

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Postgrado
Departamento de Ciencias Históricas

Música Popular, Cultura de Masas y Representaciones de la Modernidad en la Urbe Chilena

El Ejemplo del Tango, 1880-1930

Tesis para optar al grado de Magíster en Historia con Mención en Historia de América

Mauricio Saraos Paredes

Profesor guía: Juan Cáceres Muñoz

Santiago, mayo de 2009.

Agradecimientos . .	4
INTRODUCCIÓN . .	5
I Problema de estudio, marco temporal e hipótesis. . .	5
II Metodología, fuentes y estado de la cuestión. . .	7
PRIMERA PARTE. Música Popular en la Urbe del Nuevo Siglo . .	14
Capítulo I. El decaimiento del salón. . .	14
Capítulo II. Las industrias culturales antes de la radio . .	26
1) La industria cultural en movimiento . .	26
2) La nueva prensa periódica . .	33
SEGUNDA PARTE. El Tango en la Urbe Chilena . .	36
Capítulo III. Introducción del tango en Chile. . .	36
1) El tango en la zarzuela . .	36
2) Tango moderno y partitura. . .	39
3) De Europa a Chile: El tango en la prensa urbana. . .	43
Capítulo IV. Los tempranos espacios del tango y su popularización. . .	51
1) Tango en el teatro. . .	51
2) <i>Jóvenes Aventureros</i> : El tango en los espacios de la bohemia urbana y en otros espacios y jóvenes difíciles de clasificar. . .	53
3) En el circo y en las calles. . .	61
Capítulo V. Tango y cuestión social. . .	64
CONCLUSIONES . .	72
FUENTES . .	75
Partituras . .	75
Periódicos y Revistas . .	77
Orales . .	77
Memorias . .	78
Bibliografía . .	78
ANEXO . .	80

Agradecimientos

Al profesor **Juan Cáceres**, por sus orientaciones y su gran disposición.

Al personal de la Sección de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional, especialmente a **Mauricio Castro**, por las facilidades otorgadas para la revisión de partituras.

A **Arturo Parra**, director de “Tangomanía”, por su conversación e invitación al Club de Tango “Golden Music” de Santiago.

A **Felipe Saraos**, por su trabajo fotográfico.

INTRODUCCIÓN

I Problema de estudio, marco temporal e hipótesis.

En el marco de la historia cultural, se ha establecido la emergencia de una cultura de masas en América Latina, en las primeras décadas del siglo XX. Tal constatación encierra una serie de fenómenos socio-económicos, que se entrecruzan en el contexto de la modernización capitalista que impacta hasta las regiones más periféricas del mundo y que tiene su lado más visible en las grandes urbes. En términos generales, se evidencia un cambio que se relaciona con nuevos estereotipos culturales, modelados por la existencia cotidiana de un público amplio que logra una inusitada visibilidad social, debido al desplazamiento del centro de atención, por parte de los medios informativos, de la vida de los círculos oligárquicos hacia sus formas de vida.¹

En la urbe chilena, especialmente en Santiago, el comienzo del siglo XX daba cuenta de estos cambios: la aparición de edificios de más de diez pisos en el centro, los tranvías eléctricos, la progresiva masificación del automóvil y el diseño arquitectónico que buscaba emular el progreso de las grandes ciudades del mundo, sobre todo de New York, el paradigma de la urbe moderna. También era el inicio de una época distinta por la transición que se gestaba a la instalación de novedosos esquemas políticos, determinados por el creciente protagonismo de nuevos actores sociales. Sin embargo, las transformaciones más consistentes y palpables eran las tecnológicas, cuya funcionalidad doméstica les otorgaba mayor sentido, así como también los nuevos paradigmas culturales asociados a la idea de modernidad.

El ámbito de la cultura popular es uno de los que mayores luces arroja al respecto. Entendida no en un sentido restringido, o sea como atributo exclusivo de los grupos sociales bajos, las formas de consumo y producción cultural de las comunidades urbanas, desprovistas de complejidades estilísticas y academicistas, son, a la vez, parte de una compleja red de intercambios articulados en la idea de modernidad, y una ventana dinámica y vívida sobre la relación entre cotidianidad, tecnología y cultura. Por otra parte, el inicio del consumo cultural masivo cambió profundamente, en un par de décadas, los conceptos de entretenimiento y las pautas de sociabilidad urbana, derivando en la pérdida de vigencia de los estereotipos elitarios de consumo cultural en favor de formas más democratizantes.

¹ El fenómeno se encuentra en estrecha relación con el protagonismo alcanzado por nuevos actores sociales urbanos: sectores de profesionales y otros grupos mesocráticos de variada raigambre, además de sectores populares con nuevas aspiraciones culturales. Por otra parte, una de las claves para entender el surgimiento de la cultura de masas, estaría en el crecimiento urbano experimentado a fines del siglo XIX, debido a los desplazamientos de población del campo a las ciudades. Este fenómeno demográfico habría motivado el surgimiento de un mercado de la entretenimiento pensado para las masas urbanas: ver Hobsbawm, Eric, *La Era del Imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, 2006, pp. 246-247. Por su parte, Stefan Rinke ha visto en las tendencias modernizadoras impulsadas por el Estado, en especial por los gobiernos reformista y nacionalista de Alessandri e Ibáñez del Campo, respectivamente, el marco general en el que se produce el surgimiento de la cultura de masas, y en los medios informativos del nuevo siglo, los principales azuzadores y modeladores de sus conductas sociales. Si bien le otorga un rol más bien pasivo en tanto colectivo de individuos históricos, su estudio es tal vez el más prolífico, en el campo de la Historia, sobre el tema: *Cultura de Masas: Reforma y Nacionalismo en Chile. 1910-1931*, Santiago, 2002. Ver también: Ossandón, Carlos Santa Cruz, Eduardo, *El Estallido de las Formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*, Santiago, 2005.

Como parte de las nuevas tendencias culturales, una serie de géneros musicales originados en tradiciones rurales o como parte del ethos cultural de poblaciones migrantes, fueron transformados en el principal referente musical de la urbe moderna, dando forma a un repertorio popular que se ha manifestado como una continuidad histórica hasta nuestros días, aunque formando parte de la experiencia musical de las generaciones más adultas. De allí que hayamos escogido al tango, acaso como el mejor ejemplo para explorar la relación histórica entre música popular, modernidad urbana y cultura de masas. Un género musical cuyo enraizamiento en Chile es bastante conocido, a través de la memoria colectiva que aflora en programas radiales, revistas especializadas y clubes de baile, y cuya trayectoria inicial en Chile da cuenta de un fenómeno explosivo, que logra desterritorializarse para transformarse en uno de los principales referentes de la cultura popular urbana, tomándose los espacios de la bohemia y del gran espectáculo.

Por tanto, el problema de estudio que aquí se desarrolla consiste en las tensiones y transformaciones operadas en el ámbito del consumo cultural de los habitantes urbanos, específicamente en las prácticas musicales, asociando el fenómeno a las percepciones y representaciones de lo moderno y a las problemáticas de continuidad y cambio que se observan en la adopción social de estos patrones. En el tango buscaremos, entonces, la cristalización de esas transformaciones en la urbe chilena.

El marco temporal escogido va desde la década de 1880, época en que se introdujo el tango en nuestro país, hasta la de 1930, cuando se extendió la radiofonía como parte del consumo cultural doméstico. El criterio utilizado para elegir este periodo, se basa en la constatación de que en el transcurso de esos años se constituyeron las bases socio-culturales para la emergencia de una cultura de masas, coincidiendo con la difusión del fenómeno tanguero entre los sectores populares y el público de las elites urbanas. Por otra parte, la masificación de la radio dejó atrás una era fecunda para el análisis histórico, en que las prácticas culturales asociadas a la música tuvieron que desenvolverse a través de otros canales, como la prensa, las revistas, la venta de artículos musicales y la promoción de artistas.

Ante la evidencia de un cambio en las formas de consumo cultural, que devino en el retroceso de prácticas sociales determinadas por los usos propios de la aristocracia, con una difusión comunicacional volcada sobre sí misma, y, de manera paralela, en una apertura mediática hacia la música popular y la consecuente emergencia de una cultura de masas, se plantea como hipótesis de trabajo la siguiente: que desde fines del siglo XIX y a partir de las primeras décadas del XX, dos procesos se conjugaron dando origen a una nueva dimensión social que redefinió el concepto de entretenimiento. Uno es estructural, y se relaciona con las transformaciones generales que supuso la modernización capitalista que afectó a escala diversa a las distintas urbes. El otro es socio-cultural, y se configuró en base a la articulación de las distintas respuestas culturales del habitante urbano frente al proceso modernizador. En tal sentido, la modernización habría propiciado las condiciones materiales para la expansión de la industria cultural, en general, y de la industria musical, en particular, lo que supuso la captación de expresiones culturales capaces de, en una perspectiva de mercado, ser convertidas en vehículos identitarios de las mayorías. De acuerdo a lo anterior, el habitante urbano habría encontrado en las formas y dispositivos de entretenimiento propiciados por la industria cultural, una serie de claves para significar y apropiarse del fenómeno modernizador. El papel jugado por la prensa periódica en este proceso, habría sido fundamental, en la medida que constituyó el principal difusor de discursos y mensajes desde la industria cultural en su conjunto hacia las audiencias ciudadanas.

Ya hemos señalado que emplearemos el ejemplo del tango – como género musical originado en una tradición popular que se inserta en el consumo masivo – para acometer esta problemática. Con todo, y debido a que la introducción de este género musical en Chile es un problema histórico que forma parte de los objetivos de este trabajo, es pertinente también adelantar una hipótesis al respecto. Aunque más bien parece formar parte de una tradición oral, la idea de que el tango llegó a Chile a través de marineros que recalaban en Valparaíso, y/o de mineros que lo llevaron a las oficinas salitreras, este es un supuesto que se mantiene en la memoria de bastantes de sus cultores chilenos. Por otra parte, prácticamente el único estudio que participa en profundidad de esta discusión, destaca el rol jugado por los soportes musicales comercializados masivamente desde comienzos del siglo XX, y la cercanía geográfica con Argentina.² Creemos, en cambio, que si bien todos los factores enunciados pudieron constituir vías de internación, lo más seguro es que el tango se haya ingresado a Chile mucho antes, a través de otros géneros más ligados a la tradición decimonónica, mientras se encontraba en un proceso de gestación que lo convertiría, más tarde, en el tango popular que se hizo conocido no sólo en Chile y América Latina, sino también en Europa y Norteamérica, a través de los mecanismos mediáticos que ya hemos mencionado.

II Metodología, fuentes y estado de la cuestión.

Desde el punto de vista metodológico, la investigación se inscribe en la línea de la historia cultural, por lo que su enfoque general estará determinado por una mirada histórico-antropológica a los efectos e implicancias de la modernización en la vida cotidiana de los habitantes urbanos del Chile de comienzos del siglo XX. Además, el trabajo está orientado, a través de sus distintas etapas, por la aplicación de un método deductivo, pues se han aplicado algunos saberes previos y generales acerca de las interrelaciones entre música popular y teoría de la modernidad, entre ésta y consumo cultural masivo y, finalmente, entre las tres dimensiones señaladas y el ejemplo concreto del tango, lo que ha permitido establecer nociones más acabadas acerca de la trayectoria que siguió este género musical en nuestro país.

Acerca de cómo definir y abordar los sujetos históricos que encarnan los procesos sociales y culturales que investigamos, creemos, con Burke, que una forma de comprender mejor el actuar de los individuos de una sociedad como respuesta a ciertos estímulos culturales, en este caso los ofrecidos por la industria de la cultura, es considerando lo que Pierre Bordieu llamó *hábito*, es decir, la libertad de los individuos para optar entre una serie de respuestas dentro del “repertorio cultural” en que se inscriben.³

A través de este enfoque, suponemos más plausible encontrar explicaciones históricas para las a veces inesperadas acciones de un grupo de individuos – como los participantes de la bohemia santiaguina – en contextos que, dado su carácter rígido – las formas de diversión “respetables”, por ejemplo – nos llevan a pensar que esos individuos siempre actuarán de acuerdo a respuestas culturales históricas o, dicho de otro modo, a caer en la

² González, Juan Pablo y Rolle, Claudio, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, 2005, pp. 456-457.

³ Burke, Peter et al, *Formas de Hacer Historia*, Madrid, 1999, p. 35.

falsa disyuntiva que opone “la historia de las estructuras y de las inercias fuertes a la historia de los agentes activos y de las acciones.”⁴

Sin embargo, no debe dejar de considerarse el peso de ciertas estructuras en el moldeamiento de algunas conductas individuales o grupales. En ese sentido, este trabajo no abusa de un enfoque microhistórico, a objeto de no perder de vista la capacidad efectiva que pudo tener la industria cultural – en cuanto poder económico – para determinar usos y costumbres de las comunidades urbanas.⁵

Acerca del concepto en sí de cultura, rescatamos el que propusiera Elias, referido a las prácticas cotidianas de una comunidad de individuos, que no implican necesariamente una producción “intelectual” o estética, sino más bien la expresión de cómo una comunidad “vive y reflexiona su relación con el mundo y la historia.”⁶ Este enfoque se adecua con bastante comodidad a las prácticas culturales de la comunidad urbana que estudiamos, pues comportan una “producción cultural” en sí, pero que debe ser diferenciada de esas otras producciones que sí son estéticas – compositores de tango, cancionistas, espectáculos de teatro – y que los sujetos urbanos consumen.

El trabajo con fuentes primarias estuvo adscrito a la revisión y fichaje de periódicos y revistas magazinescas, que abarcan un período que va aproximadamente de 1900 a 1930. Además se hizo una revisión completa de la colección de partituras que se guarda en la Biblioteca Nacional, fichando aquellas que correspondieran a tango o que entregaran antecedentes, a través de la publicidad, de la comercialización de partituras de este género. La revisión de este material, particularmente la prensa de las primeras décadas del siglo XX, permitió detectar la inserción de las nuevas prácticas musicales en las audiencias urbanas del país y el tratamiento informativo que se hacía de las mismas en relación con las transformaciones culturales que se estaban viviendo. De un modo más amplio, dio cuenta de las concepciones modernas que afectaron el despliegue informativo de los sucesos locales e internacionales, como caja de resonancia cultural de dichas transformaciones. En el caso de las partituras, éstas hicieron posible seguir la pista de la introducción del tango en Chile y, de manera coherente con el problema de estudio planteado por la investigación, detectar los vínculos entre esta pequeña industria cultural y las grandes compañías dedicadas a la difusión de discos y aparatos sonoros. Al mismo tiempo, de ellas se extrajeron letras de tango para analizarlas en función de su representación de temáticas asociadas a la cuestión social. Además, fue posible acceder a material digitalizado de otras colecciones de partituras, complementando y precisando los datos extraídos de las colecciones de archivo.

También fueron consultadas algunas obras autobiográficas, pertenecientes a miembros de la bohemia santiaguina de la primera mitad del siglo XX. Esto respondió al propósito de contar con testimonios directos de personas que vivieron las experiencias que pretendemos historiar, y, de manera muy especial, observar los desplazamientos sociales y los lugares desde donde se construyen esas memorias, lo cual dice mucho sobre las identidades de grupo y las formas de insertarse en las prácticas culturales modernas. En la misma línea, se recogieron testimonios orales de dos individuos ligados directamente a la experiencia tanguera.

⁴ Aguirre, Carlos, *Antimanual del Mal Historiador*, Ciudad de México, 2005, p. 113.

⁵ A este respecto, ver la reflexión de Jim Sharpe, acerca de los resguardos en el uso de enfoques antropológicos para el tratamiento de problemas históricos, en Burke, Peter et al, op. cit. (II: Historia desde Abajo.)

⁶ Chartier, Roger, *El Mundo como Representación*, Barcelona, 2002, p. XI (Prólogo.)

La bibliografía consultada podría dividirse en dos grupos: el primero, el más prolífico, está referido a obras histórico-culturales que discuten sobre los conceptos de modernidad y cultura de masas en la urbe latinoamericana de comienzos del siglo XX, relacionados específicamente con las temáticas de urbanización, industria cultural y cultura de masas; el segundo se centra en la historia de la música popular chilena, y cuenta con escasos trabajos sistemáticos.

Dentro del primer grupo cabe destacar la obra de Stefan Rinke sobre cultura de masas en Chile.⁷ En la presentación del libro, Eduardo Cavieres parangona los procesos de modernización en dos momentos de la historia nacional: fines del siglo XIX y comienzos del XX, por una parte, y la era actual, por otra. Afirma que las primeras mitades de siglo (sobre todo los primeros años) son siempre de optimismo y fe en el tránsito a la modernidad, mientras que las segundas serían de concreciones; en tal sentido, la urbanización vivida en la segunda mitad del XIX – junto a otros aspectos como la exportación y la educación pública – sería uno de los mayores logros alcanzados. Rinke aborda los conceptos modernidad-modernización y su impacto en Chile, reflexionando en torno a las expectativas de los chilenos de comienzos del 1900, sobre la base de las discusiones teóricas sobre la modernidad e insertando la temática en el concepto de “modernización en la periferia”.

