

Historia social de la música popular chilena, 1890-1950¹

por

Santiago Aránguiz Pinto
Universidad Diego Portales, Chile

La publicación del libro *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, del musicólogo Juan Pablo González y del historiador Claudio Rolle, ambos investigadores y profesores de la Universidad Católica de Chile, exige un análisis detenido de las temáticas abordadas por sus autores, considerando que este estudio es, sin duda, un enorme aporte desde la historiografía musical al estudio y conocimiento de la música popular chilena entre fines del siglo XIX y mediados del XX. A su vez, este libro se plantea como el primer volumen de un proyecto de mayor envergadura intelectual, que tiene sus primeros antecedentes académicos en el Programa de Estudios Histórico-Musicológicos que ambos investigadores han desarrollado durante los últimos años. A su vez, este texto obtuvo la XI Edición del Premio de Musicología Casa de las Américas, otorgado en Cuba en el año 2003, confirmando la extraordinaria calidad de la investigación, ya sea tanto por su estructura, por la cuidada redacción, por la abundante consulta de bibliografía y fuentes, por la calidad de las imágenes incorporadas, y también por los significativos aportes que realiza contribuyendo al perfeccionamiento de la musicología chilena.

Esta perspectiva exige la caracterización de algunos conceptos que permiten comprender de mejor forma el marco teórico y la metodología utilizada para esta ocasión, considerando que ésta es una historia social de la música popular interpretada en Chile, y, en consecuencia, de la persistencia del salón en el espacio privado e íntimo, de las prácticas musicales, de la industria musical y discográfica, de la radio, el cine, el folclore de masas, los artistas nacionales y extranjeros que se presentaron en el país, del cancionero europeo y latinoamericano, de los diferentes tipos de bailes que se practicaron y del espacio público donde se dio a conocer esta música popular. Dicho enfoque supone, además, la utilización de conceptos que, a su vez, se constituyen en adecuadas herramientas interpretativas para abordar analíticamente la función social de la música, sus aspectos de producción y

¹Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular chilena, 1890-1950*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2004, 645 pp.

consumo y la participación en la construcción de modelos colectivos de percibir el mundo y reaccionar frente a él, dicen los autores.

¿Cómo abordar un trabajo historiográfico como el que se propusieron realizar los autores? La pregunta, por cierto, no es menor, pues la metodología empleada y la forma de encarar un trabajo intelectual de estas características suponen disponer de un esquema interpretativo y analítico previo o, por lo menos, delineado en sus líneas fundamentales. ¿De qué manera el historiador debe acercarse a dicho pasado? ¿Escuchándolo? Sí, dicen los autores, pues, entre las herramientas de trabajo de las que debe disponer el historiador, éste tiene que ser capaz de, entre otras, "escuchar" una historia que presenta características de fragmentaria, conjetural y propositiva; una historia, a fin de cuentas, que sea capaz de arrojar novedosos ángulos de análisis o inexplorados puntos de vista que permitan agregar o completar, cuando así lo permite, una determinada visión que se tenga de ella.

Chile, apuntan los investigadores, se ha considerado a sí mismo como un país pobre, aislado y excluido, lo que ha condicionado el carácter y comportamiento de sus habitantes, como también sus formas de consumo y práctica musical. La música popular que se practica en Chile, agregan, se define por la producción, circulación y consumo musical de una sociedad y no por el origen del repertorio cultivado. Vale decir, por el contenido y las formas de apropiación, más que por el cultivo musical o artístico propio, autóctono, asimilable a la "identidad" nacional, aunque muchas veces esto no ocurra. En ese sentido, cabe destacar una de las ideas que los propios autores recogen de un músico chileno, en el sentido de que la música, según el compositor Gustavo Becerra, es quien la usa, y agrega a continuación de que la música popular chilena corresponde a aquella música relacionada, absorbida y practicada por el ciudadano que habita en el país. Es decir, éste se apropia de ella, la digiere, para luego reciclarla y volver a expulsarla de una manera renovada, acorde a las propias experiencias de cada persona, comunidad o sociedad en general. Algunas de sus principales características son las siguientes: capacidad de adoptar lenguajes musicales foráneos; llevar adelante un proceso de selección, apropiación y reinención que implica adaptaciones, mezclas y atemperaciones.

La condición cosmopolita del consumo musical chileno, dice González y Rolle, marcará la tónica del desarrollo de la música popular en el país. Asimismo, esta se destaca por la versatilidad y ductilidad de compositores e intérpretes. Así, la música popular cultivada en Chile durante la primera mitad del siglo XX se ha transformado en una cultura de masas, que no ha perdido su distinguible acento local, pues, advierten, todavía prevalece la idea de que la música chilena corresponde a aquella música producida, compuesta y ejecutada por músicos nacionales. Afrontar esta tarea, agregan, ha significado enfrentarse a desafíos, problemas e innovaciones que se le plantean al investigador al momento de estudiar la música y sus expresiones sociales en una determinada sociedad. Y es que la historia, en tanto realidad histórica del pasado, por definición siempre será esquiva y huidiza para el historiador, pese a que, supuestamente, éste dispone de métodos y herramientas analíticas que le permitirían penetrar en ella con mayor propiedad.

Ahora bien, ¿qué se entiende por música popular? Por cierto, no existe una exclusiva y única definición, sino que, más bien, un conjunto de aproximaciones

que, resaltando de ellas un determinado elemento, permiten conformar una definición más precisa que valore la riqueza y variedad de la música popular. Por supuesto, la visión de la Academia no será la misma que la de los propios creadores o ejecutores de este género musical. Por lo general, la Academia ha mirado con recelo, sospecha e indiferencia a la música popular, entre otras razones, por su carácter masivo, híbrido, pues cultiva un repertorio musical simple y efímero, carente de prestigio, "ordinario", impuro, sin valor, indigno para presentarse en escenarios sociales cultos o intelectuales, como el Teatro Municipal de Santiago, por ejemplo. Dicha institución, que se percibía a sí misma como protectora de la "pureza musical chilena", despotricará, nada más ni nada menos, contra el tango, el bolero y la canción que, por excelencia, son géneros musicales de enorme arrastre popular, pero no por ello insignificantes en cuanto a la calidad musical, compositiva e interpretativa. Despectivamente, a esta música se le llamó, en distintas oportunidades, música "de consumo", "comercial" o de "masas", negando, por consiguiente, cualquier aporte estético o artístico que pudiera tener.

