El barrio San Diego de la capital será el más cantado en los tangos chilenos, descrito como si se tratara de un barrio de Buenos Aires, con "cafetines nocturnos" y "el viejo arrabal". Este barrio, ubicado al costado sur del centro de Santiago, posee gran actividad comercial y un carácter más popular. Así mismo, tres importantes escenarios para el tango estaban ubicados en la calle San Diego: El Teatro Esmeralda, el Teatro Caupolicán y el Club de la Medianoche. La orquesta de Porfirio Díaz (1912-1993), "Primer bandoneón de Chile", cultivará el estilo danzable y marcado del violinista y director argentino Juan D'Arienzo, con sus fraseos claros y orquestaciones simples, que será muy popular en Chile. También recoge la tendencia de Francisco Canaro de incluir una trompeta con sordina, como se aprecia en "Viejo San Diego", instrumento poco habitual en el tango. El cantante de la orquesta de Porfirio Díaz era Jorge Abril (-1945) de buen rubato tanguero y adecuado acento porteño.

20. "Berta" (ca. 1925), tango de Armando Carrera y Gerardo Moraga, interpreta Chito Faró y orquesta típica, Santiago: Victor, 90-0482 A, 1945. Armando Carrera, junto con alcanzar notoriedad en la década de 1920 con sus shimmys, lo hizo con sus tangos, que fueron de los primeros compuestos en Chile. La versión de "Berta" de Chito Faró, con un incisivo primer bandoneón, un contrabajo y una guitarra eléctrica, le otorga un sonido más moderno a este tango de los años veinte. Chito Faró (1915-1986) es un músico más recordado en Chile por su clásico "Si vas para Chile" que como intérprete de tangos. Sin embargo, desarrolló una importante carrera de tanguista en la década de 1940, destacándose por su buena voz en registro grave, con gran volumen, aunque de poca reciedumbre en los agudos y poco incisiva rítmicamente. Chito Faró vivió en Argentina durante quince años, lo que lo ayudó a asimilar el estilo compositivo e interpretativo de la década de Oro del tango, volcándolo en una apreciable discografía editada en Chile.

21. "Reminiscencias", vals de Luis Aguirre Pinto (1907-1997), canta Pepe Aguirre, Santiago: Victor, 53045 A y 90-0074 B, 1942. El repertorio de un sexteto de tango u orquesta típica en la pista de baile, incluía un vals cada tres tangos, otorgándole un necesario contraste a su presentación y dándole variedad a los bailarines. La presencia del vals en los dominios del tango, hacía que se bailara en forma tangueada, llamándose vals cruzado, lo que recuerda los orígenes mismos del tango, cuando su identidad la daba más la forma de baile que la música interpretada. La versión de Pepe Aguirre (-1989) de "Reminiscencias", el tanguista chileno de mayor difusión discográfica en las décadas de 1930 y 1940, hace más complejo este cruce de influencias, pues se trata de un vals *aperuanado* –como se aprecia en su interludio de piano– de un compositor chileno que desarrolló parte de su carrera artística en . Esto demuestra una vez más la doble vertiente argentino-peruana del vals urbano practicado en Chile.

22. "Sufrir", bolero de Francisco Flores del Campo (1907-1993), interpretan Los Quincheros con la orquesta de Federico Ojeda, Santiago: RCA Victor, 90-0572 A, 1946. Transformado en el género latinoamericano por excelencia, el bolero encontrará sus compositores, letristas, músicos, cantantes y bailarines en casi todos los países del continente y en los distintos sectores sociales que los conforman. Poco a poco el bolero circulará por el mundo como un género latinoamericano que apela al amor y al desamor, sin abundar en referencias a dimensiones sociales ni a circunstancias históricas específicas. Los Quincheros (1937-), grandes difusores de la primera etapa del bolero en Chile, mantienen en esta grabación la formación de guitarras rasgueadas en tempo moderado y el canto en bloque, con algunas intervenciones de la voz solista. Esta formación es acompañada por la orquesta mixta de Federico Ojeda (1911-1993), con un pequeño grupo de percusión latina y la característica trompeta con sordina tocando la melodía de la estrofa.