Una obra fundamental sobre el surgimiento de la cultura de masas en Chile, es la de Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, que analiza el rol jugado por los medios escritos (periódicos, revistas magazinescas y especializadas) en la articulación de un público masivo con nuevos intereses informativos.⁸ Esta última cuestión es central para la investigación que aquí se presenta, toda vez que nos interesa describir el proceso a través del cual, en las primeras décadas de siglo XX, el público urbano se fue sintiendo atraído hacia entretenimientos populares como el tango, configurando nuevos escenarios de socialización. De modo que resulta evidente la importancia de los medios escritos como vehículos de las nuevas entretenimientos e innovaciones que se asociaban a los beneficios de la modernidad. Es preciso señalar que el trabajo de Ossandón y Santa Cruz, no es un mero recuento y descripción de dichos medios, sino que contiene importantes reflexiones acerca de los conceptos de modernidad y cultura de masas, aplicados a la realidad chilena de la época que nos interesa, además de constituirse en una útil guía para acceder a fuentes primarias.

Un sugerente trabajo de José Luis Romero, “Las Ciudades Burguesas”, analiza desde el punto de vista de los procesos urbanizadores en América Latina, la problemática de la modernización y de las nuevas pautas de consumo cultural.⁹ Aunque su análisis se centra en el actuar de los nuevos grupos de poder articulados en torno a la actividad comercial y los negocios, describe coloridamente el impacto de la modernidad en la infraestructura urbana, de la cual forman parte los espacios de entretenimiento, los nuevos medios publicitarios y los símbolos que permiten relacionar las ciudades con el progreso. El autor data en los años de la “gran guerra” la apertura de las nuevas burguesías – especialmente los jóvenes – y de otros sectores de la sociedad a las nuevas formas de diversión urbana, aportando una singular visión respecto de los otros autores revisados. Al señalar la importancia de la moda estadounidense, especialmente el cine, en este quiebre que se produce con las pautas tradicionales de consumo cultural.

Lo más destacable en el trabajo de Romero, es la matriz económica que instala como contexto de las transformaciones sociales y materiales que analiza: para el autor, a

⁷ Rinke, Stefan, op. cit.

⁸ Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, op. cit.

⁹ En *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, Buenos Aires, 2004.

comienzos del siglo XX existía una especie de espejismo en la forma que los ciudadanos latinoamericanos percibían los cambios que ocurrían. Esta falacia ocultaba el atraso y las profundas ataduras con el pasado, tras el velo de una supuesta modernidad que sólo se evidenciaba en las grandes construcciones urbanas, pero que no eran más que una de las caras de un fenómeno muy concreto: el capitalismo europeo y estadounidense, que necesitaba y promovía, por una parte, la concentración de la población en los centros urbanos y, por otra, la implementación de una infraestructura adecuada para el despacho de las materias primas desde la periferia latinoamericana. La perspectiva que nos abrió este libro, fue fundamental a la hora de relacionar el fenómeno cultural que analizamos con las formas de representación de la modernidad, asociadas a la experiencia de vivir en ciudades, y con la estructura general del capitalismo extranjero.

Otros estudios que han abordado estas temáticas, si bien significativos en cuanto a expandir el campo de la Historia a los estudios culturales, no han logrado la misma rigurosidad y profundidad que los trabajos anteriormente reseñados. Gonzalo Cáceres, por ejemplo, en “Modernización, Transformación y Cultura Urbana: Santiago de Chile bajo la Experiencia Autoritaria, 1927 – 1931”, se detiene a describir el impacto inmediato de los nuevos medios de comunicación y entretenimiento – como la radio y el cine – en las audiencias urbanas, pero no aporta mayor información sobre las prácticas culturales de la época, ni tampoco profundiza en el concepto de modernización.¹⁰

Por su parte, Carlos Catalán lleva a cabo un estudio centrado en la periodización y la clasificación, metodología que impide ver las verdaderas complejidades que yacen en los procesos que expone.¹¹ Si bien es consciente de la marginación que sufrían los sectores populares a comienzos de siglo XX, y que se manifiesta en su exclusión de los círculos culturales propios de la elite y las capas medias, se equivoca al insinuar que son estos ámbitos los “más dinámicos de la producción material y simbólica”, como si los espacios de consumo cultural y recreacional más propios del mundo popular adolecieran de una menor dinámica. Si bien se refiere al desplazamiento de la producción artística oligárquica propia del XIX, en favor de las nuevas pautas de consumo, achaca ese desplazamiento exclusivamente a la producción cultural académica, es decir, a la que se desarrollaba principalmente desde las universidades y que se relacionaba con la “alta cultura”. Por otra parte, establece una diferencia entre “cultura de masas” – asociada al consumo cultural propio de la clase media y los sectores obreros – y “cultura popular” – entendida exclusivamente como folclor rural –. Creemos que, aunque el consumo masivo es un fenómeno propiamente urbano, no es menos cierto que la cultura popular no puede ser definida a priori por criterios estrictamente espaciales, como tampoco el folclor puede ser reducido a la música campesina.

En resumen, es un trabajo en exceso sumario, cuya extensa periodización exigiría un análisis más detallado de los procesos de producción y consumo culturales. Además, no hay referencia alguna a los estilos musicales difundidos y cultivados en las primeras décadas del siglo XX.

En cuanto al segundo grupo, que contiene obras sobre la historia de la música popular chilena, la obra más completa es la de Rolle y González, que describe la evolución de la música popular en Chile entre 1890 y 1950.¹² Este trabajo tiene el valor de que, para el período que nos interesa, incorpora los procesos de cambio implicados en la noción de

¹⁰ En Tabanera, Nuria et al, *Las Primeras Democratizaciones en América Latina: Argentina y Chile, 1880-1930*, Valencia, 1997.

¹¹ Catalán, Carlos et al, *Transformaciones del Sistema Cultural Chileno entre 1920-1973*, Santiago, 1987.

¹² González, Juan Pablo y Rolle, Claudio, op. cit.

modernidad, dedicando un apartado especial a la música de tango. En él se abordan las primeras manifestaciones del género en territorio nacional, junto a otros ritmos populares que desplazaron a los bailes de salón en las primeras décadas del siglo XX. Si bien la problemática del tango ocupa sólo un apartado dentro de una extensa y rigurosa obra, los autores entregan interesantes claves para aproximarse a la introducción del género; señalan la proximidad geográfica respecto de Argentina y, sobre todo, las similitudes entre el tango y ritmos nacionales como la cueca urbana, como factores que favorecieron esta temprana aceptación del género entre las audiencias populares del país. Por otra parte, se refieren al dinámico flujo que existió entre músicos argentinos y chilenos, que hizo posible la promoción de la música popular de los dos países en ambos lados de la cordillera. Este libro significó un importante punto de partida para la elaboración de una tesis referida al tango, aportando un marco de referencia al inicio de la revisión documental.

Juan Pablo González ha incursionado, además, en una serie de estudios sobre música popular de los más diversos géneros. Rescatamos para nuestro estudio, dos artículos en los cuales el musicólogo aborda históricamente dos temáticas que nos interesan: en un trabajo de 1997, trata las condiciones culturales en las que géneros musicales foráneos, logran incorporarse plenamente en el repertorio nacional.¹³ Si bien pone de relieve la fuerza de los cánones modernos para moldear los gustos musicales de las audiencias masivas, al mismo tiempo resalta las tensiones que se producen entre estas apropiaciones y las aspiraciones conservadoras, incluso nacionalistas, que buscan proteger las producciones locales, una dicotomía que ha permanecido en el debate musical a lo largo de los años y que nos sirve de referencia para analizar las tensiones sociales que hemos planteado como problema de estudio. Por otra parte, en un artículo de 2000,¹⁴ González analizó la relación entre industria musical e innovaciones tecnológicas de fines del siglo XIX, dando cuenta de las profundas transformaciones culturales que esto trajo en la recepción y práctica musical de las audiencias urbanas. Sus ideas nos resultaron muy ilustrativas, en especial aquellas relativas al impacto cultural de los nuevos objetos tecnológicos.

No debemos dejar de mencionar a Eugenio Pereira Salas, uno de los primeros intelectuales nacionales en ocuparse de la tradición musical chilena. Su libro sobre la historia musical de Chile en la segunda mitad del siglo XIX, contiene valiosas orientaciones acerca del panorama social-educacional existente en el país, en la última época de la música y los bailes de salón como formas predominantes de prácticas artísticas.¹⁵ Si lo comparamos con el trabajo de Catalán, que sigue más o menos el mismo rumbo, el de Pereira Salas es mucho más exhaustivo a la hora de describir los tópicos que dan forma a las prácticas musicales. El autor enfatiza la labor educativa del Estado y de particulares en la enseñanza de la música, y describe con bastante colorido y detalle los escenarios públicos de la música chilena en la segunda mitad del siglo XIX; da a conocer, también, los distintos estilos, influencias e instrumentos musicales que se fueron incorporando. Además, entrega importantes claves acerca de los exponentes y estilos musicales que, a fines del siglo XIX, fueron preparando el terreno para la eclosión de una forma distinta de entender y recepcionar la música.

¹³ González, Juan Pablo, "Música Popular Chilena. Entre lo propio y lo ajeno", en León, Rebeca (compiladora), *América Latina: Continente Fabulado*, Santiago, 1997.

¹⁴ González, Juan Pablo, "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", en *Revista Musical Chilena*, Vol. 54, N° 194, Santiago, julio 2000, (versión electrónica.)

¹⁵ Pereira Salas, Eugenio, *Historia de la Música en Chile (1850-1900)*, Santiago, 1957.

En cuanto a trabajos que hayan incursionado específicamente en la historia del tango en Chile, estos son prácticamente inexistentes. Algunos ensayos periodísticos han tocado someramente la cuestión, limitándose a recordar a los exponentes nacionales más insignes del género, señalar la época en que se empezó a escuchar en las radios y, en ocasiones, a intentar avanzar alguna hipótesis respecto a la vía de introducción del tango en nuestro país. Libros, compilaciones, artículos y folletines publicados en Chile sobre tango argentino abundan, pero no existe un estudio histórico que aborde los orígenes del género en el país, ni la trayectoria particular que siguió. Esta carencia también puede hacerse extensible al campo general de los estudios históricos sobre música popular en Chile. Al consultar la bibliografía existente, se constata que casi su totalidad adolece, bien de un predominante ánimo taxonómico, bien de una tendencia a “simplificar ideas o argumentos complicados”¹⁶, lo que ha llevado a presentar la historia de nuestra música popular como verdaderos manuales que informan sobre el origen y las formas de cada uno de los géneros. Cuando mucho, se logra esbozar una idea general sobre las razones sociales y culturales que explican la adopción de esas expresiones foráneas entre nuestras audiencias, pero sin profundizar en su experiencia propiamente histórica – es decir, en la apropiación de esa música por parte de sujetos que le otorgan un nuevo sentido -.

Carlos Ossa, uno de los tangueros más insignes del país, escribió varios artículos sobre el género argentino, pero no llegó a introducirse en la trayectoria particular que siguió en Chile. Su hijo se encargó de terminar y publicar su obra póstuma,¹⁷ en la que se refiere al tango y el bolero como expresiones urbanas de la cultura popular latinoamericana, que se imponen a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Tango y bolero se describen como símbolos de la hibridación cultural propia de las urbes, sobre todo en los puertos como Buenos Aires y Valparaíso. Dedicó un capítulo a la evolución del tango en Argentina, desde la llamada Guardia Vieja hasta los sonidos contemporáneos de Piazzolla, y un apéndice de algunas páginas al tango en Chile, que no resulta mayormente decidor pues se limita principalmente a mencionar los mayores exponentes nacionales del género y a indicar que la radio fue la principal responsable de su difusión masiva, a partir de la década de 1920. Con todo, es significativo que esboce cuestiones relativas a hibridación cultural en la urbe latinoamericana.

Abordar exhaustivamente los orígenes del tango, no formó parte de los objetivos de este trabajo. Sin embargo, era necesario entregar algunas referencias que permitieran vincular el origen del género con la experiencia de la modernidad urbana, y específicamente con la vida de los sectores populares en los *bordes* de esa realidad. Para ello, fue muy importante contar con los antecedentes entregados por Ernesto Sábato, en un libro que reúne varias opiniones sobre la génesis del baile argentino, con una prosa que logra recrear intensamente los espacios y personajes que le dieron vida.¹⁸

El trabajo ha sido dividido en dos grandes secciones. La primera de ellas, (Música Popular en la Urbe del Nuevo Siglo) se ha subdividido en dos capítulos: el primero (El Decaimiento del Salón) aborda los descentramientos sociales y culturales que protagonizaron el retroceso de las formas aristocráticas de diversión y la potenciación de pautas de entretención modernas; el segundo (Las Industrias Culturales antes de la Radio) trata sobre los distintos elementos que conformaron esta industria y cuál fue su relación

¹⁶ Carlos Aguirre se extiende sobre este problema en el primer capítulo de *El Antimanual del Mal Historiador*, Ciudad de México, 2005, pp. 21-24.

¹⁷ Ossa, Carlos y Ossa, Carlos J., *Golpe al Corazón. Tangos y Boleros*, Santiago, 1997.

¹⁸ Sábato, Ernesto, *Tango. Discusión y Clave*, Buenos Aires, 1965.

con el proceso modernizador, en cuanto a la generación de nuevos tipos de audiencias culturales. La segunda parte (El Tango en la Urbe Chilena) ha sido subdividida en tres capítulos: Introducción del tango en Chile, tercero del trabajo general, intenta esclarecer históricamente las posibles vías de internación del tango en Chile, aunque también se centra en una teorización acerca del género y sus orígenes teatrales para explicarlo; el cuarto (Los Tempranos Espacios del Tango y su Popularización) discurre por los diversos escenarios que encontró el tango en nuestra urbe, poniendo el acento en el tipo de público que lo presencié-practicó, y en las posibilidades que este análisis entrega para ejemplificar el retroceso de las prácticas culturales decimonónicas; finalmente, el capítulo quinto (Tango y Cuestión Social) es un intento por abordar, desde la letrística tanguera, algunas manifestaciones de las condiciones de vida de los sectores populares, ejercicio que al mismo tiempo permite entender vínculos de identidad y formas de aceptación del género musical, más allá de su origen geográfico.

Este ordenamiento pretende entregar una visión preliminar y detallada – en la primera parte – de los procesos sociales y culturales que conforman el planteamiento central del trabajo. Con este marco se llega a la segunda parte, en la cual la revisión histórica del tango en Chile, así como la identificación y descripción de lugares e individuos que articulan su práctica, van constantemente siendo contextualizados en los procesos abordados en la primera sección.

Formando parte de un anexo, se ha incluido un listado con partituras de tango que se comercializaron, principalmente en Santiago y Valparaíso, entre las décadas de 1880 y la de 1930, y que fueron depositadas en la Biblioteca Nacional. También se han insertado algunas fotografías seleccionadas de la revista *Sucesos*, que dan cuenta tanto de las primeras *noticias* del tango en Chile, como de las diversas representaciones que formuló la prensa del tango, en particular, y de los bailes modernos, en general.

Al iniciarse el siglo XX, muchos aspectos de la vida cotidiana de los habitantes urbanos estaban cambiando. Los flujos del capitalismo industrial estaban modificando drásticamente la faz de las principales ciudades latinoamericanas, y junto con modernizar la infraestructura de los centros productivos, estaban atrayendo a ellas los objetos tecnológicos que, a escala doméstica, ponían al alcance de las familias los símbolos del impulso modernizador.

De esta manera, nuevos inventos como el teléfono, en el caso de las familias más acomodadas, devenían en símbolos esenciales en la constitución de un imaginario de la modernidad, en el cual el *tropos* del aislamiento, característico en la constitución de la imagen de América Latina, y especialmente de regiones como Chile, experimentó un giro hacia una concepción de mundo integrado. En este proceso, fue la fotografía otra herramienta esencial, toda vez que por medio de la nueva prensa periódica adquirió un nuevo rol en el acercamiento y el re-conocimiento de las realidades extranacionales:

“Considerando la época, cabe imaginarse el impacto que pudo haber producido en los lectores, en términos de curiosidad e interés, para la mayoría probablemente por primera vez, el acercamiento visual a hechos, personajes o realidades. Tal vez no sea exagerado decir que, estrictamente hablando, las revistas magazinescas, junto al cine (...) comienzan a configurar un imaginario social de esas mismas características (...)”¹⁹

Pero otros descentramientos, menos perceptibles comparados con la materialidad palpable de la innovación técnica, aunque potenciado directamente por ella, ocurrieron por esta época en el ámbito del consumo cultural. A este concepto concurren, entre otras manifestaciones de la vida cotidiana-recreativa del habitante urbano, las prácticas musicales. Y fue en ese trayecto donde el cultivo de la música y el baile encontró un amplificador social en los medios escritos, y un soporte técnico e industrial en los bienes de consumo modernos emanados de la ciencia puesta al servicio de la industria cultural. En síntesis, el explosivo fenómeno de la modernización dejaba a su paso no sólo una serie de transformaciones tecnológicas y arquitectónicas, sino que además producía, en el nivel de las mentalidades, una nueva forma de ser urbano, favorablemente receptiva a todo lo que fuera novedoso. Los inicios del siglo XX fueron una era desatada, porque por vez primera las aspiraciones materiales más reconfortantes socialmente, estaban al alcance de un número cada vez mayor de habitantes urbanos. Por primera vez los bienes de consumo popular llenaban las páginas de los periódicos, y el público *común y corriente* convertía en protagonista de los espectáculos más publicitados.