La música popular, señalan los autores, presenta algunas características que indefectiblemente debe poseer para denominarse como tal, como la de circunscribirse a la ajetreada vorágine urbana, vincularse a los medios de comunicación y a la sociedad de masas. Corresponde a un tipo de música mediatizada, masiva y moderna, la cual se ha nutrido de la aparición de la industria cultural, los avances tecnológicos, la publicidad, el surgimiento, validación y divulgación del disco, la radio y el cine. No es posible, por lo tanto, comprender la música popular sin la presencia de estos factores, puesto que son ellos quienes orientan, norman y definen qué se entiende por música popular. Destacan, asimismo, a quienes los han precedido en el estudio de la música popular desarrollada en Chile, como Eugenio Percira Salas, Antonio Acevedo Hernández, Carlos Vega y Samuel Claro Valdés, quienes percibieron la importancia de investigar este tipo de expresión musical, y realzar al mismo tiempo su trascendencia como expresión cultural. Posteriormente, durante la década de 1970, aparecieron trabajos de otros estudiosos que recogieron los aportes de los primeros y agregaron, con rigor, disciplina y dedicación, nuevos enfoques a la musicología latinoamericana, aspectos destacados por el jurado que le otorgó el ya mencionado Premio, entre 21 obras participantes.

Recientemente, el historiador Álvaro Góngora Escobedo, en una reseña del libro que ahora comentamos, publicada en el número 38 de la revista *Historia*, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, señala que por momentos algunos capítulos del estudio de González y Rolle se confunden con la "historia de la radio" o "la historia del cine" en Chile; pero que, a nuestro juicio, el enfoque empleado por ellos otorga una mayor amplitud analítica, con el consiguiente reforzamiento de abordar la historia de la música popular en Chile desde la última década del siglo XIX y la primera mitad del XX, desde y hacia lo social, vale decir, incorporando en el análisis ingredientes demográficos, sociológicos, identitarios y raciales. Es ahí donde radica, creemos, uno de los numerosos aportes de esta investigación, al proponer la revisión y estudio de la música popular en Chile desde un enfoque complementario, que incluye nuevas perspectivas teóricas y metodológicas en su análisis. Un enfoque, en definitiva, inclusivo, preocupa-

do de la persona y su entorno, de las manifestaciones artísticas y culturales de una nación y sus habitantes, de la economía en relación a la industria musical, a fin de cuentas. Desde esta perspectiva, la historia de la música popular en Chile, desde la perspectiva social, es, a la vez, la historia de la radio en Chile y la historia del cine en Chile, al menos en el análisis de algunas materias que están vinculadas. Esta corresponde a una de las muchas cualidades que posee este libro, pues permite ampliar la perspectiva historiográfica hacia otras dimensiones temáticas y analíticas, y paralelamente iluminar sobre materias, aspectos y procesos de la música desarrollada en Chile de las cuales se carecía de antecedentes. De esta manera, este sólido y atractivo estudio, estilística y gráficamente impecable, que ofrece una visión general íntegra y también monográfica sobre ciertos tópicos inexplorados, representa, a nuestro modo de ver, un trabajo sin precedentes en la historiografía cultural chilena, e incluso latinoamericana, que servirá para que otros investigadores y musicólogos ahonden y profundicen sobre algunas materias tratadas en esta oportunidad, o indagar sobre otras que todavía se desconocen, sin duda, las menos después de la divulgación de este libro. La exigencia, efectivamente, quedó muy alta para quien quiera escribir una nueva historia de la música popular en Chile, distinta a la realizada por González y Rolle. De realizarse, necesariamente deberá considerar los planteamientos de éstos y proponer otros, además de proporcionar referencias bibliográficas ignoradas o material hemerográfico desconocido.

En ciertas oportunidades, algunas temáticas abordadas se analizarán transversalmente, debido a que el tratamiento sobre la música popular, como lo entienden González y Rolle, no debe responder exclusivamente a un criterio cronológico, sino que, por el contrario, este debe privilegiar la caracterización de un determinado tema involucrando aspectos sociales, políticos, económicos y culturales, entre otros, con el objetivo de exponer los procesos de industrialización, masificación y democratización de la música popular en Chile. Por esta razón, en algunas oportunidades se repetirán nombres de músicos y de compositores, como así también fechas y períodos; pero que, al contrario, la insistencia de estos antecedentes remarca la necesidad de considerarlos como elementos analíticos decisivos para comprender un determinado material. Esta forma de comprender y de redactar la historia, subrayan los autores, responde a un propósito de elaborar un tipo de escritura y, por lo tanto, una comprensión del pasado histórico, que corresponda a una historia circular, elíptica, complementaria, la cual, en la medida que transcurre el análisis de cada materia, acoge datos y enfoques anteriormente tratados complementándolos con los siguientes, y así sucesivamente. Vale decir, una manera de interpretar y escribir la historia de la música popular, o de cualquier otro tema, que no ha sido tratada anteriormente en Chile, al menos de acuerdo a los antecedentes que conocemos.

No podemos dejar de referirnos, aunque brevemente, al excelente material de apoyo que son las imágenes, lo que revela la preocupación de los autores por ilustrar el "sonido" de la historia por intermedio de la representación visual. La música de la historia no es sólo la partitura o el ruido que emiten los seres humanos y los instrumentos musicales, sino que incluye, además, los códigos culturales,

la sensibilidad y las emociones que están detrás de cualquier tipo de expresión artística o cultural. Las imágenes, por ende, no son meros adornos o acompañamientos, sino que detallan la historia, perpetúan y describen aspectos de esta como ningún otro documento, testimonio o fuente primaria lo pueden hacer.