23. "Recién ayer", bolero de Fernando López y Roberto Lambertucci, por Raúl Videla y orquesta de Pedro Mesías, Santiago: Victor, ca. 1953. Raúl Videla (1920-1998), presentado en el país como tenor melódico y en Argentina como "La voz romántica de Chile", inició su carrera en 1938 en Radio Cooperativa Santiago, continuándola en radios de Mendoza y Buenos Aires. Su registro de tenor de voz gruesa y oscura, de cuidado vibrato y buena potencia en el registro agudo, que sabe quebrar y dulcificar en los momentos adecuados –pasando de la impostación al canto hablado–, resulta muy adecuada para el bolero, como se aprecia en esta grabación. En 1953 la revista *Ecran* consagró a Raúl Videla como el mejor cantante popular chileno del momento.

24. "El volantín", guaracha de Lautaro Andino (1912-1980), interpretan Los Quincheros con orquesta, Santiago: RCA Victor, 90-0688, 1947. La guaracha cubana llegaba al campo chileno de la mano de la creciente difusión de discos y vitrolas en pueblos y campos chilenos a fines de los años treinta. Como solía ocurrir con las cantoras campesinas, ellas tomaban canciones de los discos y las incorporaban a su repertorio, transformándolas según su sensibilidad y modo de canto. Desde 1945, la guaracha aparece en forma creciente en las ofertas de discos Victor en Chile, logrando un sitial junto a la tonada y la cueca en las tradicionales ofertas discográficas de Fiestas Patrias. El éxito alcanzado por Los Quincheros en el país a mediados de la década de 1940, les permitió convertirse en importantes difusores de la guaracha en Chile, grabando junto a la orquesta de Federico Ojeda para el sello Victor guarachas de músicos cubanos y de músicos chilenos, como "El volantín", que mantiene el sentido picaresco de la guaracha cubana.

25. "Abejorros" (1940), one-step de Vicente Bianchi (1920), interpreta Federico Ojeda y su orquesta, Santiago: RCA Victor, 90-0668 A, 1947. Popularizado en Estados Unidos y Europa en la década de 1910 por la pareja de baile Vernon e Irene Castle, el one-step es una marcha rápida en dos tiempos de división binaria (2/4) o ternaria (6/8), que recibe influencias del ragtime, expresadas en las síncopas del acompañamiento y la melodía, y sus acentos en los tiempos débiles. Perdida su vigencia como baile, el one-step continuó vigente como marcha sincopada en la música popular orquestal. "Abejorros", surgido como una improvisación al piano de su autor, alcanzó gran popularidad en Chile al ser utilizado como cortina musical de programas radiales y noticieros cinematográficos. Su alegre ritmo de marcha, marcado por el pizzicato de las cuerdas y los saltos de quinta de los contrabajos, sumado a las melodías sincopadas de los violines en un controlado *crescendo* hacia un gran clímax, le otorga un particular dinamismo y optimismo, haciendo que "Abejorros" fuese la música más adecuada para un noticiero dedicado a mostrar los progresos de un país en marcha.

26. "Vanidad" (ca. 1935), slow-fox con estribillo de Armando González Malbrán (1912-1950), interpreta Quinteto Swing Hot de Chile, Santiago: Victor, 90-0180 A, 1943. El slow-fox es un de foxtrot lento cercano al jazz, con un contrabajo que marca los cuatro tiempos del compás, en un procedimiento jazzístico conocido como *walking* –caminando–, a diferencia de la marcación de blancas del fox rápido. Además posee mayor sofisticación armónica, lo que también lo acerca al bolero-filin cubano, como sucedió con versiones posteriores de "Vanidad", el principal aporte chileno al slow-fox. El carácter jazzístico que el Quinteto Swing Hot de Chile le otorga a "Vanidad" en su grabación de 1943, se expresa en la flexibilidad rítmica, la armonía rica en acordes de novena y oncena, el texto breve y orientado al estribillo, y los pasajes improvisados realizados por Luis Silva (1915-1987) en guitarra y Hernán Oliva (1913-1988) en violín.