Sin embargo, estos desplazamientos se daban en un complejo terreno de disputas y transacciones sociales, pues se trataba de un cambio epocal que afectaba a la sociedad en su conjunto. Varias opiniones de la época, reflejaban un punto de vista aristocrático acerca de los nuevos espectáculos que comenzaban a desarrollarse en la ciudad, y que “oscurecían” la alta cultura:

“Silenciosas y cubiertas de polvo, como la lira del poeta, están hoy las grandes salas de los palacios. Ningún ruido turba el sueño inmóvil de sus bronce, ninguna luz se quiebra en sus dorados, ningún rostro hermoso asoma en sus espejos, ninguna mirada acaricia las telas en que vive el recuerdo de los antepasados. Por las densas alfombras no desliza el pié de las alegres parejas,

¹⁹ Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, *El Estallido de las Formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago, 2005, p. 36.

ni los muelles sillones se doblan al peso de los cuerpos delicados (...) Están desiertos, mudos y tristes los nidos en que la juventud ama y goza”.²⁰

Esta poética de la nostalgia aristocrática, a veces daba paso a una decidida y virulenta crítica de las nuevas entretenimientos sociales y de su público, marcando muy bien un posicionamiento de clase. Por ejemplo, un artículo extraído de la *Revista Musical de París* por la revista santiaguina *Arte y Música*, titulado “El Público”, señalaba:

“El público es ese ser colectivo, impersonal, irresponsable, anónimo, de quien se dice vox populi, vox Dei ‘la voz del público, es la voz de Dios’. Es el sufragio universal”.²¹

El articulista en cuestión era nada menos que el afamado compositor Charles Gounod, autor, entre otras, de la ópera Fausto. Este género fue uno de los mayores referentes culturales de la sociabilidad aristocrática, el cual se mantendrá vigente a pesar de la fuerza de los géneros modernos, compartiendo escenario incluso con nuevos bailes y otras expresiones populares. Por otra parte, la referencia a un famoso compositor francés que se expresa desde una revista artística proveniente del mayor paradigma cultural de las élites periféricas, habla por sí sola de los posicionamientos sociales y culturales desde los cuales se internalizan los descentramientos que se están produciendo, incluso estableciendo una correlación natural con la dimensión política del fenómeno: el público es sinónimo de sufragio universal. No obstante, al interior del mismo círculo surgen voces que critican las formas de diversión y socialización de las elites, comparándolas con las conductas del público masivo, lo que de alguna forma matiza las tensiones de las que venimos hablando, aunque reafirma al mismo tiempo los signos identitarios de clase. Así, a continuación de la nota artística que citábamos más arriba, Gounod refería una conversación que habría tenido con su maestro, Le Sueur, quien le había dicho:

“Tú me hablas ahora de un público de las gentes de mundo que van al teatro para ser vista con sus trajes estudiados, que llegan tarde y que se marchan antes del fin; que en lugar de escuchar lo que sucede en la escena, no se ocupan sino de lo que pasa en los palcos (...) ¿Quieres saber lo que es el público? Anda á ver lo que es una representación gratis (...) Te declaro que jamás he visto á las obras de este gran maestro [se refiere a Gluck] producir sobre el público habitual, la centésima parte de impresión que causaban sobre esa multitud inculta, grosera, ignorante, extraña a los refinamientos del talento (...)”²²

De esta manera se interpretaba el fenómeno de la cultura de masas, aunque sin emplear el término, pero con una clara conciencia del nuevo protagonismo que estaban adquiriendo las audiencias “no cultas” en los espectáculos artísticos. Unas audiencias que se diferenciaban de las típicamente aristocráticas, entre otros factores, por ser un público numeroso y heterogéneo, por ser parte de las mayorías, y por dar vida a unos espacios abiertos y más democratizantes:

“(...) el repliegue o la pérdida de vigor de la música de salón decimonónica, familiar o íntima, es un síntoma más de la nueva configuración cultural que se ve aparecer en Chile en las primeras décadas del siglo XX.”²³

²⁰ *El Correo de Salón, Santiago, 25 de enero de 1897.*

²¹ *Revista Musical Arte y Vida, Año I, N° 2, Santiago, diciembre de 1911 (cursivas en el original.)*

²² *Ibid.*

²³ *Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, op. cit., p. 11.*

Ahora nos detendremos en las prácticas musicales de la época, y en las tensiones implicadas en el cambio cultural, para entender qué significación tuvieron realmente las transformaciones que devinieron en la configuración de una cultura de masas.

Durante largas décadas, los espectáculos culturales conocidos a través del único medio de comunicación masiva – la prensa – se redujeron a los englobados en el concepto de “tradición de salón”; es decir, aquellos practicados por la sociedad aristocrática apropiándose de los estereotipos europeos e imitados a su vez por la clase obrera, como parte de sus prácticas de sociabilidad orientadas por el *tropos* de la “ilustración”²⁴. Así, la ópera, principalmente la italiana, y la música de los grandes compositores del romanticismo, figuraron entre los espectáculos más concurridos y practicados durante el siglo XIX por el público aristocrático y, con más improvisación que recursos, por los obreros ilustrados en sus salones. Del mismo modo, los bailes de salón más característicos: el vals, la polka, la romanza y, principalmente desde fines del XIX, la mazurca, el paso doble, la cuadrilla, la habanera y la zamacueca, entre otros. Junto a ellos, la teatral zarzuela fue, con fuerza desde fines de siglo y en las primeras décadas del XX, la principal diversión del público urbano que contaba con los medios para asistir al teatro. Con todo, la zarzuela representa un género de transición, que de alguna manera logró convocar audiencias más heterogéneas, sobre todo al incorporársele la cupletista. González y Rolle han explicado así esta evolución:

“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 (...) 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.”²⁵

Así, el cuplé pasará a formar parte integrante de los espectáculos de zarzuela en sus dos variedades: el “género grande”, más tradicional, de varios actos, donde se mezclaba el teatro, la ópera y la música popular; y el “género chico”, zarzuela de un acto que ya adquiriría los rasgos más propios de un número de variedades.

De las diversiones aristocráticas nos ha dado amplia cuenta la literatura costumbrista (Blest Gana, Edwards Bello), recreando coloridamente las veladas y tertulias de los salones oligárquicos, donde el cultivo de la música, sobre todo entre los jóvenes, ocupaba un lugar privilegiado.

Pero la información más concreta proviene de las secciones culturales de la prensa periódica, ya sea de la político-oligárquica con sus programas de ópera, operetas, etc., o de la obrera, con su difusión de las actividades socio-recreativas de los salones obreros.

De manera que los géneros mencionados se mantuvieron por largas décadas en un sitio de exclusividad en cuanto a su difusión, pues de las chinganas, los burdeles y otros espacios de diversión propios de las clases populares “no ilustradas”, sólo se tenía

²⁴ La ilustración del obrero fue difundida desde las dirigencias organizacionales, principalmente la mutualista, en un anhelo de educar al trabajador en todas sus esferas, incluida la recreación, lo que implicó la apropiación de formas propias de la oligarquía, consideradas aceptables y saludables desde el punto de vista moral.

²⁵ González, Juan pablo y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890 – 1950, 2005, p.129.*

conocimiento de manera acusativa, a través del discurso moralista propiciado por los dos tipos de prensa antes mencionados.²⁶

Creemos que tres factores explican esencialmente el “decaimiento del salón” a partir de comienzos del siglo XX.

En primer lugar, la aparición de nuevos géneros musicales, la mayor parte de ellos originados en tradiciones campesinas y/o de subalternidad, pero que con el tiempo adquirieron la re-significación de bailes modernos. En este proceso, tendrían un papel activo, como rectores de las tendencias modernas, las industrias culturales:

“(…) 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”.²⁷

Pero lo que lleva a cabo la industria cultural, en el sentido de ampliar los campos de difusión de géneros musicales de corte tradicionalista y localista, tiene su contraparte directa en la propia representación que del fenómeno de la modernidad realizan las comunidades urbanas. En este sentido, hay un deseo de apropiarse de nuevas tendencias musicales, que vinculen a las audiencias con unas formas de vida que hagan eco de una modernidad que sólo es traducible a partir de símbolos inconexos, en apariencia, pero que adquieren cuerpo a través de su incorporación en metarrelatos como el de la música. Finalmente, el lenguaje musical opera como un vínculo que le permite al habitante urbano incorporarse de manera fragmentaria a un fenómeno, el de la modernidad, cuya existencia se acepta en función de otras apropiaciones que le van dando sentido, que van configurando una sensación de ser parte de una realidad más global, que a través de estos mensajes ha penetrado las experiencias cotidianas que usualmente se retrotraían a un espacio local. González destaca esta tendencia en el caso del público urbano chileno en “*su interés de estar ‘al día’ de lo que sucede en el mundo, lo que lo lleva a adoptar con facilidad modas, ideas y productos culturales llegados desde el exterior, tal vez en un intento por romper su aislamiento geográfico.*”²⁸ Por su parte, Rinke apunta:

“(…) el ímpetu modernizador se sintió más fuertemente en las nuevas formas de entretenimiento que llegaron a dominar la vida nocturna de la ciudad (…) Las nuevas danzas y la música que llegaban principalmente desde Estados Unidos, conquistaban audiencias en Chile, invitando a una activa participación.”²⁹

Un punto de vista interesante es el que aporta Catalán, quien, aunque sigue la línea de destacar el retroceso que se manifiesta en la difusión de las prácticas culturales de salón, lo complementa con la acción emanada desde el Estado. En este sentido, al retroceso del salón habría contribuido de manera importante una acción estatal que, a

²⁶ Para los espacios de diversión netamente popular, ver Salinas, Maximiliano, Prudent, Elisabet et al, *¡Vamos Remoliendo Mi Alma!*, Santiago, 2007.

²⁷ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *op. cit.*, p.173.

²⁸ González, Juan Pablo, “Música Popular Chilena. Entre lo propio y lo ajeno”, en León, Rebeca (compiladora), *América Latina: Continente Fabulado*, Santiago, 1997, p. 157.

²⁹ Rinke, Stefan, *Cultura de Masas: Reforma y Nacionalismo en Chile. 1910-1931*, Santiago, 2002, pp. 48-49.

través del sistema educacional básico y las universidades, habría fomentado la producción artística académica. Aquí, se produce un quiebre con la producción artística oligárquica que predominaba durante el siglo XIX, produciéndose nuevos espacios y abriéndose, además, un mercado de consumo para los grupos en ascenso.³⁰

Por otra parte, la industria cultural promueve el retroceso de una serie de recintos artísticos – principalmente los teatros más conspicuos – donde tradicionalmente se llevan a cabo las prácticas culturales de la aristocracia; tal declinación se debe esencialmente a los nuevos objetos tecnológicos desarrollados por la técnica al servicio de esta industria, que permiten trasladar el espectáculo musical al espacio doméstico.

En segundo lugar, ocurre otro proceso de resignificación constante de esos géneros musicales hasta su popularización en las altas esferas sociales, en un camino que está mediatizado por la propia industria musical. Pero también por los mismos artistas que se mueven desde las periferias hacia los centros de la moda, que actúan como receptores de tendencias que devienen en productos culturales reinventados por el centro y amplificadas, de regreso, a las regiones de origen. Es por tanto el viaje, como acción que vincula distintas experiencias culturales, el que constantemente resignifica las tradiciones: antes de que el tango argentino fuera llevado a Francia, los salones de baile parisinos ya experimentaban estos procesos de reinención. De ello se daba cuenta en Chile a través de revistas magazinescas como *Sucesos*, a propósito de bailes como el “Siamés” o el del “Diábolo”, que estaban causando furor en la capital europea:

“Quizás por complacer al gran número de extranjeros que frecuentan estos establecimientos [se refiere a los locales de baile] sus directores se rompen la cabeza ideando nuevos bailes (...) “Actualmente la gente acude al baile Bullier [un salón de baile] para ver el baile siamés (...) Este baile, que tiene algo de solemne y hierático, no es apropiado para un local de baile parisiense y los artistas de Bullier, que lo ejecutan, hacen todo lo posible por animarlo á su manera, modificando los movimientos prescriptos.”³¹

Como se ve, Europa fue una antesala donde el baile moderno, o tal vez habría que decir el pre-baile moderno, adquirió matices distintos a los que portaba desde sus lugares de origen, para retornar a las periferias cargado de un simbolismo tanto cultural como social, pues el sello europeo fue el que a la larga le otorgó legitimidad. Al mismo tiempo, Chile se insertaría en esta dinámica como país receptor, pues sólo un par de años después nuestra urbe sería actor y reproductor del mismo fenómeno que las noticias de *Sucesos* informaban respecto de Europa.

En tercer lugar, tenemos la aparición de un nuevo tipo de prensa periódica a comienzos del 1900, que, como uno de los íconos centrales de la cultura de masas, tendió a la difusión de productos y símbolos culturales apropiados por las clases dominantes. Es el caso de *Sucesos* y otros representantes del género magazine, tales como *Zig-Zag* y *Corre Vuela*, aunque hay una tendencia en la prensa en general a seguir estos patrones, incluyendo a medios tradicionales que venían del siglo XIX – caso de *El Ferrocarril* – que tuvieron que adecuarse a los nuevos formatos informativos para mantenerse vigentes, y a otros que surgen en esta época como parte de una estrategia comercial de las grandes editoriales

³⁰ Catalán, Carlos, et al, *Transformaciones del Sistema Cultural Chileno entre 1920-1973*, Santiago, 1987, pp. 2-4.

³¹ *Sucesos, Valparaíso, 2 de abril de 1908.*

para poder competir con el magazine; este es el caso de periódicos como *El Mercurio* de Santiago, inaugurado exactamente en 1900, y de *La Nación*.³²

No obstante, durante la primera década del XX esta nueva prensa da cuenta de una serie de mensajes ambiguos, que reflejan una tensión en el tránsito de la tradición de salón a los estereotipos modernos. Dicha tensión se alimenta, en parte, por un sentimiento de nostalgia respecto de los antiguos espectáculos que comienzan a ceder terreno; pero se trata sobre todo de una reticencia a aceptar de buenas a primeras lo que son evidentes señales de un cambio en las pautas de entretención urbanas, a lo cual contribuye de sobremana la exaltación de los valores elitistas de consumo cultural. Por tal razón es que los mensajes de la prensa magazinesca, si bien promocionan eventos que ya se inscriben dentro de las nuevas tendencias, insisten en darles una significación elitista. Por ejemplo, con motivo de las celebraciones navideñas de 1904, entre los muchos eventos nocturnos a disposición de los santiaguinos, se encontraba el del Casino del Portal Edwards, que ofrecía una cena con orquesta, en un lugar que se prestaba de manera especial para el baile; es decir, un evento que decididamente se incorporaba a las nuevas formas de entretención urbana, en un lugar de la ciudad que estaba *ad portas* de transformarse en epicentro de la bohemia nocturna. Sin embargo, *Sucesos* se preocupaba de resaltar a los ojos del público aquellos elementos que lo conectaban más con el siglo XIX, publicando una gran fotografía del “Salón para Familias” donde *“la noche de pascuas una bien elegida orquesta contribuirá con su amena música á dar la mayor animación posible con sus suaves armonías”*.³³

Otros medios, en cambio, son más directos al manifestar su resistencia a los bailes modernos, a lo que contribuye el hecho que en algunos actúan como articulistas músicos de conservatorio, como Fernando Oldini, Presidente del Centro del Conservatorio Nacional de Música, quien en 1921 declaraba:

“Con que el público tenga un oído relativamente bueno, y un sentido más o menos primitivo del ritmo, grandes y pequeños se sienten satisfechos (...) La cultura musical del pueblo no vas más allá de los one-step, o de la romanza pueril de alguna mala ópera añeja.”³⁴

Con todo, no deja de ser paradójico que por las páginas del mismo periódico veamos deslizarse una serie de mensajes publicitarios que tienden a fomentar la nueva música, como avisos de profesores de baile o de casas editoras de partituras.

Chartier retoma un concepto de Elías, el de *figuración* o *configuración*, para explicar cómo algunas conformaciones sociales deben ser reemplazadas por otras, cuando se produce una tensión como la que venimos analizando, en este caso entre música de salón y música-baile modernos. Las tensiones sociales siempre están, pero el equilibrio permanece porque los individuos de tal o cual sociedad se relacionan entre sí *“por un modo específico de dependencias recíprocas y cuya reproducción supone un equilibrio móvil de tensiones.”* Cuando este equilibrio de tensiones se rompe, ya sea por el aumento de poder de un grupo, o por el surgimiento de uno nuevo que reclama ser partícipe del orden que ha sido configurado sin él, surge una nueva configuración que reemplaza a la anterior, la cual *“reposa sobre un nuevo equilibrio de fuerzas y sobre una figura inédita de las interdependencias.”*³⁵ Este enfoque de Elías podría ser aplicado al caso del colapso de

³² Para una revisión detallada de estas transformaciones, ver Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, op. cit.

³³ *Sucesos*, Valparaíso, 23 de diciembre de 1904.

³⁴ *Claridad*, Santiago, 6 de agosto de 1921.

³⁵ Chartier, Roger, *El Mundo como Representación*, Barcelona, 2002, pp. 88-90.

la cultura musical aristocrática y su desplazamiento por la cultura musical popular. Pero también, con un enfoque más amplio, al desplazamiento de la sociedad aristocrática por la “sociedad de masas”, dentro de la lógica del consumo cultural.