Destacamos, asimismo, el laborioso trabajo de investigación realizado por historiadores que colaboraron en el libro, pues son ellos quienes realizaron una acuciosa revisión de periódicos y revistas de la capital y de regiones, el Archivo de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional de Chile, y documentación complementaria como memorias de título, biografías, compilaciones, estudios especializados, antologías y otros materiales bibliográficos. Como el tratamiento de la materia lo exigía, los autores revisaron exhaustivamente una extensa filmografía, como así también partituras y cancioneros que les permitió reconstruir aspectos de los cuales no se tenían mayores antecedentes. Además, rescataron un importantísimo legado discográfico, correspondiente a un trabajo musicológico, historiográfico y también patrimonial, en la medida que éstos se han propuesto recuperar en un disco compacto composiciones desconocidas o definitivamente ignoradas para la gran mayoría de los chilenos. Lamentablemente, no se menciona a quienes realizaron las cerca de 70 entrevistas a músicos, compositores, cantantes y otras personalidades ligadas a la industrial musical chilena durante la primera mitad del siglo XX. Suponemos que muchas de ellas las realizaron los propios autores, pero también tuvieron la participación profesional de sus colaboradores.

En lo formal, el libro está dividido en una introducción y en siete capítulos, además de las fuentes, el índice y la inclusión de un disco compacto, en el cual se recoge una muestra de 26, de un total de 300 composiciones que los autores pudieron rescatar. En primer lugar, en el capítulo I, titulado "La persistencia del salón", González y Rolie analizan las características de la música de salón, que corresponde a un tipo de música intermedia entre la música de concierto y la popular, que variará en su expresividad de acuerdo a su carácter burgués u obrero. El espacio del salón corresponde a un lugar íntimo, privado, doméstico, en el cual se cultivó la música doméstica como actividad de recreación y de sociabilidad durante el siglo XIX. Concierne a un territorio mixto, donde, a su vez, hombres y mujeres compartieron el disfrute de la conversación y el intercambio de ideas. Este constituye el espacio ideal para el diletantismo del burgués ilustrado. Hacia fines del XIX y principios del XX, el salón "desciende", es decir, penetra en sectores populares, se masifica, adquiere otra dimensión, ya que deja de ser elitista y ahora es compartido por otros grupos sociales como intelectuales, artistas y poetas. Este "descenso", concepto que los autores utilizan del musicólogo argentino Carlos Vega para explicar el fenómeno de la "folclorización" de la música popular, se produce cuando en Chile la música de salón penetra en el campo, y este lugar de sociabilidad pasa a denominarse "salón folclorizado". De esta manera, la estética del salón persistirá en la canción popular urbana, que responde al fenómeno anteriormente descrito. Lo mismo ocurrirá con otros géneros musicales, como el couplé, el tango, el bolero y la ranchera. Dicho efecto, el de la "folclorización", será una constante en la historia de la música popular en Chile durante la primera mitad del siglo XX.

Asimismo, en esta sección del libro se analizan otros elementos relacionados con algunas materias que posteriormente se profundizarán en los siguientes capítulos. Con la aparición y difusión de las partituras hacia las últimas décadas del XIX surge una primera manifestación, de carácter incipiente y aficionado, de la industria de la música popular. Paulatinamente, el piano, sinónimo de refinamiento y lujo, dejará su espacio reducido de acción para ceder su lugar a la guitarra, que, a diferencia del primero, penetrará con naturalidad en los estratos sociales más pobres. Es así como proliferarán las estudiantinas y las sociedades filarmónicas, las cuales, por su condición de representantes de sectores populares mineros y de extranjeros residentes en el país, contribuirán a la integración social y a la difusión cultural de la población, sinónimo de unidad y cohesión social. Con la aparición del autopiano y del gramófono, exponentes de la primera oleada tecnológica que repercutió en todo el mundo hacia 1890, la música deja la domesticidad y lucha por obtener un sitio en el todavía incauto espacio público. En ese sentido, la década de 1920 será un decenio decisivo para la industria musical, pues, durante esos años, aparecen elementos claves para la transmisión de la música: la partitura, el rollo de autopiano, el disco y la radio; además, emergerán nuevos escenarios para los grandes bailes como el club social, deportivo y militar, y también los hoteles, lo que, en buenas cuentas, significó que el músico nacional dispuso de una mayor cantidad de plazas de trabajo, con la consiguiente figuración del compositor y del intérprete en la escena artística nacional. Aquello corresponde al inicio de una incipiente profesionalización musical, aunque todavía no podemos referirnos a músicos especializados propiamente tales, con estudios formales de teoría, composición y arreglo, como ocurrirá durante la década de 1960, ya que gran parte de ellos trabajaron en diversas agrupaciones que muchas veces no tuvieron, aparentemente, ninguna relación entre ellas. En contraposición, emerge una nueva forma de sociabilidad, los bailoteos y los malones, más pequeña numéricamente, en los cuales no existían orquestas de bailes, como sí ocurría en los casos anteriores.

El baile de salón estará asociado a la práctica del deporte, al ejercicio físico y a las buenas costumbres, constituyéndose en una necesidad social generalizada que otorgaba roce y estatus social. Por esta razón, hasta bien entrado el siglo XX, la enseñanza y práctica del baile se hizo extensiva en una vasta población, destacando las academias de los profesores Emilio Green y Juan Valero, quienes, además de enseñar los diversos géneros musicales que se practicaban en ese entonces, instruían, además, a sus alumnos de buenos modales y formas de comportamiento. La circulación y apropiación de las múltiples manifestaciones musicales corresponde a la "herencia culturalailable", como la denominan los autores, tanto urbana como rural, resaltando, entre otros aspectos, características de músicos y compositores, coreografías, condicionantes históricas y sociales, formas de apropiación, como también el uso, sentido y función social de la música popular. La cueca, pese a ser el baile nacional por excelencia, fue desplazada por la zamacueca, menos rígida y alegre, más fina y aristocrática, apta para bailarla en espacios reducidos. Los otros géneros musicales que se bailaron fueron la cuadrilla y la danza habanera, correspondiente esta última a una de las primeras

influencias afro-americanas en Chile. También el vals y la polca, géneros que tendrán una difusión mayor que las anteriores, pues se editarán partituras y álbumes musicales, y fueron las que resistieron con mayor éxito la vertiginosidad de la modernidad y a los nuevos bailes que amenazaban con relegarlas al olvido. El vals, a su vez, preparó el terreno a principios del XX para la llegada del tango, y también del maxixe, el shimmy y el foxtrot, bailes analizados con detención en el capítulo VIII.