Junto a estos tres grandes factores, una causa dominante, aglutinadora, de carácter generacional en el ámbito de las mentalidades, es que los principales sujetos que materializaron las nuevas prácticas culturales fueron, de manera muy apropiada a los cánones del consumo masivo, los jóvenes del cambio de siglo, quienes parecen encarnar un discurso de liberación respecto de las ataduras morales de la generación precedente. Para estas masas juveniles, los bailes modernos poseen el atractivo de reordenar los antiguos roles recreativos, lo que incluye el nuevo papel de la mujer como sujeto activo del consumo cultural (ver fig. 2) Pero también es posible detectar ciertas fisuras culturales dentro de las propias elites, lo que también contribuye a explicar este fenómeno. Tales quiebres tienen que ver con una absorción, por parte de los grupos altos, de nuevos componentes sociales en ascenso, aunque también de grupos de inmigrantes que portan otras tradiciones, en un proceso similar al que dio origen en el sur de Estados Unidos, por la misma época, a sonidos folk que integraron instrumentos y armonías celtas traídas por inmigrantes noreuropeos.³⁶ Según Morse, estas elites urbanas habrían comenzado a ser partícipes “*de un febril éthos de especulación y autoexaltación. Esto significó un relajamiento de los lazos familiares y antiguas hermandades, ejemplificado en el desplazamiento de los eventos religiosos por los teatros, clubes y deportes.*”³⁷

En la imbricación entre las pautas de entretención de la nueva generación de habitantes urbanos, y los mensajes de la prensa del nuevo siglo que les dan cohesión, las legitiman y las cargan de simbolismo, se encuentra el nexo vital que explica finalmente la fuerza que tuvieron para desplazar las antiguas prácticas del salón decimonónico.

³⁶ Es el caso específico del *Bluegrass*, estilo folk nacido en las regiones mineras del sur estadounidense, típico por la incorporación de instrumentos introducidos por inmigrantes irlandeses, como el banjo.

³⁷ Morse, Richard, “Ciudades ‘Periféricas’ como Arenas Culturales”, en Morse, Richard y Jorge Hardoy (compiladores), *Cultura Urbana Latinoamericana*, Buenos Aires, 1985, p. 52.



Fig. 2: "Los Caprichos de la Moda". El nuevo rol de la mujer la muestra como un ser desenvuelto, en un concepto que reúne la publicidad de masas con el cuidado del cuerpo y la diversión. Sucesos, 25 de julio de 1929.

De manera muy acertada, Hobsbawn resume estos factores en una idea que enfatiza el carácter aglutinador que tiene el surgimiento de una cultura de masas, y su relación con el arte en general:

"(...) desde finales del siglo XIX el dominio tradicional de la alta cultura se vio socavado por un enemigo todavía más formidable: el interés mostrado por el pueblo común hacia el arte y la revolución del arte por la combinación de la tecnología y el descubrimiento del mercado de masas."³⁸

A continuación trataremos de dar mayor profundidad a estos factores.

³⁸ Hobsbawn, Eric, *La Era del Imperio, 1875, 1914*, Buenos Aires, 2006, p.230.

Remitirse a los verdaderos orígenes de los bailes que desde los primeros años del siglo XX fueron catalogados de “modernos”, no forma parte de los objetivos de este trabajo; hacerlo siquiera en el caso del tango, implicaría una desintegración del objeto de estudio que nos llevaría a remitirnos a antiguas danzas africanas e instrumentos de percusión, todo lo cual forma más bien parte del campo de estudio del musicólogo.³⁹

Por tanto, al hablar de bailes modernos, nos referimos a ellos como géneros acabados que adquirieron autonomía respecto de sus constantes mutaciones pasadas, y que se hicieron masivos entre los habitantes urbanos del nuevo siglo. Fue el caso del shymmi, el schottis, el foxtrot y, posteriormente, el jazz, provenientes de Norteamérica; y, por otra parte, del bolero, la conga, el fado (proveniente originalmente de Portugal), la cueca, la tonada, la canción⁴⁰ y el tango, propios de la región caribeña y sudamericana.

Estos bailes modernos cobrarían una dimensión impensada en sus inicios, al incorporarse a las formas de diversión de las clases altas, sobre todo entre los jóvenes. El baile es adoptado acaso como el principal eje sociabilizador en sus reuniones nocturnas, llevadas a cabo en los salones especialmente acondicionados para ello en lujosas mansiones, pero también en clubes, junto al cultivo de los sports, fiestas estudiantiles, de la primavera, etc. Pero, previamente, dichos bailes habían hecho eco de la moda entre las familias acomodadas de París, Londres y Nueva York, llegando a la juventud latinoamericana a través de los nuevos medios escritos.

El rol jugado por la prensa en este proceso es esencial. Dejando de lado los avatares de la política oligárquica, que habían caracterizado las líneas editoriales del XIX, la nueva prensa periódica se convirtió, como hemos señalado, en el portavoz por excelencia de la modernidad urbana, trayendo a los lectores las novedades y noticias de Europa y Norteamérica, principalmente a través de las “vistas” fotográficas. Nace así un nuevo género, el magazinesco, que, más que definir, relativiza al máximo el foco de atención dado a las temáticas tratadas. Es así como dentro de las revistas se mezclan los comentarios de música y moda, con fotografías de la “Gran Guerra”, la vida colonial en África y Asia, los recibimientos a las delegaciones diplomáticas, accidentes de tránsito y crímenes pasionales. Y es justamente en medio de esta vorágine informativa y visual que, repentinamente a partir de 1914, llegan las noticias de los bailes que están haciendo furor entre la “société” de Europa y Estados Unidos, siendo rápidamente adoptados por las juventudes bonaerenses, limeñas, santiaguinas y de Valparaíso:

***“Ya no se trata aquí del ‘five o clock tea’ ni del ‘afternoon-tea’. Es simplemente el baile comenzado a las doce del día y mientras se almuerza. Nueva York está lleno de salones de baile. Los unos son simples biotes para el mundo bon marché. Los otros son lujosos departamentos suntuosamente decorados y a los cuales se va de frac a beber exclusivamente champagne. Estos salones son el ‘Jardín de Dance’, el ‘Tollies Dance’, el ‘Beaux Arts’ y dos o tres más. “En el Tollies Dance la concurrencia no es menos escogida que en el Jardín de Dance o en el ‘Beaux-Arts’. Dos orquestas hacen allí el gasto de la música. Una ejecuta los vales patinados y hesitantes de nuestros días. Otra, los ‘Fox trot’, las Machichas y el gracioso baile del ‘Pato cojo’ que hoy hace la locura de todo el mundo.*”**

³⁹ En el capítulo III se entregarán antecedentes generales acerca del origen del tango.

⁴⁰ El término “canción” designó, al parecer, un espectro amplio de obras musicales cuyo denominador común sería el sello otorgado por el intérprete que vocalizaba una letra, cosa novedosa a comienzos del siglo XX.

Esta última orquesta es de negros y cuando toca grita y canta endiabladamente excitando a las parejas. Dicen que hace bien bailar.⁴¹

Desde el punto de vista semántico, lo anterior resume bastante bien una de las facetas de las tendencias musicales propias de la cultura de masas en emergencia, a saber, la compenetración existente entre los espacios donde se cultivan los nuevos ritmos y la nomenclatura gala que otorga, en continuidad histórica con el XIX, cierta refinación a esas prácticas.

La irradiación de estos usos culturales a América Latina, comportaba la necesaria búsqueda o resignificación de espacios que diera legalidad social a unas nuevas formas que, en su formato de consumo masivo, debían asemejarse a las rutinas “cultas” del “mundo desarrollado”. En Chile, esto llevó a que los jóvenes optaran por espacios de por sí revestidos de un aura refinada, para llevar a cabo sus ritos de sociabilidad y convertirse, al mismo tiempo, en agentes de las nuevas tendencias:

“La expresión pública del salón decimonónico de baile, donde se asistía a bailar más que a conversar (...) le permitía al habitante de la ciudad practicar una respetable actividad de recreación (...) 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.⁴²

Romero llama a este fenómeno el “barroco burgués”, refiriéndose al estilo de vida de las nuevas burguesías urbanas que buscaban dignificar sus pautas sociales de comportamiento, en un intento de equipararlas con los usos aristocráticos y situarlas en la posición social dirigente que creían les correspondía. Un estilo de vida, al fin, imitativo de la alta sociedad francesa o británica.⁴³

Pero acaso donde mejor se evidencian estos descentramientos, es en aquellos ritos de sociabilidad donde se demostraba una clara intención de apropiarse de espacios o, más bien, de reinventar espacios que antes formaban parte del aletargado paisaje urbano donde primaba la sociabilidad doméstica; y también que denotaban un ánimo quizá de rebeldía frente a los tradicionales estereotipos conservadores de diversión. Una nueva generación de jóvenes que encarnaba “a ese 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.”⁴⁴

Un testimonio directo que recoge los recuerdos de esta época, el de un joven Eduardo Balmaceda da cuenta del impacto que los nuevos bailes tenían en la sociabilidad aristocrática y de cómo eran plenamente asumidos por los jóvenes. El nieto del ex - presidente, quien asistió a su primer baile social en 1912, recuerda que por aquel tiempo “un baile correspondía a su nombre; se bailaba toda la noche, principalmente el one step; luego vino el fox-trot y el tango.” Incluso, narra Balmaceda, los miembros adultos de la elite

⁴¹ Zig-Zag, Santiago, 2 de enero de 1915.

⁴² González, Juan Pablo y Claudio Rolle, op. cit., p.307.

⁴³ Romero, José Luis, “Las Ciudades Burguesas”, en *Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas*, Buenos Aires, 2004, p. 151.

⁴⁴ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, op. cit., p. 321.

se dejaban seducir por los encantos del baile moderno, y termina esta parte de su relato admitiendo que este tipo de diversiones terminó siendo totalmente apropiado por “los de su clase”:

“Cuando regresé de mi primer viaje a Europa era tal el furor de la danza, que muchas coetáneas de mi madre se habían lanzado con juvenil entusiasmo en el arte del Terpsícore (...) “La vida social era muy activa, como que no había mejor entretenimiento para nuestra clase; la temporada de teatros era breve y luego, en la gran saison con sus bailes y recepciones que se sucedían de sábado a sábado, las casas principales rivalizaban en elegancia y buen tono.”⁴⁵

El testimonio anterior devela, al mismo tiempo, una tensión al interior de la elite en la forma de apropiarse de las nuevas pautas de entretenimiento, pues si bien dichos relatos dan cuenta de una afirmación social que se vive con entusiasmo, por otra tales experiencias están constantemente siendo revestidas por símbolos de estatus, en una resignificación que busca borrar cualquier huella del origen popular del baile moderno.⁴⁶ Además, los mismos medios escritos buscaban dar realce a este carácter elitista del baile moderno, algunos de los cuales incluso ya contaban con “páginas sociales” para informar a los lectores de las actividades de la clase alta, en una modalidad que sorprende por su similitud con la prensa escrita masiva de la actualidad, sobre todo cuando relata los eventos de beneficencia patrocinados por aquella. Tal era el caso de *Zig-Zag*, medio que, a propósito de una fiesta que se realizó en 1915 en la “Casa de Exposiciones y Remates de los señores Eyzaguirre Herzl, a beneficio del Patronato de la Infancia”, destaca que:

“Los salones y el hall (...) fueron el punto de reunión de la juventud más distinguida. Se bailó tango, one-step y vals.”⁴⁷

De manera tal que el decaimiento del salón también podría ser analizado como un problema generacional, pues fueron los jóvenes quienes los desplazaron a favor de los ritmos en boga, dejando los antiguos bailes de salón como un patrimonio oligárquico en manos de las generaciones precedentes, en forma de una evocación nostálgica de un pasado que bruscamente va siendo borrado por el impulso modernizador:

“Las nuevas formas de diversión pública constituían experiencias liberalizantes para la juventud del nuevo siglo, como señala Rinke, pues se transgredían 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.”⁴⁸

⁴⁵ Balmaceda, Eduardo, *Un Mundo que se Fue*, Santiago, 1969, pp. 143-144.

⁴⁶ A la misma tensión apunta Hobsbawm cuando señala que “la democratización de la cultura a través de la educación de masas – incluso mediante el crecimiento numérico de la clase media y media baja, ávidas de cultura – era suficiente para hacer que las elites buscaran símbolos de estatus culturales más exclusivos”, aunque en nuestro caso se trate más bien de una apropiación y resignificación elitista de los símbolos culturales modernos. Ver: *La Era del Imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, 2006, p. 236.

⁴⁷ *Zig-Zag*, Santiago, 24 de abril de 1915.

⁴⁸ González, Juan Pablo y Rolle, Claudio, *op. cit.* p.318



Fig. 3: “Cuando se Apagó la Luz”. Como en la actualidad, los bailes juveniles de los “locos años veinte”, preocupaban a las generaciones mayores por su excesiva sensualidad.

Capítulo II. Las industrias culturales antes de la radio

1) La industria cultural en movimiento

La eclosión de las industrias culturales en Chile, a inicios del siglo XX, y el consecuente surgimiento de una cultura de masas, es un problema complejo cuyo análisis requiere identificar por separado los distintos trayectos seguidos por sus factores constitutivos, así como definir las conjunciones que se producen entre estos, potenciando y amplificando socialmente el fenómeno.

Una de las posibles claves para explicar asertivamente el fenómeno, está en la relación que se teje entre la industria cultural y las formas de consumo. Sin embargo, no es tan claro establecer si las pautas de consumo se modificaron a comienzos del siglo XX por razones específicamente socio-económicas, en un proceso asociado al crecimiento de los grupos medios y a la mayor capacidad de consumo de los estratos bajos, o bien si la industria fue capaz de orientar al público hacia nuevas formas de consumo y de entretención, de manera independiente de las reales o sobredimensionadas posibilidades de consumo, teniendo como resultado el advenimiento de una cultura de masas. En todo caso, no cabe duda que en la conjunción de ambas posibilidades, en el contexto de las transformaciones sociales y materiales ocasionadas por la modernidad, es más plausible encontrar las explicaciones más esclarecedoras, aun cuando no se pueda determinar cuál fue el componente fundamental que dinamizó al otro. González y Rolle creen, al respecto, que los productos culturales emanados de los espectáculos públicos de esta época, están determinados por la unión de tres entes articuladores: *“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”*.⁴⁹ A lo anterior habría que agregar otro factor, que dice relación con la “vulgarización del conocimiento” y que está en estrecha relación con la ampliación de la educación hacia sectores más amplios de la población y el consecuente crecimiento de la “cultura letrada”. De tal manera que el carácter intrínseco del público masivo, alfabetizado aunque no académico, estuvo en plena sintonía con la propuesta cultural amplia y accesible de la industria de la cultura y sus medios difusores:

***“(...) el conocimiento científico, como forma predominante de saber propio de la sociedad moderna, debía ser puesto al alcance de los no especialistas, pero igualmente interesados en él (...) Así, entonces, la industria cultural desde sus orígenes ha desarrollado de manera preferente una tarea divulgadora que le permitió a sus apologistas proclamar el advenimiento de una era de democratización cultural (...) Este es el sentido preciso de lo que se denominó la vulgarización, término que en manos de una cierta elite ilustrada y culta adquirió rápidamente una significación puramente peyorativa al designar aquello dirigido hacia un público masivo y básicamente ignorante.”*⁵⁰**

Nos interesa, específicamente, referirnos a cómo la industria cultural se puso al servicio de la música popular, difundiéndola, legitimándola socialmente y convirtiéndola en una práctica masiva que ocupó los más variados espacios de la vida cotidiana del habitante urbano. Pero al decir que “se puso al servicio”, no queremos denotar sencillamente que la música popular se masificó gracias a la dinámica de la industria; antes bien, quisiéramos señalar que fueron las necesidades del negocio musical, y su oportunismo al momento de diseñar sus estrategias de mercado, los factores que movieron a la industria a explorar en nichos culturales que hasta ese momento no habían contado con mayor atención. Es decir, hay una constatación de lo que significa comercialmente el fenómeno de aquella música que está dejando atrás las prácticas de salón, y de que el público que la escucha y baila forma parte de un grupo social que se encuentra material y socialmente preparado para incorporarse a la era de la vida moderna. Por otra parte, el público urbano busca referentes identitarios

⁴⁹ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, 2005, p. 151.

⁵⁰ Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, *El Estallido de las Formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago, 2005, p. 35. Acerca del mismo tema, ver: Rama, Angel, “La Ciudad Letrada”, en Morse, Richard y Hardoy, Jorge (compiladores), *Cultura Urbana Latinoamericana*, Buenos Aires, 1985.

que, desde la práctica recreacional, le permitan encajar en el “tono de la vida” moderna, búsqueda que es facilitada por la industria cultural no sólo al poner a su disposición una serie de objetos y espectáculos, sino también al “cotidianizar la modernidad”, es decir, dar “sentido a esa experiencia ordinaria de vivir la vida, en las claves civilizatorias modernas.”⁵¹

La industria de la partitura musical fue pionera en este desarrollo, no por la función que le designaba su nombre, que distaba mucho de estar orientada a un público masivo, sino por el hecho de servir al mismo tiempo de cancionero, lo que representa un hecho significativo en el acercamiento de la música a unas audiencias más amplias.

Pero también debe agregarse el hecho que el mismo diseño de la partitura comienza a cambiar en las últimas décadas del siglo XIX. El diseño de la portada, por ejemplo, es más cuidadosamente trabajado, usando tipos e ilustraciones más atractivos visualmente; el título de la obra va siendo acompañado de epígrafes que alaban la maestría de tal o cual compositor, o el hecho que esa obra ha sido estrenada con mucho éxito en tal teatro, o representada por un famoso intérprete. Poco a poco la fotografía del cantante o la cancionista en la portada, va dando cuenta del tránsito del simple intérprete a la estrella de la canción.

La parte posterior de la partitura también es un espacio que debe ser aprovechado por la casa musical que edita la partitura, ya sea para promocionar otros “éxitos musicales que están causando furor” (frase que constituye un lugar común en las caras posteriores de las partituras), colecciones especiales preparadas por la casa editora e incluso otros artículos musicales que se venden en la tienda.

En resumen, los contenidos externos de la partitura, que por décadas habían cumplido una función meramente informativa para identificar a los autores y sus obras ofrecidas, se transforma en todo un arte del diseño y de la publicidad, en un proceso análogo y casi paralelo – el de la partitura es anterior en unos diez años – al vivido por la prensa periódica.

El desarrollo de la partitura supuso una natural complementariedad con el disco, lo cual a la vez motivó la difusión de aparatos domésticos para la reproducción musical. Es en este proceso donde cobra magnitud la dicotomía espacio público-espacio privado.

El desarrollo de aparatos sonoros antes de la masificación de la radio, que se inició con la necesidad de captar el sonido y terminó creando equipos de reproducción con modernos diseños⁵², contribuyó al reordenamiento de las funciones otorgadas tradicionalmente a estos espacios. La industria musical se dio rápidamente cuenta de estas transformaciones, y comenzó a diseñar slogans y mensajes publicitarios que exaltaban la posibilidad otorgada por los nuevos inventos de llevar la música “de los escenarios a la comodidad de los hogares.” Como señalamos más arriba, la partitura fue en sí un canal publicitario de estos mensajes. Era común, por ejemplo, encontrar en la parte posterior de las partituras de Casa Amarilla, publicidades como esta:

“No hay mejor gozo para el aficionado a la ópera que poder estar disfrutando el mayor tiempo posible del placer que proporcionan las veladas líricas (...) La Victrola Ortofónica reproduce en el propio hogar y en cualquier momento todos los estilos musicales y sus interpretaciones con una fidelidad y realismo asombrosos, y los Discos Victor Ortofónicos forman un repertorio tan amplio

⁵¹ Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, op cit., p. 23.

⁵² De acuerdo a los cánones estilísticos aplicados a los objetos domésticos del hogar burgués, influenciados por las vanguardias artísticas imperantes a comienzos del XX, las curvas suaves y las maderas finas debían ocultar la tosquedad de los objetos tecnológicos, convirtiéndolos en un adorno más.

en números de óperas y tan selecto en intérpretes famosos, que el gusto más exigente queda satisfecho.”⁵³

Por supuesto que son estas conductas consumistas, posibilitadas por la técnica y propiciadas por la industria, las que también coadyuvaron al decaimiento del salón, toda vez que incluso las clases acomodadas se sintieron motivadas a renovar sus prácticas musicales. Así, las elites fueron asumiendo estas posibilidades de inmediatez musical en el espacio doméstico, y reordenando los espacios de sociabilidad en torno a la música al interior del propio hogar: reemplazando salones por pequeños y más sofisticados livings, y el piano – símbolo por décadas de status y elegancia – por aparatos reproductores y – aunque más en el caso de los grupos medios – por instrumentos de acompañamiento más accesibles, como la guitarra. Ya a comienzos del siglo XX era perceptible este fenómeno; un ejemplo lo constituye un mensaje publicitario contenido en una partitura que forma parte de una colección de piezas de mazurca, vals y polka, arregladas para guitarra por el profesor León Zará, quien comunica a los compradores:

“Considerando la dificultad que hay para obtener piezas de buen gusto y a bajo precio, y deseando corresponder a los deseos de los muchos aficionados a la música en la Guitarra, me he propuesto dar a la publicidad algunas composiciones de mi modesto repertorio por un precio insignificante (...) En la confianza que he de hallar la aprobación de los profesores y aficionados, me permito dedicarles las presentes composiciones.”⁵⁴

Por tanto, la democratización de la música también debe ser entendida en el contexto de aparatos sonoros e instrumentos musicales “simples” que facilitaron la práctica musical a un público menos docto y más numeroso. En general, podemos afirmar que la industria cultural tendió a la producción de unos bienes de consumo masivos, encontrando para ello un importante aliado en la coherencia dada por los estereotipos estilísticos propios de la época:

“La industria, que carecía de prejuicios estéticos, podía reconocer la tecnología revolucionaria de la construcción y la economía de un estilo funcional, y el mundo de los negocios veía que las técnicas de vanguardia eran eficaces en la publicidad. Los criterios ‘modernistas’ tenían un valor práctico para el diseño industrial y la producción en masa mecanizada.”⁵⁵

Ahora bien, esta constatación por parte de la industria, no significaba que ésta descuidara otro de los factores decisivos en el éxito comercial de cualquier producto de consumo masivo, a saber, el de la calidad. Hasta nuestros días, una parte importante en la publicidad de un producto manufacturado, consiste en convencer al consumidor de que éste ha sido elaborado “de acuerdo a estrictos estándares de calidad”. Esta suerte de lugar común en la historia de la producción seriada, también puede constatararse en la industria musical de la partitura; por una parte, varias de ellas exhiben fotografías de sus pequeños talleres que se encuentran en el mismo lugar de distribución, a objeto de “transparentar” el trabajo que hay detrás del producto final; por otra, algunas casas musicales incluso cuentan con músicos que se encargan de dar el “visto bueno” a las partituras:

⁵³ “Antes, durante y después de la temporada lírica”, publicidad de Casa Amarilla en partitura de 1928, Colección de Partituras de la Sección de Música y Medios Múltiples de la Biblioteca Nacional, en adelante SMMMBN.

⁵⁴ Publicidad de C. Kirsinger y Ca. en partitura de 1901, SMMMBN, Colección de Partituras.

⁵⁵ Hobsbwan, Eric, *La Era del Imperio, 1875-1914*, Buenos Aires, 2006, p. 245.

“Tenemos profesora de piano que toca continuamente (...) Semanalmente aparecen dos novedades. Para evitar errores en las piezas musicales, hemos contratado los servicios de uno de los mas competentes técnicos musicales (...) Enviamos catalogos gratis a quien los solicite.”⁵⁶ O bien: “Hemos contratado al Profesor Don Luis Sandoval B., (Ex - Profesor del Conservatorio Nacional de Música) el que revisa y corrige todas las obras que salen de nuestros talleres.”⁵⁷

La capacidad de la industria musical para dar cohesión al fenómeno de la música popular urbana, consiste en articular prácticas culturales y espacios de sociabilidad y entretención, con mensajes que motivan al público a consumir productos-aglutinadores de esas prácticas y esas experiencias, pues la partitura y el disco, por ejemplo, son en sí objetos culturales cargados de simbolismo, que representan para quien los consume la posibilidad de apropiarse de esos ritos modernos que ha presenciado y del que ha sido partícipe en el teatro, en el salón de baile o en el salón de té. Sin embargo, estas apropiaciones no siempre devienen en formas de consumo coincidentes con los usos propuestos originalmente por la industria. Fue lo que ocurrió con el fonógrafo en Chile, que inicialmente fue empleado en audiciones públicas como las ofrecidas en Santiago, en 1904, en una carpa instalada en el Parque Forestal, o en el biógrafo París de Valparaíso, un año después.⁵⁸ Como se ve, un objeto tecnológico diseñado para la reproducción musical doméstica, fue originalmente empleado como una atracción, una curiosidad, que permitía reemplazar al cantante o a la orquesta, pero todavía en un espacio público, antes de producirse su entrada masiva a los hogares urbanos.⁵⁹ Es lo que Chartier llama un *distanciamiento*, que se produce al momento de ser recepcionados los objetos culturales, originándose un espacio de reinterpretación. En este sentido, el consumo cultural aparece como “otra producción”, lo que nos lleva a cuestionar la pasividad que tradicionalmente se le atribuye al público popular, frente a “los productos históricamente diversos propuestos a su consumo.”⁶⁰

Ahora bien, detrás de toda aquella cohesión existe una importante red de relaciones entre distintos componentes de la industria cultural.

Por una parte, las casas musicales chilenas que comercializaban partituras de música popular, tuvieron que obtener licencias de las casas editoras de los países de origen de los artistas, que contaban en principio con los derechos de difusión. Esto aparece claramente detallado en las portadas de las partituras, en una tendencia que se vuelve notoria a partir de la década de 1920, coincidentemente con la popularización e internacionalización de una serie de géneros musicales como el bolero, el fox trot y el tango; el caso de este último es paradigmático, pues en un par de años completa el trayecto desde su lugar de origen como un baile reprobado socialmente, hasta su triunfo mediático en Europa y su retorno y aceptación en Argentina, con lo cual recién viene el interés de las casas editoriales chilenas por incorporarlo a sus catálogos.

⁵⁶ “Casa Amarilla, el Almacén de Música mas importante”, publicidad de Casa Amarilla en partitura ca. 1920, SMMMBN, Colección de Partituras.

⁵⁷ Publicidad de Casa Amarilla en partitura ca. 1928, SMMMBN, Colección de Partituras.

⁵⁸ Sucesos, Santiago, 24 de octubre de 1904 y 3 de febrero de 1905, respectivamente.

⁵⁹ Incluso, inicialmente, el invento de Alba Edison no fue concebido para fines propiamente musicales, sino más bien para facilitar las labores asociadas a oficios típicamente burocráticos, que pudieran beneficiarse de su capacidad para registrar el sonido. Ver al respecto: González, Juan Pablo, “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa”, en *Revista Musical Chilena*, Vol. 54, Nº 194, Santiago, julio 2000 (versión electrónica.)

⁶⁰ Chartier, Roger, *El Mundo como Representación*, Barcelona, 2002, p. 38.

El ejemplo del tango grafica dos situaciones: por un lado, es interesante ver cómo el género musical se populariza masivamente primero en Europa y luego, casi al mismo tiempo, en Argentina y Chile; por otra parte, no deja de sorprender la rapidez con que se suceden estas fases y cómo la industria musical y del espectáculo facilitan la rápida desterritorialización de la música popular. Por la misma razón, es posible encontrar casas editoras chilenas comercializando tango argentino, con licencias obtenidas de editoras francesas o estadounidenses.

El camino más usual para obtener estas licencias, parece haber sido la existencia de agentes musicales chilenos, que actuaban como representantes de las casas editoriales propietarias de los derechos de autor en los países de origen. En el caso del flujo chileno-argentino, la movilidad de agentes musicales, así como de promotores de artistas y otros intermediarios de la industria cultural, se vio facilitada por las mejores vías de comunicación, sobre todo la construcción del ferrocarril trasandino en la época del centenario, en una era donde aún la aviación se encontraba en una fase experimental y la navegación a vapor era demasiado lenta.

Un rol importante en la dinámica de la industria musical, específicamente en la producción de discos, fue jugado por otros agentes musicales, encargados de registrar y dar a conocer a los artistas populares fuera de los lugares originales de grabación. Era el caso de los ingenieros de sonido de las grandes compañías europeas o estadounidenses, que realizaban las grabaciones de campo o *recording trips*, en países distantes, como los de Latinoamérica:

“El ingeniero en gira instalaba sus equipos en algún hotel y ponía un aviso 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 de origen de la grabación, donde eran comercializadas por los representantes de la compañía”.⁶¹

Latinoamérica fue una región predilecta para las grandes compañías discográficas, cuyos agentes se las arreglaban para llegar incluso a los lugares más recónditos, con tal de conseguir las grabaciones de música popular que estaban transformando el consumo cultural en la década de 1920. Con todo, fueron las urbes, sobre todo aquellas caracterizadas por su hibridación cultural – caso de Buenos Aires – las que concitaron el mayor interés de las compañías por contar con grabaciones originales de músicos que representaban las tradiciones de los inmigrantes y de otros sectores populares.⁶² Este fue el mecanismo a través del cual el tango se popularizó masivamente, desde el punto de vista de la reproducción sonora, no sólo en Europa y Norteamérica, sino también en Latinoamérica y particularmente en Chile. De hecho, la relación entre nuestro país y la producción discográfica tanguera, es bastante estrecha. Baste señalar que la compañía inglesa EMI-Odeón, comenzó sus actividades en Chile editando el primer disco prensado que se conociera en el país; éste contenía los tangos Fiesta y Amargura, grabados por Roberto Firpo y su Orquesta Típica.⁶³ Por su parte, el catálogo de Discos Nacional – desarrollado en Chile y Argentina por el gigante de la industria Odeón – contenía gran cantidad de tangos de la Guardia Vieja, es decir, de la primera camada de artistas que

⁶¹ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *op. cit.*, p. 188.

⁶² *Ibid.*, p. 189.

⁶³ Torrechio, Donato, *Hechos de Chile*, Santiago, 1998, p. 206.

difundieron el género de una manera más apegada a sus orígenes populares, tendencia que iría en retroceso a partir de la década del veinte con la entrada de la Guardia Nueva. En el caso específico de Odeón, el primer disco prensado en Chile por la disquera, en 1931, también incluyó a Firpo y su orquesta. Otra de las grandes compañías internacionales que operó en Chile, fue Brunswick, quien, siguiendo el ejemplo de algunas casas editoras de partituras, contó con su propia agrupación musical encargada de grabar repertorio latinoamericano, en el cual, por supuesto, el tango ocupó un lugar privilegiado. En cuanto a los sellos nacionales, la mayoría de ellos recurrió a la copia ilegal de discos pertenecientes a las firmas extranjeras, para difundir masivamente el tango.⁶⁴

No está de más, tampoco, recordar que la difusión de los repertorios musicales populares a nivel internacional, se apoyó en la preexistencia de una serie de invenciones tecnológicas y principios técnicos que fueron ocupados de manera especial por la industria musical para cumplir sus objetivos. La invención del fonógrafo, en 1877, sólo hizo realidad un anhelo, el de poder grabar el sonido, perseguido por varias generaciones desde hacía siglos. Fue el avance hacia la reproducción seriada de registros sonoros – en un uso orientado específicamente a la música – a través de la grabación en matrices de cera, lo que permitió la internacionalización de la industria discográfica y el triunfo de las grandes compañías.⁶⁵

Asociado a la industria musical, existió un dinámico negocio artístico que permitió articular estas prácticas musicales, que podríamos denominar pasivas, en el sentido que estuvieron referidas al consumo y la audición doméstica de soportes musicales, con las prácticas de asistencia al teatro y, en general, con los eventos musicales de carácter público que convirtieron al sujeto urbano en participante presencial de la experiencia musical.

Este negocio fue llevado a cabo por empresarios y promotores artísticos que se encargaban de movilizar a los artistas, desde sus lugares de origen a las principales urbes latinoamericanas; de esta manera, el teatro y la música asociada a él adquirió los ribetes de itinerancia que los caracterizaron desde fines del siglo XIX, aunque también los cantantes y orquestas, de manera independiente al teatro, fueron partícipes de esta lógica.

Estos tópicos fueron sobre todo sobresalientes en las dos primeras décadas del siglo XX, en el caso del teatro asociado a la música popular, que es el tema que nos importa. Así, vemos que la posibilidad de que las compañías españolas que traían la zarzuela y todos los sub-géneros asociados a ella, se presentaran en Latinoamérica, se debió en gran medida a las gestiones hechas por estos empresarios para agendar actuaciones en los teatros más concurridos de nuestras urbes, más allá de las motivaciones propias de los artistas europeos que deseaban difundir su arte por esta región del mundo. Fue el conocimiento que estos empresarios y promotores tenían de las posibilidades culturales que el teatro itinerante podía tener en la urbe latinoamericana, amén probablemente de una interiorización acerca del tipo de audiencias y de la magnitud que cobraban los cambios culturales asociados a la modernidad, lo que permitió generar una extensa red que conectó Europa, especialmente Madrid, con las ciudades-cabecera en cuanto a consumo cultural: Buenos Aires, Santiago, Valparaíso y Lima, seguidas de cerca por otras urbes como Bogotá y Montevideo. El caso del empresario argentino Humberto Cairo, de cuyas actividades a fines de la década de 1920 se conoce a través de varias apariciones en las secciones de teatro de la prensa santiaguina, entrega importantes antecedentes para saber cómo

⁶⁴ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, op. cit., pp. 196-198.

⁶⁵ Gonzáles, Juan Pablo, "El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa", en *Revista Musical Chilena*, Vol. 54, N° 194, Santiago, julio 2000 (versión electrónica.)

funcionaba este negocio. Un artículo aparecido en *Sucesos* a comienzos de 1929, versa sobre los varios teatros que posee Cairo y de los artistas que forman parte de su agenda de contactos. Entre ellos figura el popular dúo de cancionistas Billy y Dollie, Raquel Meller y Amalia Isaura. Todos estos números fueron conocidos en Chile debido a las gestiones del empresario, pero además el artículo señala que debido al intenso calor que había en Buenos Aires a fines de año, las compañías solían trasladarse a Montevideo, por un lado, y a Chile por otro.⁶⁶ Si bien el reporte anterior se refiere a un tipo de itinerancia artística interna, es decir, que se mueve dentro del área sudamericana, una revisión general de las secciones artísticas de los principales periódicos y revistas urbanos de las primeras décadas del siglo XX, revela que las más importantes compañías teatrales se movían, como se ha señalado, entre Europa, Buenos Aires, Santiago y Valparaíso.

2) La nueva prensa periódica

Finalmente, otro factor aglutinante, el más importante en el terreno de la difusión masiva de las prácticas culturales de la época y de la referencia simbólica de las mismas asociadas al concepto de modernidad urbana, fue la prensa periódica, especialmente en su faceta magazinesca.