En definitiva, hacia fines del siglo XIX, el salón será el espacio de sociabilidad más importante del mundo urbano y, a su vez, la única esfera de circulación y consumo musical privado de la época, plataforma de la masificación de la música durante la primera mitad del siglo XX. Estos antecedentes permiten enmarcar conceptual y teóricamente los temas tratados a continuación, considerando que en ellos se mostrarán claramente ciertas temáticas analizadas por los autores. El cuplé, la canción española, las variedades y las revistas grafican la expansión que desde 1900 fue adquiriendo este tipo de espectáculos que introdujeron nuevas nociones, que complementan a las anteriores, en torno a la difusión de la música popular en Chile como el nacimiento de las "estrellas" del espectáculo (figuras idolatradas, casi míticas en algunos casos) y la marcada presencia de la música hispana. Destaca en este sentido la importancia de la recreación, conocimiento, interpretación y difusión del cuplé ejercida por Margot Loyola, y de otras prácticas musicales, como ocurrió con Violeta Parra, quien también incursionó en otros géneros como la habanera, la polca, el vals, la ranchera argentina, la sevillana, la guaracha y la farruca, entre otras.

La industria chilena del espectáculo entre 1920 y 1930, en términos funcionales, respondió a las exigencias del público y no de los artistas, lo que dificulta, según los autores, referirse de forma purista, unívoca o excluyente a las manifestaciones artísticas que la sustentaron. Por el contrario, la democratización de la sociedad y el cada vez más creciente consumo cultural de la clase media de este tipo de eventos, grafica la modernidad consustancial de los "locos años veinte", de los cuales los autores se refieren en forma reiterada, enfatizando la importancia que tuvo esta década para la consolidación de la música popular en el país. La música popular que se difundió en los espectáculos de variedades y en las revistas tuvo una relación estrecha con el teatro, la dramaturgia, el cine y otras manifestaciones artísticas, demostrando con ello el carácter social (en un sentido de interés comunitario) de la expresión musical popular chilena. La revista, agregan, fue el único género escénico musical cultivado en el país en forma sistemática, lo que demuestra la adaptabilidad de esta práctica musical, razón por la cual se explica la persistencia de su ejecución.

La consolidación de la industria musical chilena, ocurrida hacia fines de la década de 1920 y principios de la siguiente, fue posible gracias a la robusta presencia de una industria discográfica cada vez más consolidada y a la profesionalización del trabajo radial, con la consiguiente regulación laboral, contratación de técnicos, perfeccionamiento de músicos, libretistas y locutores. Esta tuvo su punto de apoyo más persistente con la creación en 1936 de la Asociación de Radiodifusores de Chile (ARCHI), entidad gremial que se creó para suplir la

promoción y difusión de la música, tarea que, en principio, le correspondería al Estado, pero éste sólo actuó como controlador y no como generador de espacios creativos. En este sentido, destaca la labor realizada por la CORFO durante los gobiernos radicales, entidad económica, política y social que se preocupó de incentivar la industria discográfica y respaldar al cine nacional. A su vez, la ARCHI se constituyó en una iniciativa de privados ligados a este rubro, cuyo objetivo principal fue el de afianzar y consolidar una empresa que tuvo su período de auge entre 1935 y 1950, etapa en la cual se establecen los auditorios radiales con la participación de músicos, en su gran mayoría aficionados. La excepción correspondió al compositor y pianista Vicente Bianchi (1920), quien, desde fines de los años 30, ocupó un sitio cada vez más importante en la industria musical chilena, trabajando en radios, dirigiendo orquestas, componiendo y presentándose en otros espacios de sociabilidad. Representó, además, la ductilidad y acomodación característica de los músicos nacionales, que tuvieron que repartirse, especialmente durante los fines de semana, entre un lugar y otro, satisfaciendo a una población ávida por expresiones culturales distintas a las existentes. Además, les permitió trabajar con movilidad y apropiarse de los múltiples géneros musicales interpretados, que comprendía desde el jazz hasta la cueca urbana.

El cine sonoro fue otro de los mecanismos que guió los modos de consumo urbanos durante las décadas de 1930 y 1950. Implicó nuevas formas de relaciones sociales, un giro en la mentalidad de las personas y la adaptación de nuevos códigos, lenguajes y actitudes. Significó, además, una relación directa entre la cultura popular de masas y la industria de la entretención, pues cambió la percepción del tiempo libre, de las relaciones laborales y de la sociabilidad. El cuarto aspecto analizado en el capítulo III, el cual está abordado considerando diversos puntos en común entre ellos, las recepciones de su desarrollo internacional en Chile y las particularidades que fueron adquiriendo en el país que los cobijó, se refiere a la "estrella de la canción", que para mediados de la década de 1940 se consolida definitivamente. Aquella será uno de los promotores principales de la industria cultural chilena que, entre otros rasgos, crea necesidades, conceptos y realidades nuevas, acordes a los requerimientos de un consumidor que necesitaba de otro tipo de distracciones y alegrías. En este contexto de fijación de nuevos modelos de referencia y admiración, apoyados por un solvente trabajo de publicidad y difusión comercial, sobresalen Carlos Gardel, Jorge Negrete y Pedro Infante, los nuevos ídolos de la música popular latinoamericana.

Una más completa comprensión de este tema requiere destacar algunos de sus componentes más esenciales. La radiodifusión durante la década de 1930 se desarrolló según el concepto de la emisión pública y la recepción privada, es decir, la música que se interpreta en la boite (de carácter individual) para llegar al hogar, de carácter familiar y social. Los músicos que anteriormente sólo trabajaban en un ambiente cerrado, ahora se masifican, lo que llevó aparejada la proliferación de lugares de trabajo para pianistas, conjuntos y orquestas. No obstante un temor inicial, el disco y la radio no fueron rivales, sino que, más bien, se complementaron en un justificado trabajo mancomunado que fijó las pautas de un desconocido tipo de consumo. Asimismo, al cine también se le observó con reti-

cencia, puesto que podía "matar" al teatro, lo mismo que la música envasada respecto de aquella interpretada en vivo y en directo. Esta disyuntiva, que se presentó en numerosas ocasiones y en múltiples escenarios, aunque con otras connotaciones, también afectó en la rivalidad que existió, en el caso de la cueca, entre la música popular nacional y la música extranjera. En términos concretos, entre aquéllos que defendieron la postura purista, dogmática, de la música popular, como Domingo Santa Cruz, quien se desempeñó como director del Instituto de Extensión Musical y Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, entre otros cargos, y aquéllos que, por el contrario, tuvieron la agudeza de observar la mutación experimentada por la música popular chilena como una de sus características principales.