Si se hecha un vistazo a cualquier periódico chileno del siglo XIX, nos encontraremos con que en todos ellos está presente la publicidad, desde anuncios para la venta de carretas, animales y otros insumos que nos dan cuenta de la magnitud de los tópicos rurales, incluso en la vida de las “grandes” ciudades, hasta arriendos de almacenes, pensiones, boticas, pequeñas tiendas de vestuario, sombreros y otros bienes menores de consumo cuya lista sería muy largo de detallar. Sin embargo, en síntesis, esos rasgos nos hablan de unas formas de consumo que no estaban determinadas por otra cosa que las necesidades concretas de la población, constituyendo el avisaje esencialmente un rol informativo. Por tal razón, el anuncio de un bien de consumo o de un servicio ofrecido, con pocas excepciones, no necesitaba ocupar más espacio que el exigido por el texto, ni ser destacado con ingenios del arte topográfico por encima de otro anuncio.

Los primeros años del siglo XX vieron drásticamente trastocadas estas formas de publicidad en la prensa. El cambio de orientación operado en la prensa hacia un nuevo tipo de público, tuvo uno de sus lados más notorios en el nuevo tipo de avisaje que se deslizó por sus páginas. En esta línea es donde se insertan los mensajes que traen a la vista de un público numeroso, las nuevas pautas de entretención que se van tomando los espacios de la vida urbana. Pero nuevamente nos topamos con el dilema de establecer si es la nueva prensa en sí la que genera nuevas necesidades de consumo cultural, o si es la prensa la que se percata del cambio y lo aprovecha para diseñar sus nuevas estrategias de información.

Lo concreto es que a partir de los primeros años del siglo XX, las secciones de los periódicos dedicadas a la difusión de eventos artísticos, adquieren una relevancia inexistente en el siglo anterior. Puede decirse que en los primeros años, incluso desde fines del XIX, se desarrolla una especie de transición respecto de las prácticas culturales decimonónicas, caracterizada por la importancia dada en las secciones denominadas genéricamente “teatros”, al “género grande”, es decir, la zarzuela de un acto y las operetas, sobre todo las italianas. Sin embargo, paulatinamente va ganando terreno, a medida que aumentan las presentaciones de las compañías españolas en Santiago y Valparaíso, la zarzuela chica con su tendencia a incorporar géneros musicales anexos, como el tango o el tanguillo. Paralelamente, la prensa, sobretodo el magazine encarnado por

⁶⁶ *Sucesos*, Santiago, 7 de febrero de 1929.

revistas como *Sucesos* y *Zig-Zag*, va dando cuenta de las rutas que van siguiendo estas compañías en su itinerancia por América Latina y entrevistando tanto a artistas como a productores. Destacable es el hecho que no se trata sólo de una labor informativa, porque cada vez con más frecuencia se suceden reportajes biográficos sobre bailarinas, actores, intérpretes, etc.; incluso hay espacio para comentar el fenómeno que está ocurriendo con las transformaciones culturales que aquí estamos analizando, aunque con un dejo de cautela, cuando no de lisa y llana crítica de los nuevos espectáculos, asociada a un discurso nostálgico del pasado artístico. Un genuino “arte de la crítica” motiva a decenas de articulistas a iniciarse en unas lides que hasta hace poco estaban prácticamente limitadas a la arena política. Todo lo anterior, acompañado de un impresionante acervo fotográfico, que muchas veces deja de lado los textos para hablar por sí mismo, en lo que constituye el mejor ejemplo de los nuevos canales comunicativos que dan pie a las representaciones de la realidad moderna por parte de los lectores. Por otra parte, las páginas de la prensa comienzan a llenarse de avisos que promocionan casas musicales, discos, aparatos sonoros e instrumentos musicales; por ejemplo, el semanario *Sucesos* comienza, a partir de 1909, a publicitar la adquisición de gramófonos y discos dobles Columbia y Victor, llamando a los lectores a dirigirse a los locales de la Sociedad M. R. S. Curphey, cuyas oficinas se encontraban en la calle Esmeralda de Valparaíso y en la céntrica Ahumada de Santiago “á oírlos sin compromiso de comprar.”⁶⁷ Con el correr de las décadas, este avisaje se va ampliando a las casas de baile, los discos de música y bailes modernos, los salones de baile, los conciertos al aire libre, las confiterías, etc. Una revisión detenida de estos avisos publicitarios entre 1900 y 1920, da cuenta de la progresiva aceptación que fueron teniendo las nuevas tendencias musicales, con un quiebre importante alrededor de 1911-14.

Hasta los años previos a la Gran Guerra, estos nuevos diarios y revistas mantendrán una posición bastante ambigua acerca de las nuevas tendencias musicales, sobre todo en el terreno del baile. Sin embargo, ya hemos señalado cómo la aceptación que tuvieron en los escenarios de Europa y Estados Unidos, cambiaron radicalmente la visión que se tenía de ellos en Chile. Este cambio se puede apreciar con claridad en el avisaje de la prensa para productos como los discos y los aparatos de reproducción. *Sucesos* mantiene una estructura de texto continua hasta 1914, cuando los discos de zarzuelas españolas, orquestas y óperas ceden lugar a las últimas novedades de tango.⁶⁸ A partir de esta época, los bailes modernos comienzan a acaparar la atención de las secciones fotográficas, de teatros, reportajes, incluso las de humor. En adelante, las prácticas de salón ya sólo parecen un recuerdo. La impronta de la modernidad, o de lo que el habitante urbano de la época entiende por tal, es tan apabullante que ha logrado borrar todos los prejuicios y temores de una sociedad acostumbrada a catalogar de buen gusto sólo lo que procede de las prácticas elitistas, aunque, como hemos visto, sólo se trate de una reorientación del paradigma hacia París y Nueva York.

⁶⁷ *Sucesos*, 23 de septiembre de 1909.

⁶⁸ *Ibid.*, 22 de enero de 1914.



Fig. 4: "La Vida de Ayer y de Hoy", *Sucesos*, 11 de abril de 1929.

SEGUNDA PARTE. El Tango en la Urbe Chilena



Fig. 5: Caricatura de pareja bailando tango. Sucesos, 20 de junio de 1929.

Capítulo III. Introducción del tango en Chile.

1) El tango en la zarzuela

Existe un consenso entre los estudiosos del tango acerca de sus remotos orígenes africanos, en cuanto a la etimología de la palabra y a algunas claves rítmicas que se plasmaron en ciertas danzas de los esclavos que fueron ingresados a América en los siglos coloniales.⁶⁹ Lo anterior no quiere decir que no haya acuerdo en señalar el origen del baile en su forma acabada, como una creación netamente rioplatense. En general, podemos decir que los arrabales bonaerenses inventaron el tango sintetizando una variedad de aportes, dentro de los cuales el africano – devenido también en habanera y milonga – fue una de las matrices, pero que también fue recogida por otras tradiciones, por ejemplo la española, para configurar otros géneros artísticos. En este sentido, el tango de zarzuela debe ser entendido como la apropiación española del mismo patrón de danza que en Buenos Aires ayudó a configurar el tango argentino. Incluso, en la creación del tango argentino también fue fundamental el intercambio entre los seguidores de la zarzuela española en Buenos Aires, y la práctica propiamente popular del baile en los arrabales porteños.⁷⁰

Es el tango de zarzuela el primero que se conoce en Chile, en la década de 1880, como parte del género español que también se practicaba en Argentina por la misma época. Así lo testimonian las partituras comercializadas en Valparaíso, Santiago y, muy probablemente, Concepción, y que aparecen denominadas como “tango”, pero como parte de los espectáculos de zarzuela. Uno de los antecedentes más tempranos de esta tendencia en la prensa santiaguina, lo constituye el siguiente aviso:

“La casa de Kirsinger acaba de publicar una elegante edición del tango del morrongo, de la zarzuela Enseñanza Libre, letra de Perrin y Palacios y música del maestro G. Jiménez. Esta gran obra ha tenido gran éxito en España y pronto será estrenada en el Teatro Santiago”.⁷¹

Probablemente, el título más antiguo conocido en Chile sea *La Puerto-Riqueña*, una partitura de tango para piano y canto de Isidoro Hernández, publicada en Chile en 1877 como una edición especial para “*las señoritas suscriptoras de la Moda Elegante.*”⁷² Sin duda se trata de un tango de salón, cuyo título nos induce a creer que se trata de aquellas composiciones que derivan del patrón habanera, como el tango andaluz incorporado a la zarzuela. Descontando esta pieza, que bien podría considerarse una “rareza” musical para la época en que se publica en Chile, probablemente la más antigua sea *Canción de la Cocinera*, tango perteneciente a la zarzuela *La Gran Vía*, promocionado por primera vez al

⁶⁹ Luisa Lacál, en un diccionario musical publicado en 1900, define el término tango como “danza en que se imitan los movimientos y pasos de un baile de los negros. – Reunión y baile de gitanos. – En Méjico, baile y jarana de la gente del pueblo.” Al mismo tiempo, deriva el término del verbo *tangir*, que refiere al actor de tañir o tocar cuerdas. Aunque no lo especifica, esta acepción está en sintonía con la idea generalizada que relaciona tango con *hacer tangó*, expresión usada en Buenos Aires durante el siglo XIX para referirse al ruido festivo de los tambores de los negros. *Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico*, Madrid, 1900, p. 516. Ver también: Dinzel, Rodolfo, *El Tango. Una Danza*, Buenos Aires, 1994.

⁷⁰ Casadevall, Domingo, “La influencia del tango en el sainete porteño”, Buenos Aires, 1968 (Versión electrónica. Forma parte de la obra del mismo autor y edición: *Buenos Aires. Arrabal-Sainete-Tango.*) Otro trabajo, bastante actualizado, que también relaciona la habanera con el tango y sus distintos sub-géneros, incluso plantea la existencia de un tipo de tango en España proveniente de África, a partir de la presencia árabe en la península durante los siglos medievales. Ver: Burgini, Lelio et al, “Habaneras de Historia... Historias de Habaneras”, LII Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torreveja, julio de 2006, (versión electrónica)

⁷¹ *El Diario Ilustrado, Santiago, 17 de abril de 1902. (Cursivas en el original)*

⁷² Fondo Margot Loyola, UCV, en www.memoriachilena.cl.

reverso de una partitura de 1886.⁷³ Este tango aparece editado por segunda vez en 1889, y vuelto a editar en 1893. Otra de las partituras más antiguas que hemos podido registrar, es una vendida por el Almacén de Música de Carlos F. Niemeyer – con sucursales en Santiago, Valparaíso y Lima – en 1887. Se trataba del *Tango de Menegilda*, también de *La Gran Vía*, que formaba parte de la colección “Joyas Musicales.”⁷⁴ De la misma época es un *Célebre Tango* de la zarzuela *La Niña Pancha* (1890).⁷⁵ Otro tango de *La Gran Vía* que posee varias ediciones antes de finalizar el siglo, es *Certamen Nacional*, de Manuel Nieto.⁷⁶ Tanto éste como *Canción de la Cocinera*, fueron incorporados por el Almacén de Música de Carlos Brandt a una colección titulada “Perlas de Salón. Últimas Novedades Musicales Recién Publicadas”, editada por primera vez en 1890, y, en forma sucesiva, hasta 1900. En 1898 apareció al público formando parte de la colección “Canciones, Romanzas y Piezas Sueltas de Zarzuela.” Esta casa musical operaba en Santiago, Valparaíso y Concepción.

En esta primera etapa del tango-zarzuela, es posible encontrar ediciones de algunas piezas de tango que no fueron compuestas precisamente para ese fin. Es el caso de la “Colección de Tangos Célebres”, publicada por Mattensonhn & Grimm – sucursal de Carlos Brandt – en 1892.⁷⁷ Esta colección incluía cuatro arreglos para guitarra del maestro Francisco Rubí, de los tangos *Qué Trucha*, *Trade Mark* – del chileno Osmán Pérez Freire – *Como Te Va Mi Amigo* y *Flor de Abroyo*.⁷⁸ Estas piezas, si bien podrían tener un carácter fundacional del género en nuestro país, no poseen letra, al igual que otros tangos que son editados de manera independiente por algunos aficionados, como *Orquídea*, de Emma Onell, un “tango de salón para piano” de 1894.⁷⁹ Dentro de este grupo también podría ubicarse el tango para piano de Juan Garrido, *Eliana*, editado por Grimm & Kern en 1900, y que está dedicado a Ernesto Davagnino y su Orquesta.⁸⁰

Sin embargo, la mencionada casa musical editó por esta época otros tangos que sí tenían letra, pero que fueron popularizados por cancionistas en lo que, de acuerdo a nuestra clasificación, sería parte del “género chico”; tal es el caso de *Destino de Mujer*, un tango de Pérez Freire con letra de A. Orrego Barros, “cantado con gran éxito en el Teatro de la Comedia por la eximia artista Isabelita Ruiz”, y del tango-couplet *Rosa de Fuego*, con música de Manuel Jovés y letra de A. Viergol. Jovés también compuso un tango titulado

⁷³ SMMMMBN, Colección de Partituras, VAR 333. De las zarzuelas conocidas en Chile a través de la partitura, que incluyeron piezas de tango, “La Gran Vía” parece haber sido la más popular. Compuesta por Federico Chueca y Joaquín Valverde, fue estrenada en Madrid en 1886, es decir, el mismo año que comienza a ser publicitada en nuestro país. Entre valeses, mazurkas y polkas, aparecía, a parte del mencionado, el “Tango de Menegilda” y el “Tango de Doña Virtudes”. Ambas piezas versaban sobre la vida cotidiana de una ama de casa, que padece la indiferencia de sus patrones y la incertidumbre de la pobreza; estas temáticas, en son de comedia, son totalmente cercanas a las que va a tratar el tango-canción un par de décadas más tarde, en especial aquellas referidas a la mujer proletaria, lo cual ayuda a entender la influencia de la zarzuela en el tango argentino. Esta información fue recogida del dominio en internet: www.geocities.com/lazarzuela20/obrasgranvia

⁷⁴ SMMMMBN, Colección de Partituras, VAR 47.

⁷⁵ Ibid., VAR 251.

⁷⁶ Ibid., VAR 5

⁷⁷ González y Rolle fechan esta colección en 1905, pero la partitura depositada en la Biblioteca Nacional es de la fecha señalada.

⁷⁸ SMMMMBN, Colección de Partituras, VAR 30 y 31.

⁷⁹ Ibid., VAR 234.

⁸⁰ Fondo Margot Loyola, PUCV, en www.memoriachilena.cl

Nubes de Humo, por la misma fecha. En la misma línea se inscribe *Tengo Celos*, de Martínez Serrano, partitura editada en Valparaíso, en 1900, por Evterpe, y “cantada con gran éxito por Aurorita Peris en los Teatros de Buenos Aires y Setiembre de Valparaíso.”⁸¹

Una excepción notable estaría constituida por el tango *Qué Hacés Que No Te Casás*, del uruguayo Gerardo Metallo, editado casi como una exclusividad como parte de la oferta de partituras de Carlos Kirsinger, en 1908.⁸²

Dejando de lado la difusión del género a través de la partitura y la zarzuela, existe, como comentábamos en la introducción del trabajo, una idea generalizada entre varios aficionados al tango en Chile, de que el baile se habría internado en nuestro territorio a través de marineros provenientes de Buenos Aires, con escala en Valparaíso. Es, por ejemplo, la visión de Arturo Parra, director de la revista *Tangomanía*, y uno de los principales difusores del tango en Chile:

“(...) el tango llegó acá el 1900, desde Argentina. Llegó a Valparaíso con los barcos [provenientes] del Cabo de Hornos (...) Yo creo que no se quedó en Valparaíso, que partió para el norte, donde estaba la plata, el salitre. El tango se fue para el norte (...) yo creo que en el norte habían unos mil mineros por una mujer (...) Después retornó a Valparaíso, y después a Santiago.”⁸³

Si bien esta vía de internación hasta ahora no se encuentra documentada, no se puede descartar la posibilidad de que, paralelamente a la difusión del tango a través de los canales descritos, haya existido este tipo de “viajes del tango” en una fecha que no se puede determinar con precisión. Por otra parte, si bien es cierto el tango llegó a la región salitrera a comienzos del siglo XX, sólo podemos aventurarnos a presumir que lo hiciera a través de casas musicales operando en Iquique, como Berkeley Sutherland, o a través de la importación de partituras desde Santiago, Lima u otras ciudades que abastecían a la región del salitre. En todo caso, las secciones de “teatros” de la prensa de comienzos de siglo, sí da cuenta de la llegada de compañías españolas de zarzuela a Iquique, por lo que la presencia del tango incorporado a este género es bastante probable en dicha ciudad.

2) Tango moderno y partitura.

Como se señaló en el capítulo I, no fue si no hasta la década de 1910 que el tango se popularizó en Chile, junto a otros bailes modernos. Coincidentemente con aquello, entre 1900 y los años previos a la guerra mundial, prácticamente no existe registro de partituras de tango. La voluminosa colección de partituras depositada en la Biblioteca Nacional, da cuenta que a partir de 1913 el tango hace su aparición con fuerza en este formato. Ese año, R. Weinreich Kirsinger, sucesora en Valparaíso de C. Kirsinger y Cía., publicó *El Choclo*, de Angel Villoldo, obra mítica por representar la internacionalización del género, siendo una composición salida directamente de los suburbios. Al interior de esta partitura se puede apreciar que los derechos de autor pertenecen a una casa musical extranjera, sólo identificada con la sigla G.J.S.W., y al reverso vienen otras partituras reducidas, entre las que se destaca *Qué Tarde Para Floridear*, de Eva Taveira, y *El Otario*, del uruguayo

⁸¹ Ibid.

⁸² González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, 2005, p. 454.

Los mismos autores señalan que, en 1905, en Chile ya se habían escuchado los famosos tangos *El Choclo*, de Angel Villoldo, y *La Morocha*, de Enrique Saborido.

⁸³ Parra, Arturo, entrevista, Santiago, febrero de 2009.

Metallo, ambos con varias ediciones posteriores.⁸⁴ Otro ejemplo de partituras editadas originalmente por casas extranjeras, es *El Tango es Mi Vida*, de José Jermann Alvarez (1913). La editora es la alemana Orpheus-Verlag, e incluye una reseña explicativa acerca del baile que se hacía popular por esas latitudes. Sin embargo, la partitura llega a Chile desde México, que también cuenta con los derechos de comercialización.⁸⁵ En nuestro país, fue Doggenweiler Hnos. y Cía la que generalmente contó con la autorización para poner a disposición del público chileno estos productos.

Kirsinger, con un mercado constituido en Santiago, Concepción y, a través de R. Weinreich Kirsinger, en Valparaíso, parece haber hegemonizado la venta de partituras de tango en la década de 1910, aunque con una clara tendencia a rescatar la tradición más de salón del género. De hecho, alrededor de 1916, la casa musical reedita una serie de conocidos tangos para zarzuela, como los ya mencionados de *La Gran Vía*, pero también otros como *La Morena Trinidad* de la popular zarzuela *El Gorro Frigio*; *Tango de la Cacerola*, *Tango del Automóvil* y *Tango de la Chirimoya*, entre otros. Es significativo que estas colecciones, más que centrarse en el arte de la zarzuela, desagreguen de éste algunas piezas para realizarle arreglos musicales, que es lo que finalmente se le ofrece al público. Por ejemplo, *La Morena Trinidad*, es parte de una serie de arreglos hechos por el maestro Antonio Alba, para varias piezas de zarzuela. Además, la partitura incluye algunas reflexiones del músico acerca de la música popular andaluza que, proviniendo de una tradición campesina, es recogida para ser cultivada en los salones.⁸⁶ Lo mismo ocurre con *Fingida* (1917), tango mexicano para canto y guitarra perteneciente a la colección *Composiciones Favoritas para Mandolina y Guitarra*, de Francisco Rubi.⁸⁷ Otro reconocido músico chileno que incursionó en el tango, desde una mirada académica, fue Carlos Pimentel, con *El Ahuacate*, de la serie “Composiciones Favoritas para Guitarra.”⁸⁸

Casa Amarilla iniciaba por 1915 su publicación de partituras de tango, ofreciendo varias de Osmán Pérez Freire, como *Maldito Tango*, *Mar de Fondo* y *Mi Ricurita*. Pérez Freire fue el músico chileno con más composiciones de tango editado a través de este formato; incluso fue editado en Argentina por la Sociedad Argentina de Compositores, con *Mi Tirana*, *Te Imploro* y *Alfoncito*, un “tango aristocrático para piano” dedicado a Alfonso XIII, a propósito de la visita del monarca a Sudamérica, a fines de esa década. La partitura fue comercializada en Chile por Doggenweiler.⁸⁹

Varias partituras fueron editadas en la década del diez de manera independiente. Entre ellas cabe destacar *Sentimiento Criollo* y *Tango D'Irene*, de un al parecer todavía desconocido Roberto Firpo; *Mi Noche Triste*, de Pascual Contursi; y *Una Noche de Garufa*, de Francisco Pacránico; los tres editados alrededor de 1915. Dentro de este grupo también debe incluirse *Te Quiero!... Pero Horniman*, una composición de Humberto Baronti para promocionar un conocido brebaje de entonces.⁹⁰

⁸⁴ SMMMNB, Colección de Partituras, VAR 277.

⁸⁵ Ibid., 172.

⁸⁶ Ibid., 145.

⁸⁷ Ibid., 256.

⁸⁸ Ibid., 243.

⁸⁹ Ibid., 244.

⁹⁰ Ibid., 180.

En los “locos años veinte” la mayor cantidad de partituras de tango corrió por cuenta de Casa Amarilla, seguida por Grimm & Kern y Casa Calvetty. Esta producción se caracterizó por la difusión en Chile de quienes han pasado a la historia del género como la primera generación de grandes compositores: Villoldo, Francisco Canaro, el “polaco” Goyeneche, Enrique Delfino y Santos Discépolo. Junto a ellos, siguió aumentando la popularidad de Pérez Freire y se publicaron algunas composiciones del también chileno Armando Carrera. Destacan en esta época tangos como *Noche de Reyes*, de Pedro Maffia, que ganó el primer premio de un concurso de tangos organizado, al parecer, por la propia casa musical que lo editó – Calvetty – al iniciarse la década, en una tendencia que se vuelve bastante usual en esta época, así como ocurrirá con los concursos radiales a partir de la década del '40.⁹¹

Casa Amarilla, con sucursales en Santiago y Valparaíso, editó en 1928 *La Soriana*, con música de Jorge Moragas y letra del peruano radicado en Chile Eugenio Retes, obteniendo el primer premio de un concurso de tangos organizado por otro “grande” de la industria musical, como era Victor.⁹² Al igual que en el caso de *Noche de Reyes*, estas distinciones eran comunicadas en la misma partitura, dando mayor realce a la representación de la industria cultural como un todo. Así también, el mismo año Casa Amarilla publicó un set de tres partituras titulado “Terraza Parque Forestal”, entre las que se encontraba *Soñando en la Terraza*, de Juan Ghio. Incluía una foto del lugar señalado y de la Orquesta Típica Argentina que interpretaba las obras, de la cual formaba parte Ghio. Las partituras también podían adquirirse en el lugar al que hacía referencia la obra, estando toda esta información impresa al reverso de la partitura.⁹³ También editó en 1928 un tango de autoría de los otros miembros de la familia Retes que triunfaban en Chile (Roberto y Rogel): *Pañuelito de Colores*, “Tango-Cancion de la Revista ‘Luces, Piernas y Mujeres’. Estrenado con gran éxito en el Teatro Santiago y cantado en la misma con gran suceso por la aplaudida artista Siliva Villalaz.”⁹⁴ Como se ve, el tango como parte del “género chico” todavía funcionaba como fórmula comercial al terminar la década del veinte.

Otra de las tendencias musicales de los años veinte que Casa Amarilla no desatendió, fue la difusión de partituras de tango grabadas por orquestas típicas, chilenas y argentinas, algunas de las cuales formaban parte del personal mismo de la casa musical o de otras firmas. Así, en 1928 se ofrecían tangos cantados por la popular Rosita Quiroga en compañía de la Orquesta Típica Victor; una serie de tangos interpretados por la misma orquesta, pero sin la participación de Quiroga, y otra serie de obras tocadas por la Orquesta Típica De Caro.⁹⁵

Otro ejemplo de tangos publicitarios, como el de Te Horniman, proviene de esta época: *Anoche en un Chrysler*, fue impreso por Casa Amarilla para promocionar la Compañía Chilena de Automóviles; su autor, Juan Manuel Calvi, se lo dedica a “a la linda pebeta del Chrysler que ví por la Alameda.”⁹⁶

⁹¹ Ibid., 163.

⁹² Ibid., 159.

⁹³ Ibid., 200.

⁹⁴ Ibid., 250.

⁹⁵ Ibid., partituras sueltas.

⁹⁶ Ibid., 84.

En 1929, Casa Amarilla editó partituras de tangos famosos: *Aquel Tapado de Armiño* y *No Salgas de Tu Barrio*, de Enrique Delfino, o *La Muchacha del Circo*, del uruguayo Gerardo Matos Rodríguez.⁹⁷

Grimm & Kern, por su parte, editó varios tangos de Osmán Pérez Freire entre 1922 y 1924, como parte de colecciones dedicadas exclusivamente al compositor nacional. *Capitán Aracena*, *El Beso de la Muerte* y *Cabecita Rubia*, figuran entre los títulos más populares, junto a *Croquis Nochero*, dedicado por el autor al ministro argentino Carlos Néel y su esposa, en visita diplomática a Chile, en 1922.⁹⁸ *15 Días de Filo* y *Conde Orsini*, por su parte, forman parte de otra serie de tangos de Pérez Freire editados en Argentina por Ortelli Hnos., y difundidos en Chile, bajo licencia de la casa bonaerense, por Grimm & Kern.

Casa Calvetty, por su parte, editó algunos importantes títulos al finalizar los años veinte; por ejemplo, *De Mi Barrio*, de Roberto Goyeneche, o *Jacqueline*, del pianista chileno Armando Carrera, otro reconocido compositor nacional que incluyó al género argentino dentro de su prolífica producción. También figuran en su catálogo obras de los grandes referentes argentinos del género, como Enrique Delfino, Francisco Canaro, Enrique Santos Discépolo y Juan De Dios Filiberto, autor junto con “Discepolín” de *Malevaje*, “cantado con gran éxito en el Teatro Santiago por Esther Parodi.”⁹⁹

Cabe mencionar también al chileno Andrés Álvarez Calvillo, más conocido como “Calvetty”, dueño del almacén musical, que parece haber sido algo más que un simple empresario aficionado a la música, editando varias piezas de su autoría, como los tangos *Fue Por Tu Amor* y *Llegó la Lancha*.¹⁰⁰

En resumen, entre fines de la década de 1880 y 1930, en Chile se conocieron cerca de 300 títulos de tango a través de la industria de la partitura, de los cuales el 80% corresponde a la década de 1920. Las principales casas editoras de partituras de tango, fueron Casa Amarilla y Casa Calvetty, también conocida como el “Palacio de la Música”, ambos almacenes musicales que, junto a la manufactura y venta de partituras, comercializaban otros insumos musicales como discos, instrumentos y manuales. Junto a ellas, Grimm & Kern, Kirsinger y, sobre todo a partir de la década de 1930, Casa Wagner, fueron las que más editaron partituras de tango. Una serie bastante numerosa de otros almacenes musicales, editaron tango en menor cuantía, mostrándose una tendencia, también en los años treinta, a la participación de editoras extranjeras – como Southern Internacional – con sucursales en Santiago, así como otras casas musicales chilenas que editaban tango con licencias de editoras europeas o norteamericanas que poseían los derechos de autor.

Si bien en 1930 comenzó una etapa de gradual difusión del tango a través de la radio, y de manera más masiva que en las décadas anteriores a través del disco, la industria de la partitura siguió bastante vigente en este campo. Artistas como Francisco Canaro, Santos Discépolo y Enrique Delfino, se consolidaron en este formato; otros, como Francisco Lomuto, comenzaron su aparición. Mención aparte merece Carlos Gardel, quien en la década del treinta comienza a ser difundido masivamente en Chile, aun cuando su visita al país había ocurrido unos quince años antes¹⁰¹. La partitura fue uno de los soportes

⁹⁷ Ibid., 62 y 84, respectivamente.

⁹⁸ Ibid., 245.

⁹⁹ Ibid., 84.

¹⁰⁰ Ibid., 83 y 84, respectivamente.

¹⁰¹ Sobre esta actuación, ver: *Corre Vuela*, Santiago, 31 de octubre de 1917.

musicales que ayudaron a cimentar la carrera de Gardel en Chile, aunque fue el cine quien definitivamente lo convirtió en un mito.

De este modo, el “tango” que se conoce en Chile desde esta temprana época, aparece como un género menor cuantitativamente al lado de la polka, la mazurca y el vals, los géneros por excelencia de la zarzuela. Desprovistos de letra, estos primeros tangos conocidos en Chile fueron contemporáneos de aquellos que en Argentina transitaban hacia la génesis de un género musical que sufriría un repentino cambio al incorporarle letras, a comienzos del siglo XX.

Como hemos señalado en otra parte, estos escasos tangos no eran de un conocimiento masivo, sino más bien formaban parte del acervo musical de compositores y aficionados a ritmos todavía no ampliamente difundidos.

Por tanto, hubo un periodo que va aproximadamente de 1880 a 1911, en que el tango fue más bien una parte de los espectáculos de zarzuela, “compitiendo” con los géneros representantes de la música de salón; éstos, a su vez, fueron convirtiéndose en un baluarte musical de los géneros propios del salón aristocrático, al ir compartiendo escenario con la música moderna representada por el bolero, el shimmy, el fox-trot y el propio tango, que hacía su entrada conforme las pautas de la modernidad iban delineando las prácticas de consumo de las audiencias, a partir de los veinte. Podríase considerar el tango como un género de transición, pues, dado a conocer entre los bailes de salón, se incorporó rápidamente al grupo de los “bailes modernos”, aunque con el aliciente de las letras que lo convirtieron en “tango-canción”.

Si bien el tango-canción no fue difundido masivamente en la primera década del siglo, hubo algunos, populares en Argentina, cuyas partituras fueron comercializadas por esta época, constituyendo más bien una excepción en medio de otros géneros de salón que permanecían en boga.

Los primeros tres lustros del siglo XX, entonces, constituyen una especie de “edad oscura” del tango en Chile. Por esta razón, las escasas partituras de esta época, junto a otros antecedentes que se presentan en la segunda parte de este capítulo, constituyen las únicas pistas que, cuales poemas homéricos, permiten reconstruir parte de esa historia. A continuación nos referiremos a la aparición del tango en la prensa periódica, en un proceso que fue paralelo a la aparición masiva del tango argentino en la industria de la partitura, lo cual corrobora las fases que hemos particularizado.

3) De Europa a Chile: El tango en la prensa urbana.

Durante 1914 y 1915 la prensa magazinesca de Santiago y Valparaíso comenzó repentinamente a informar sobre un nuevo fenómeno musical que estaba teniendo impacto en Europa y Estados Unidos: se trataba del tango argentino, que hacía furor en los salones de baile de Londres, París y Nueva York. Sin embargo, una de las primeras referencias al baile argentino data de 1911, cuando la revista *Sucesos* publicacuatro pequeñas fotografías de una revista inglesa que muestran una pareja de baile (ver fig. 6). Lo interesante es el atuendo elegante de los bailarines, lo que muestra una total depuración del baile en Europa, en fecha tan temprana como la señalada. Por otra parte, también nos muestra el tipo de representación del tango que se hace para el lector chileno; si consideramos la revista como la emisora en sí de una determinada representación de la realidad cultural, entonces resulta que una primitiva imagen que se entrega del tango, es la del baile en su resignificación europea, antes que su forma popular, que es original, y que probablemente ya se practica

entre un público popular en Chile. Incluso el breve texto que acompaña las fotografías, hace alusión al nivel de popularidad del baile, pero desde una perspectiva europea:

“Pasó el furor del ‘Matchiche’ y el ‘Apache’ y ahora á entrado a reinar en los teatros de París, el tango argentino con un furor extraordinario.” Según Sucesos, las fotos “no dejan de llamar la atención por su originalidad y elegancia.”¹⁰²

A través de extensos comentarios y de profusas y explicativas fotografías, a los lectores chilenos se les informaba del baile del momento, cómo eran sus pasos y cómo se había convertido en unos de los pasatiempos preferidos de la alta sociedad. La misma revista se refería, dos años más tarde, al “tango tea” (ver fig. 8):

“Costumbre introducida en el Queen’s Theatre de Londres, que ha transformado su platea en un ‘restaurant’, que sirve para una diversión que diariamente se celebra mientras en el escenario parejas contratadas al efecto bailan el tango.”¹⁰³

Para esta revista resultaba vital celebrar la llegada masiva del baile a nuestro territorio, toda vez que el público nacional comenzaba a hacer eco de las refinadas costumbres europeas. En un artículo titulado “El Tango Argentino”, que incluía nueve fotografías explicativas de una pareja de baile (ver fig. 9), el tango era referido como el “nuevo baile de moda”:

“El tango argentino, que ha dado materia para tantos comentarios en los salones de Francia, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos, ha llegado al fin a venir a interesarnos nuestros círculos sociales y a insertarse entre los bailes de moda. Como saben bien nuestros lectores y mejor nuestras lectoras, el tango despertó una viva discusión en la sociedad francesa respecto a su valor como baile culto, y los diarios de París promovieron una interesante encuesta a este respecto, en la que tomaron parte los principales escritores, artistas y damas de la alta sociedad y hasta sociólogos y moralistas, predominando al fin el concepto de la inocencia y la gracia de este baile (...).”¹⁰⁴

En poco tiempo, el tango llegaba a los salones viñamarinos y era bailado por las delegaciones de turistas, especialmente argentinos, que llegaban a nuestras costas a pasar el verano. Así lo atestigua la revista *Zig-Zag*, paradigma de la naciente cultura de masas chilena, en su sección “Vida Social”, donde menciona diversas actividades veraniegas, como el baile en el Sea-Side Park de Viña del Mar, donde se destaca “la presencia de distinguidas familias argentinas y porteñas” y donde “varias parejas bailaron tango en medio de los aplausos de los espectadores que les obligaron al bis.”¹⁰⁵

¿Por qué de pronto el tango aparecía, junto a otros ritmos extranjeros ya asentados por la moda como el fox-trot, envuelto en el concepto del “buen gusto”? La revista *Sucesos* se había encargado de informar el trabajo hecho por un maestro de baile parisiense para dotar al tango de un estilo nuevo, depurado de su excesivo erotismo:

“(...) toda danza puede adaptarse al diapasón que exijan las conveniencias morales de la sociedad. El director de la Academia de bailes de París, Mr. L.