Examinar la música popular chilena durante el siglo XX significa, asimismo, estudiar el espacio público que la cobijó, en contraposición al siglo XIX, donde, como ya se ha señalado, el salón, de carácter íntimo y privado, fue el espacio de sociabilidad por excelencia para la transmisión y el cultivo de la música. Ahora bien, de la misma manera como se realizó un análisis de algunos de los aspectos esenciales de dicha sociabilidad decimonónica, a continuación abordaremos brevemente los diferentes tipos de espacios públicos, como las calles y las plazas, los teatros y los circos, los salones (especialmente la terraza del Parque Forestal), las casas de canto, el cabaret y, por último, las boites y las quintas de recreo. Cada una de ellas se distinguirá por la música popular que la respaldó, por quienes ejecutaron dicha música y la recepción pública que generaron, además de que, por corresponder a espacios públicos, estarán más expuestas al control y resguardo de la fuerza pública para evitar posibles disturbios provocados por el alcohol. Mientras que en las calles se realizarán las Fiestas de la Primavera (organizadas por los estudiantes) y bandas militares mostraban sus últimas innovaciones, los teatros y circos serán los espacios escénicos más difundidos, y ocuparán un lugar central en el desarrollo de la cultura de masas antes del auge de la radio y del cine, que desde su irrupción acapararán la atención mayoritaria de las personas. La fructífera y propagada actividad circense alcanzó una popularidad similar a la del teatro, especialmente en pueblos rurales y en sectores de gran concentración popular, los cuales tenían escasas posibilidades de acceso a ofertas culturales.

Por momentos, las casas de canto, destinadas a divulgar el quehacer artístico de cantoras populares, se confundieron con las casas de tolerancia, o también llamadas salones de remolienda, puesto que en ellas muchas veces la diversión, la juerga, la música y el sexo se entrelazaban seductoramente. El cabaret, al igual que las otras formas de sociabilidad ya mencionadas, concitó la atención de algunos sectores de la sociedad que observaban con reticencias el carácter satírico y libertario del cabaret. Por de pronto, los géneros musicales principales que allí se ejecutaron fueron el jazz y el tango. Finalmente, el cabaret, al cual se le acusaba de convertirse en un "antro de la perdición", donde sólo se bailaba, bebía y comía, pierde presencia y cede su lugar a las boites, entre las cuales destacaron *Tap Room*, *El Patio Andaluz* y *El Sótano de la Quintrala*. El artista uruguayo Buddy Day es recordado como uno de sus principales impulsores de la bohemia santiaguina de la época. En las boites, al igual que el hombre, la mujer también puede disfrutar

del espectáculo como público, y ya no sólo en cuanto objeto de deseo, tal como sucedió en el espectáculo del cabaret. Pero, a veces, las denominaciones del cabaret y las boites fueron polivalentes, y sus términos se confundieron, pues, una vez más, los límites de prácticas y manifestaciones de la música popular practicadas en Chile no tuvieron demarcaciones establecidas, dando cuenta de la dificultad para establecer categorías analíticas precisas. Posteriormente, las boites y las quintas de recreos, estas últimas más masivas y populares que las anteriores, alejadas del centro del radio urbano y, por lo tanto, carentes de cobertura periodística, perderán su antiguo espacio de preferencia entre el público habituado a este tipo de espectáculos, que ahora escoge acudir a espacios juveniles de recreación como liceos, colegios y universidades, aumentando el consumo privado de la música envasada en fiestas y bailoteos.

Como se ha podido apreciar, la música popular practicada en Chile no sólo involucró a la música folclórica o tradicional, entendida para muchos como la verdadera música nacional, sino que también incluyó a manifestaciones artísticas europeas y latinoamericanas, las cuales tuvieron una calurosa recepción en la ciudadanía chilena. El consumidor de música y de bienes culturales, aclaran los autores, no fue hostil frente a la penetración de estilos o bailes musicales desconocidos, los cuales, ciertamente, tenían que disponer de un cierto grado de vinculación con algunos elementos de la identidad chilena. Es así como se entiende que en Chile haya existido una apertura hacia el repertorio europeo que, en el caso de España, se manifestó en el couplé, la zarzuela y el flamenquismo, potenciándose aún más con la contundente oleada de compositores y artistas españoles que arribaron a Chile hacia fines de 1930, lo que, por supuesto, conllevó hacia la masificación de la cultura española que, con algunos matices, había perdido hacia fines del siglo XIX. Ahora volvía a recuperar su antiguo sitio. En menor medida, también irrumpieron la música francesa e italiana, especialmente por intermedio de la ópera, el aria, la canción melódica y la canción napolitana.

El cancionero latinoamericano tuvo durante el siglo XX una constante presencia en Chile, especialmente desde la consolidación de la industrial musical en América Latina hacia 1920 y de las necesidades expresivas de los propios músicos y del público chileno. ¿Qué explica este fenómeno? El que, principalmente, haya existido un afán latinoamericanista de la sociedad chilena, que se preocupó por integrar a las distintas, y a veces contradictorias expresiones culturales de argentinos, mexicanos, peruanos y colombianos, que fueron, por lo demás, los principales países de los cuales se nutrió la industrial musical chilena hasta 1950. En este contexto, especial atención le cabe a la música mexicana, cuya masificación en Chile es anterior al cine azteca, especialmente la canción ranchera y los grupos de mariachis, que fueron emulados con gran éxito por artistas nacionales, pese a que no pudieron contrarrestar la atrayente figura de los tangueros trasandinos, sin lugar a dudas, los referentes mediáticos más importantes de aquellas décadas y con mayor arrastre popular. La industria cinematográfica, como ocurrió también con el tango y el bolero, una vez más contribuyó a consolidar las prácticas musicales, permitiendo, además, una notoria identificación de la sociedad chilena con las temáticas rurales, pasionales y machistas de dicha música. Y es que, provistas

quizá de una perspicaz visión comercial del arte, nuevamente la industria discográfica y el cine se fortalecen mutuamente, pues ambas se necesitan, ya que, de lo contrario, ambas serán absorbidas por compañías norteamericanas o, en su defecto, si es que logran sobrevivir, caerán en la ruina económica y tendrán que aliarse a otra compañía más poderosa. En definitiva, dicho proceso corresponde a la presencia irrestricta de la modernidad, en un juego dialéctico a veces favorables y en otras oportunidades dañino para los propósitos económicos nacionales.

Con Argentina, en cambio, existió un nexo común entre dos categorías musicales que compartieron características: la tonada y la cueca. Esta similitud de gustos y preferencias, además de que ambas naciones comparten experiencias comunes y, por cierto, la Cordillera de los Andes, posibilitó la permanente propaganda de la música criolla argentina desde comienzos del siglo XX. Ello explica, en parte, el que, por la condición de música arrabalera, el tango no se topara con barreras o inconvenientes socioculturales para asentarse en Chile de la profunda y masiva manera como lo hizo. Aunque, por supuesto, surgieron voces que reclamaron por la excesiva presencia del tango en Chile, desvirtuando, según ellos, la verdadera música tradicional chilena. Pero, una vez más, abordamos un punto que es esencial para la comprensión de la materia. ¿Qué se entiende por música popular desplegada en Chile en el contexto que se ha descrito anteriormente? ¿Podemos hablar en propiedad de una música popular chilena propiamente tal o, en su defecto, no sería mejor referirse a ella en otros términos? Creemos que sí, en la medida en que dicha música representa y es consumida por un sector mayoritario de la población que está identificada emocionalmente, o cree sentirse, en la misma proporción que se vincula afectivamente con un determinado artista, cualquiera sea su nación de procedencia.

El folclore de masas es, asimismo, otro de los temas tratados prolijamente por González y Rolle, pues, como ya hemos señalado anteriormente, este género musical representa la proyección de la cultura chilena tradicional en su "descenso" hacia la cultura urbana mediatizada, y posee rasgos particulares que caracterizaremos a continuación. En este capítulo dedicado por los autores a los artistas del folclore, la tonada urbana, la cueca mediatizada, la mapuchina y la proyección folclórica, con el objetivo de identificar y referirse a una, sino la más importante vertiente del folclore, por cuanto afecta las sensibilidades y los modos de comprender el mundo según las tradiciones y las formas culturales que conlleva el apego a la tierra (como terruño y terreno productivo), de la expresión musical popular, de fuerte raigambre campesina y étnica (en el caso de la mapuchina), que toca algunas fibras de la esencia de la identidad chilena. Al respecto, dicen los autores, prevaleció una estrecha relación entre la clase oligárquica del valle central chileno (VI y VII región) y el patrimonio popular tradicional de raigambre campesina, que se exteriorizó por intermedio de la música, los rodeos, las fiestas y otras expresiones en las cuales también participaba el hombre común, el trabajador o el peón agrícola. Esta perspectiva constituye, de alguna manera, la visión "idealizada" o "romántica" de la cultura popular campesina, representada por pintores, dramaturgos y escritores, que se constituyeron de alguna manera en los emblemas de la "identidad nacional" propagada por la elite tradicional, a la

manera en como ella la comprendía. El mundo campesino, en definitiva, representaba una línea de continuidad del pasado en cuanto se refiere al rescate y a la valorización de lo "chileno", en oposición a lo "foráneo", a lo "extranjero", que en términos precisos representa la contaminación que desplegó la música envasada, de carácter superficial y dañina.

Así, la música tradicional se difundió en la ciudad por intermedio del teatro, la radio y el cine, que desembocó finalmente en el crecimiento de un folclore masificado, o denominado también como "música típica chilena". Este folclore "reciclado", al decir de los autores, experimentaría numerosas transformaciones entre 1920 y 1950, que responderían a la mediatización de la música tradicional de folcloristas mujeres por intermedio del disco. La mujer era la única y exclusiva portadora de la tradición musical campesina en Chile; el hombre, en cambio, sólo se limitaba a los asuntos laborales, aunque también se inmiscuía en los asuntos femeninos. A su vez, el impulso definitivo de la elite para el asentamiento de la música folclórica en el ámbito urbano se produjo por intermedio del huaso, que cumplió la función de mediador entre el mundo campesino y urbano, símbolo de identidad y representación de los sectores hacendados que detentaban poder político y económico. Los hijos ilustrados de estos hombres de campo fueron quienes urbanizaron el folclore, como, por ejemplo, *Los Cuatro Huasos*, que, en rigor, no representaban a la verdadera música campesina chilena. En contraposición a este grupo, aunque fueron portadores de una transmisión oral más genuina, *Los Provincianos* tampoco escapaban de la industrial cultural que percibía en ellos una forma de generar ganancias y construir nuevos mercados de consumo. La consolidación del artista de folclore, especialmente a través de la proliferación de dúos musicales durante aquellos años, entre los que destacan los compuestos por familiares o el de Silvia Infantas y Ester Soré, permitió que la música de raíz campesina se incorporara plenamente al mundo del espectáculo moderno. Poco quedaba ya de los modos de representación genuinos, naturales y verdaderos de antes, a excepción del trabajo investigativo y de recopilación que efectuaban estudiosos nacionales con el afán de registrar el acervo cultural de los sectores rurales de la zona central del país. Paulatinamente, el folclore campesino de cuño tradicional se convertía en una pieza de museo, expuesta al escarnio público de quienes carecían de suficiente sensibilidad para apreciarlo.

La tonada urbana, después de la zamacueca, fue el género musical que más persistencia tuvo en el repertorio de salón cultivado en las ciudades. Al mismo tiempo, la tonada representaba la canción folclórica chilena por excelencia, poniendo de relieve temas relacionados con aspectos costumbristas, patrióticos y amorosos. A modo de referencia, entre los compositores nacionales que cultivaron la tonada destacaron Víctor Acosta, Luis Bahamonde y Nicanor Molinare. La cueca mediatizada, en tanto, la cual se destacó por su generalizada aceptación y por su carácterailable, tuvo que ser adaptada mediante la ordenación de estrategias productivas y de legitimación social, con la aceptación de la industria discográfica de por medio. No podía ser de otra manera, pues, de lo contrario, no hubiese sido posible que se apropiara de un terreno de gustos y preferencias que pertenecía a un sector específico de la sociedad, menos receptivo a este tipo de creación musical.

El capítulo más extenso del libro corresponde al baile moderno, y allí los autores se detienen en describir los siete tipos de bailes latinoamericanos y los cinco provenientes desde Estados Unidos que penetraron en Chile. El baile moderno no arriba desde Europa, como ocurrió durante gran parte del siglo XIX, sino que ahora algunas ciudades-puertos como Buenos Aires, Nueva York y Río de Janeiro, constituían las urbes más representativas del proceso de modernización en América Latina. ¿Cuáles fueron sus características? Las más importantes: un grado más alto de autonomía de la mujer, mayor diversidad de influencias culturales, más baja discriminación social y una vertiginosa modernización. Ahora le correspondía el turno a la masificación de la música negra y de raíces afro-americanas en Chile, como así también de la música latina, las cuales, una vez más, crearon una idea de unión e integración entre el resto de los países de América Latina, en especial con Argentina, Cuba y Perú. El tango, después del vals, fue el género musical que tuvo mayor número de grabaciones ofrecidas en Chile desde 1906 hasta 1950, lo que demuestra el enorme arrastre que generó esta música que encantaba por su sensualidad y origen arrabalero, cuyas letras se referían a desengaños, amores y traiciones, que constituyen los móviles pasionales compartidos por casi todos los seres humanos, reforzando el carácter común y corriente de esta música. Asimismo, el tango se consolidó como baile de salón durante la década de 1920, fenómeno que estuvo antecedido por la visita de Carlos Gardel a Chile en 1917, produciendo un enorme fervor entre la población, y posteriormente con el arribo al país, en 1931, de Enrique Santos Discépolo. La masificación de este género, en primera instancia, no forjó animadversión o sentimientos hostiles en el espíritu nacionalista chileno que años antes había celebrado, rebotante y compungido, el Centenario de la Independencia, aunque después sí se manifestaron las primeras críticas a este género no en cuanto a su calidad estética, sino porque representaba la verdadera identidad del pueblo argentino, que, de acuerdo a quienes lo criticaron, no tiene nada en común con la identidad chilena. Pese a todo, el tango y la cueca se retroalimentaron mutuamente, y compartieron además formas de operar, mecanismos de funcionamiento, músicos y lugares de baile. Sólo como ejemplo de la transculturación musical en Chile que grafica la idea anterior, mencionaremos al pianista Rafael Trasaviña, quien se desempeñaba como acompañante del músico de tango argentino Ángel Caprioglio, en bandas de jazz y en espacios en los cuales se practicó la cueca urbana.

Pero si se trata de resaltar un género musical que trascendió nacionalidades y penetró en el corazón de todos los ciudadanos de América Latina, ese sería el bolero, que, según los autores, no reconoció límites lingüísticos ni fronteras sentimentales. Fue, además, un género musical que se nutrió de la realidad social y política de los países, de relatos coyunturales de la historia del continente, sin olvidar, por supuesto, y este es un elemento que marca una de sus más visibles características, que fue y sigue siendo una música sentimental, romántica, masiva, de consumo, creada para bailarla en pareja y cantarla al oído, y cuyos compositores se preocuparon especialmente por las letras que acompañan a la música. De inmediato, el bolero se expandió desde Cuba y México, países desde donde nació, a toda América, y entre sus máximos exponentes destacan Agustín Lara, Benny

Moré, Pedro Vargas, José Mojica y Wilfredo Fernández, y los chilenos Arturo Gatica, Lucho Barrios, Antonio Prieto y Mario Arancibia, por nombrar a quienes han perdurado en la memoria musical chilena. Entre los compositores nacionales, por otra parte, figuran Francisco Flores del Campo, Luis Aguirre Pinto y Jaime Atria, escasamente conocidos y, por lo tanto, que carecen de divulgación, incluso en círculos académicos.

Debido a la reducida presencia de población negra en Chile, a diferencia de lo que ocurrió en Colombia, Cuba o Venezuela, la música de raíz negra no tuvo una explícita manifestación en las expresiones artísticas surgidas en el país. Lo que ocurrió, en cambio, fue un proceso de incorporación y apropiación de géneros musicales afrocubanos, los cuales han entregado nuevos elementos socio-culturales, como la sensualidad y una mayor movilidad corporal, afines al cosmopolitismo de una modernidad ilimitada. En efecto, Josephine Baker representó a la artista exótica, sensual y desinhibida. Ella y quienes cultivaban estos bailes aparecen, por lo tanto, como la amenaza a las costumbres y a las buenas maneras; representan el desenfreno, la falta de moralidad, la provocación a fin de cuentas, en un país que, hacia fines de la década de 1920, todavía no estaba preparado para asimilar adecuadamente estos espectáculos, pues aún quedaban resabios del Chile decimonónico.

Las orquestas bailables y de jazz adquieren paulatinamente un mayor protagonismo en la escena musical santiaguina, y comienzan a interpretar con más frecuencia música cubana y brasileña, el maxixe y la samba, que empieza a ser conocida como "música tropical". La samba, mezcla de elementos festivos y melancólicos, penetra a Chile desde la década del 30 por intermedio de músicos brasileños que interpretan los últimos maxixes, estilo musical que presentó distintas variantes sociales, instrumentales, estilísticas y coreográficas promovidas por el Primer Mandatario de Brasil, Getulio Vargas, durante el Estado Novo, como se conoce a su período presidencial entre 1930 y 1945. La rumba, la conga y la guaracha fueron otros de los géneros musicales de origen afrocubano que tuvieron una gran difusión en el país gracias a la industrial discográfica, radial y cinematográfica, especialmente la rumba, que marcó la entrada triunfal del mundo negrolatino al bailable social, que surge desde las celebraciones callejeras en las cuales se mezclaban el canto, la percusión y la danza. Después de la Revolución Cubana en 1959, el flujo musical entre Cuba y los países de Latinoamérica se detiene abruptamente, y a partir de ese momento se instala la cumbia colombiana como el baile predominante en Chile.

Paralelamente, a partir de 1920 la influencia norteamericana fue cada vez más creciente en una América Latina más receptiva a influencias foráneas, demostrando con ello que, pese a todo, Estados Unidos fue, sin lugar a dudas, un referente cultural, económico y artístico después de la Primera Guerra Mundial. De esta manera se incorporan a Chile, desde principios del siglo XX, el cakewalk, el one-step, el two-step, el shimmy, el charleston y el foxtrot, en una primera etapa, y posteriormente las bandas de swing, siendo la primera de ellas la del violinista y compositor chileno Pablo Garrido, quien en 1924 forma *The Royal Orchestra*, la cual se presenta en salones de baile, quintas de recreo y cabarets, tanto en Santia-

go, Valparaíso y Concepción. La banda de jazzailable, que en términos estrictos corresponde a la big-band, se consolida en Chile hacia fines de 1920 como parte del espacio cultural destinado al baile y a la diversión, pues era un tipo de música masiva, que todavía no se profesionalizaba como ocurriría posteriormente durante la década de 1940, etapa correspondiente a un tipo de jazz más sofisticado, elitista y exclusivo. Durante esta época se crea el Club de Jazz de Santiago (que editó la revista *Hot Jazz*, la cual prácticamente se desconoce por completo), en octubre de 1943, en donde destacaron jóvenes aficionados como René Eyheralde, Ernesto Rodríguez, Carlos Morgan, el poeta, bailarín y artista plástico Jorge Cáceres (1923-1949), miembro del grupo literario La Mandrágora, y también el baterista José Luis Córdova, quien sería el único de ellos que se dedicaría profesionalmente a la música, ya sea como intérprete, animador, locutor o como productor musical.

Finalmente los autores realizan un arqueo analítico de otras manifestaciones del baile moderno instalado en Chile hacia mediados del siglo XX, desde el foxtrot, que después será desplazado por el rock and roll, el boogie woogie (de corta duración) y el jazz *huachaca*. Aquí destaca una vez más un miembro del "clan Parra", en esta oportunidad el "Tío Roberto", quien desde muy temprana edad se desempeñó como guitarrista de foxtrot en circos, prostíbulos y cabarets, dando origen tiempo después a lo que se conoce como jazz *huachaca* que surge en zonas orilleras, vale decir, música proveniente desde sectores sociales y urbanos donde campeaban el alcohol, la violencia y el sexo.

En este sentido, podemos apreciar una gran amplitud y variedad del repertorio de la música popular en Chile, que excede, según González y Rojas, el concepto de patrimonio nacional, y se ubica más allá de cualquier posible encasillamiento local. Por eso, señalan, la música popular "surge de prácticas locales como de sucesivas apropiaciones, modificaciones y resignificaciones de influencias externas" (p. 572). Y es que la música popular en América Latina durante la primera mitad del siglo XX, y por cierto también la chilena, desde esta perspectiva no conoce de delimitaciones, sino más bien lo contrario, esta se muestra receptiva y en constante readecuación. Por ende, se podría señalar que la música popular ejecutada en Chile, de alguna manera, también es la música popular que se cultivó en Argentina y en Perú, haciendo, por supuesto, las salvedades del caso, amortiguando el impacto de las realidades nacionales y regionales de cada país.

Según González y Rolle, se pueden determinar tres rasgos dominantes de la música popular desarrollada en Chile entre 1890 y 1950 que se insertan en el heterogéneo panorama histórico y social descrito por los autores. En primer lugar, la constante apertura de los chilenos y de la sociedad nacional a influencias externas que permitieron que, en definitiva, la música popular en Chile no sólo fuera chilena, sino que también latina y afroamericana. El segundo punto se refiere al persistente intento de llevar a la ciudad la música campesina de la zona central, con el consiguiente proceso de "descenso" que situará a dichas manifestaciones campesinas a un nivel más masivo y, por consiguiente, desde ese momento adquirirá otras connotaciones y significados. En ese sentido, advierten, no hay una diferenciación tajante entre las prácticas musicales de la ciudad y aquellas que corresponden a las interpretadas en sectores rurales. Por último, los autores

destacan la multidireccionalidad del repertorio popular urbano desplegado en el territorio nacional que, entre otras características, destaca por la conformación de una manera más igualitaria, democratizadora y moderna de habitar la ciudad y, por consiguiente, de definir la identidad chilena. En palabras de González y Rolle: "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" (p. 574).

Pues bien, como ya se ha advertido, el texto que comentamos plantea una serie de interrogantes que estimulan a profundizar en ellas, las cuales, por lo demás, exceden nuestro conocimiento sobre la materia. La más importante de ellas adquiere sentido por cuanto se ha tratado en todos los capítulos del libro, y que, además, es la motivación principal que tuvieron los autores para emprender este trabajo de gran envergadura. No tiene sentido reproducir la pregunta que formulábamos en páginas anteriores; pero ahora, en cambio, la podemos abordar desde otro punto de vista, y es la siguiente. ¿Encarnó la música popular cultivada en Chile entre 1890 y 1950 aquello que podría denominarse como "el verdadero sentir del chileno" o "la representación de la identidad nacional"? ¿Existió y existe actualmente una música popular chilena? O más bien, ¿fue y es una construcción conceptual y analítica designada por quienes se preocuparon y se preocupan hoy de estudiarla para definir géneros y expresiones musicales de artistas chilenos y latinoamericanos que visitaron nuestro país entre aquellos años?

Sólo como esbozo de una respuesta tentativa y fragmentaria, podemos señalar que, de acuerdo a nuestro parecer, la música popular chilena adquiere sentido y se define en relación a las propias expresiones musicales que se fomentaron en el resto de las naciones de América Latina, e incluso más, con especial atención en Estados Unidos, México y Cuba. Lo anterior nos lleva a remarcar que la música popular en Chile, y la "identidad chilena" resultante de este proceso, pese a la indignación de muchos, poseen mucho de las costumbres norteamericanas, caribeñas y de las otras patrias americanas, reforzando el carácter multicultural y heterogéneo de las expresiones culturales y artísticas que se han promovido en Chile. Por lo tanto, estudiar la historia de la música popular desde el prisma social, equivale a conocer y detectar formas de representación sociológicas y culturales de la población chilena y del resto de las naciones americanas, lo cual, además, refuerza el carácter transversal e integrador de este libro, que, sin lugar a dudas, es y será un referente bibliográfico obligatorio e imprescindible para historiadores y musicólogos que continúen investigando sobre materias que hasta no mucho tiempo atrás eran consideradas "menores" e "inferiores", intelectual y académicamente. Este volumen nos confirma, con creces, cuán equivocados estaban quienes sostuvieron dichos planteamientos.