¹⁰² *Sucesos*, Valparaíso y Santiago, 23 de marzo de 1911.

¹⁰³ *Ibid.*, 11 de diciembre de 1913.

¹⁰⁴ *Sucesos*, Valparaíso y Santiago, 11 de diciembre de 1913.

¹⁰⁵ *Zig-Zag*, Santiago, 27 de febrero de 1915.

Robert, ha hecho la adaptación que hoy se sigue en todos los salones en que se baila el tango (...)¹⁰⁶

El magazine enfatizaba que el “baile americano llega a nuestra sociedad después de pasar por los salones europeos.” No obstante, dentro del mismo órgano surgieron voces que se quejaban por lo que se consideraba una pérdida de la esencia original del baile, cargada de su estirpe arrabalera. El articulista José María Salaverria, en una reseña titulada “El Tango Caricaturizado”, comentaba una escena de un salón de baile parisiense:

“(...) el espectador siéntese íntimamente decepcionado. ¿Son argentinos los que lo bailan? ¿O son más bien de Batignoles, de Marsella o de Barcelona? He aquí la pareja de yankes, con sus botas de montar y su canana al cinto, que bailan el hiperbólico tango, con más genuflexiones y unas paradas absolutamente horribles (...) He aquí también a dos mujeres, que bailan sin saber qué bailan (...) lo inventan. Y del conjunto, como es de presumir, sale un resultado híbrido, un tango que no es tango, y un baile que, sinceramente, resulta muy feo, y sobre todo soso (...) ¿Cómo ha podido apasionar esto a París y a media Europa? (...) ¡Oh, pobre tango, como te han desvirtuado y quitado en París todo tu aroma pasional, toda tu rara y plebeya elegancia!”¹⁰⁷

Curiosamente, este juicio se contrapone con lo que podría ser la línea editorial de la revista respecto a la difusión del tango, pues en los números anteriores se ha apelado a la depuración del tango en París, para de alguna manera justificar y celebrar que ahora pueda ser conocido por las audiencias locales.

En adelante, el tango, como genuino producto masivo, no sólo será motivo de reportajes musicales, sino también acompañará a menudo la publicidad de otros productos de consumo cotidiano, estará en las secciones de humor, en las notas artísticas procedentes de Europa, etc.

Por otra parte, una función importante en la difusión y aceptación del tango y otros bailes extranjeros entre los jóvenes, la cumplían los profesores de baile que enseñaban las danzas modernas.¹⁰⁸ Todo indica que a fines de la década de 1910, la tendencia de los jóvenes a acudir a estos profesores para aprender los bailes del momento, estaba bastante asentada, lo cual se unía, como señalamos en el capítulo anterior, a una visión general del baile como una práctica saludable. Esta última constatación, insistimos en el caso del tango, implicaba la difusión del baile desprovisto de su original esencia marginal. Es lo que hacía decir a Ruben Green, conocido profesor de baile porteño, que “el gran éxito del Tango (moderno) es debido a su insuperable elegancia y [a que es] sumamente fácil de bailar”¹⁰⁹

¹⁰⁶ *Sucesos, 11 de diciembre de 1911.*

¹⁰⁷ *Ibid., 5 de marzo de 1914.*

¹⁰⁸ Por ejemplo, en la Escuela Moderna, dirigida por el profesor Marcos Aguilar, se enseñaban “los bailes mas en boga”, entre los que destacaban el fox trot, el one step y el tango. *Ideal*, N° 3, Santiago, agosto de 1918.

¹⁰⁹ *Ideal*, N° 10, Santiago, mayo de 1919.



Fig. 6: "Los Celos". Caricatura donde uno de los personajes es el profesor de tango. El humor cotidianiza el baile en Chile, pero también deja entrever que mantiene una connotación erótica. Sucesos, 23 de mayo de 1929.

De este modo, ya antes de los "locos años veinte", el tango se escuchaba y se practicaba siguiendo un patrón bastante usual en el consumo de bienes culturales masivos, es decir, siendo apropiado por las capas medias y medias altas en una conducta imitativa de la alta sociedad chilena y extranjera. Y para ello, hizo falta que los medios informativos portadores de las modas aceptadas socialmente, dieran su aprobación a este baile que se conocía en Chile desde el inicio del 1900, claro está, una vez que había triunfado en la escena del "mundo desarrollado".

A partir de 1920 el tango-canción comienza a difundirse en la urbe chilena a través de la partitura-cancionero, que amplía su consumo al público corriente que sólo desea "cantar" los tangos que paralelamente comenzaban a ser conocidos a través del disco. Desde los treinta, ya es un fenómeno musical que se puede interpretar musicalmente y cantar, gracias a la partitura, o simplemente escuchar en el disco y, ahora, en la radio, donde incluso se realizan concursos de tango.

En el caso de la industria de la partitura, como se señaló en el capítulo anterior, los tangos argentinos fueron comercializados por almacenes de música que los editaban previa autorización de las casas editoras bonaerenses, o bien, que adquirían y vendían las ediciones argentinas. Un número menor, en el caso de los tangos más exitosos que traspasaban las fronteras sudamericanas, fueron comercializados originalmente por casas musicales europeas y estadounidenses, que adquirían los derechos de propiedad y autorizaban a las casas chilenas para realizar ediciones propias, aunque también estas casas extranjeras tuvieron sucursales en Santiago.



Fig. 7: "El Tango Argentino, Baile Favorito en Paris". Pequeño set de fotografías que tal vez constituya la primera referencia visual del baile en la prensa chilena. Nótese la elegancia de los atuendos y posturas de los bailarines, bastante alejados de las formas "plebeyas" del baile original. Sucesos, 23 de marzo de 1911.



Fig. 8: "Tango Tea". Ilustración que muestra la perfecta armonía entre una forma de sociabilidad muy propia de la elite británica, y la práctica del tango. Costumbre que tratará de ser imitada en los "Té Danzantes" locales. Sucesos, 11 de diciembre de 1913.



Fig. 8: "Tango Tea". Ilustración que muestra la perfecta armonía entre una forma de sociabilidad muy propia de la élite británica, y la práctica del tango. Costumbre que tratará de ser imitada en los "Té Danzantes" locales. Sucesos, 11 de diciembre de 1913.



Fig. 9: "El Tango Argentino". Set de nueve fotografías que explican la manera en que debe bailarse el tango, de acuerdo a las modificaciones hechas en París y que permitieron reafirmar "la inocencia y la gracia de este baile." *Sucesos*, 11 de diciembre de 1913.



Fig. 9: “El Tango Argentino”. Set de nueve fotografías que explican la manera en que debe bailarse el tango, de acuerdo a las modificaciones hechas en París y que permitieron reafirmar “la inocencia y la gracia de este baile.” *Sucesos*, 11 de diciembre de 1913.

Capítulo IV. Los tempranos espacios del tango y su popularización.

1) Tango en el teatro.

En el capítulo anterior vimos cómo el tango introducido en Chile a fines del siglo XIX a través de la zarzuela, antecedió al tango-canción como expresión popular, siguiendo la evolución que el género rioplatense desarrolló en Argentina. De manera que los primeros espacios del tango en Chile, se relacionan con los escenarios donde la zarzuela y el denominado “género chico” incorporaron al tango como parte de sus repertorios.

En general, estos espacios se acotaron a los principales teatros de Santiago y Valparaíso, con una marcada preeminencia del puerto en tanto primer receptor natural de los últimos espectáculos de moda, además de los teatros de otras ciudades integradas secundariamente al circuito de las artes itinerantes que unían Europa con las urbes latinoamericanas, como Concepción y los puertos salitreros.

La vinculación entre tango y zarzuela se completa con el rol jugado por las cancionistas, especialmente las españolas, que paulatinamente se fueron transformando en figuras centrales de la zarzuela, y, por extensión, de otros espacios de difusión artística donde, entre otros géneros, llevaron el tango. Las grandes estrellas de la canción española de entonces, como Paquita Escibano, La Goya y Resurrección Quijano, de quien Yáñez asegura fue “la primera tonadillera profesional que se conoció en Santiago”, se presentaron en Chile incluyendo tango en sus repertorios, a comienzos de la década de 1910.¹¹⁰ Por otra parte, algunas de las más populares cupletistas chilenas solían hacer viajes a Argentina, con lo que la difusión del tango se hizo más expedita.

¹¹⁰ Yáñez, Nathanael, *Memorias de un Hombre de Teatro*, Santiago, 1966, p.79.

Así, las primeras audiencias nacionales que tuvieron ocasión de conocer el tango-zarzuela, no fueron precisamente un público popular, a juzgar por el precio de estos espectáculos, que lo mantenían reservado preferentemente a las elites, aunque con cierta participación de un público mesocrático.

Aparte del tradicional Teatro Municipal, epicentro de la alta cultura capitalina, el Politeama, construido en 1889, fue uno de los recintos más importantes que acogió la zarzuela. Rebautizado en 1901 como Teatro Santiago, fue también un concurrido espacio para la bohemia santiaguina de comienzos de siglo. Junto a él, el teatro del Portal Edwards formó parte, con fuerza desde su reconstrucción en 1909, de los primeros escenarios para la difusión del género español que traía consigo el tango, en Santiago.

En el puerto, el Teatro Victoria, levantado en 1844, fue el primer escenario chileno que conoció la zarzuela, en 1858, aunque no tenemos certeza de que en tan temprana época se incluyeran piezas de tango-zarzuela.¹¹¹

Por otra parte, es importante mencionar que en ningún caso este público acudía a los teatros con el objeto de presenciar el tango; es más, probablemente eran muy pocos los espectadores que lograban particularizarlo entre otros géneros como la habanera o la polka, con los que tenía en común ser un elemento accesorio o un *entremés* dentro de la zarzuela.

Es sólo con la aparición de la cupletista o la cancionista devenida en “estrella” de la música, que el tango logra cierta independencia en el “género chico”; gracias a los atributos físicos y vocales de aquella, además del trabajo de imagen realizado por la industria cultural en estas primera “divas”, el tango pudo empezar a ser identificado en la voz de las cancionistas más populares. Estas cantantes interpretaban versiones populares de antiguas canciones que, con el correr de los años, se fueron folclorizando y adaptando a los públicos masivos. La cantante cupletista es promocionada por la industria musical en virtud de su destreza performativa, incorporándole biografías, fotos postales, etc.¹¹² Es en este preciso contexto donde se produce la actuación del dúo Gardel-Razzano en el Teatro Royal de Santiago, en 1917, el cual “*continúa cantando sus canciones criollas con afinación y con arte*”, es decir, interpretando canciones del repertorio tradicional argentino: tonadas, tristes, entre otros. Sin embargo, en la parte final del espectáculo, entraba a escena la “señorita Roxana”, quien junto al dueto interpretaba piezas de tango.¹¹³ Algo similar había hecho, diez años antes, el Circo Pabellón Argentino, dirigido por José Herals, donde actuaba Luisa Alarcón, quien entre su repertorio también presentaba canciones criollas argentinas.¹¹⁴

Así, el cuplé se integra a la zarzuela, ya sea en su versión de “género grande” o como “género chico” pasará a formar parte integrante de los espectáculos de zarzuela en sus dos variedades: el “género grande”. En la misma línea evolutiva, la designación de “género ínfimo” se usó para referirse de un modo irónico y reivindicativo al show cupletista ya prácticamente independizado. La popularización de estos eventos con un formato más reducido, permitió el acercamiento de un género tradicionalmente asociado a la alta cultura, a un público más amplio. A estas transformaciones también se asocia la introducción del “teatro de tandas” en Chile, desde fines de la década de 1880, que siguió el formato español del teatro por horas, y “*que le ofrecía al espectador tres o cuatro horarios diferentes para*

¹¹¹ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, 2005, p.294 y siguientes.

¹¹² Ibid., p.129.

¹¹³ *Corre Vuela*, Santiago, 31 de octubre de 1917.

¹¹⁴ *Sucesos*, Santiago, 28 de noviembre de 1907.

presenciar espectáculos de una hora de duración a precios más reducidos que los de la zarzuela grande, ampliando la llegada social del género.”¹¹⁵ De esta manera, la propia evolución de la zarzuela fue permitiendo que el tango fuera cada vez más frecuente en este tipo de espectáculos.

Esta relación entre zarzuela y tango, aunque tal vez sea más preciso decir entre género chico y tango, se fue haciendo más evidente a medida que aquel fue dando nacimiento a otros formatos teatrales y performativos, caracterizados por su carga erótica y la exposición del cuerpo femenino, además de constituirse en un vehículo para la nascente cultura de masas. Nos referimos específicamente al género revisteril y a las variedades. Acerca del primero, González y Rolle afirman:

“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.”¹¹⁶

Las variedades, por su parte, son el mayor ejemplo del género ínfimo, criticado por los sectores conservadores de la época por sus números poco elegantes y cargados de sensualidad; por ejemplo, en su sección de teatros, la revista *Sucesos* comentaba la actuación de la compañía de zarzuela de J. Zapater en el teatro Odeón:

“(…)’La Buena Moza’ (...) ha gustado mucho, gracias á que en ella el autor ha huído de la costumbre de hacer aparecer en las obras por tandas los majos y los chulos, que ya cargan.”¹¹⁷

Como fuere, se trataba de “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.”¹¹⁸

Evidentemente, fueron los grupos medios quienes a la larga se transformaron en los principales objetos del discurso moderno entrañado en la evolución de las artes escénicas. Un público-objetivo de consumo, ávido de productos culturales de fácil acceso, de un impacto visual directo y de un colorido que se correspondiera con las formas e imágenes de la modernidad.

2) Jóvenes Aventureros: El tango en los espacios de la bohemia urbana y en otros espacios y jóvenes difíciles de clasificar.

La masificación del tango en Chile, a partir de la segunda década del siglo XX, no significó necesariamente la desaparición del vínculo entre tango y zarzuela. Es más, el tango incluso pudo convertirse en un tema central dentro del género español, como lo demuestra una información publicada por *Zig-Zag* en 1915, donde se anunciaba la presentación de la compañía española de zarzuela Velasco, dirigida por el músico Quinito Valverde, en el teatro

¹¹⁵ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, op. cit. p.131.

¹¹⁶ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, op. cit., p.163.

¹¹⁷ *Sucesos, Santiago, 24 de diciembre de 1904.*

¹¹⁸ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, op. cit., p.163.

Politeama. Entre las obras de Valverde, se destacaba “Tango Argentino”, que, junto a otras, “han obtenido enorme éxito en los teatros de España y de la América Latina.”¹¹⁹

También hacia 1915, la figuración del tango en el medio artístico nacional motivaba incluso a algunos directores chilenos a montar obras cuya temática central era el tango. Así fue como Víctor Domingo Silva estrenó en el Teatro de la Comedia la obra “El Último Tango”, en la que, como parte del elenco de la Compañía Casas, actuaba Resurrección Quijano.¹²⁰

Asociado al mundo del teatro, la zarzuela y sus sub-géneros, surgió obviamente otro mundo, que ya en ese entonces se conocía como “farándula”, y que se cimentaba en las relaciones tejidas entre artistas, periodistas, intelectuales y, en general, la bohemia urbana. Interiorizarse en esta sociabilidad bohemia es fundamental a la hora de descubrir otros espacios adonde arribó el tango, digamos de una manera informal, pues aquí desaparecía el público, o más bien ese lugar era ocupado por los propios sujetos a cuyas relaciones nos estamos refiriendo.

En general, la vida de estos bohemios era nocturna, hecho que resulta ser la esencia de otro de los grandes discursos que ha quedado en la memoria social y que se explica básicamente porque tales lazos se activaban una vez que finalizaban los espectáculos, dando paso a genuinos “after-hours” que se prolongaban hasta la madrugada. Decenas de establecimientos nocturnos, desde elegantes restaurantes hasta oscuras casas de canto, daban acogida a los bohemios, en una prolongación festiva del canto, la actuación y la danza que horas antes habían deleitado a las audiencias en el teatro. Era también el momento propicio para que los periodistas comentasen los números vistos, preparando la crítica que habría de imprimirse en los días siguientes en los talleres de la prensa magazinesca.

Rafael Frontaura, reconocido actor, director y periodista de la época, recuerda que en el Centro Catalán de la Galería San Carlos, solía darse cita, entre otros, con Paquita Escribano, La Goya “y tantas figuras admiradas de la zarzuela, el baile y la tonadilla.” Este céntrico local nocturno de la capital, ubicado en Bandera con Huérfanos, fue el que dio origen a “las famosas tertulias del Catalán”, después de que Frontaura y otros contertulios buscaran afanosamente un lugar de encuentro, y que era frecuentado por Armando Carrera, uno de los principales compositores e intérpretes chilenos que incursionó en el tango. Rememora las imitaciones de Santiago del Campo en el Catalán, “que parodiaba a Mojica, Bing Crosby y Gardel; tangos con mímica que hacíamos yo y Lucho Córdoba.” En el Nancy, por su parte, que funcionaba en la Casa Colorada, “los números de variedades los hacía gratis el mismo público y los artistas de buena voluntad” y solían presentarse tanguistas argentinos. La presencia de cancionistas y cantantes argentinos en estos espacios, fue fundamental para la difusión del tango a través de canales alternativos a la industria de la partitura y, posteriormente, del disco. Fue el caso de Pepita Cantero, frecuentadora del Patio Andaluz, local subterráneo debajo del Portal Bulnes, en la Plaza de Armas, al igual que Carlos Canard, “aquel muchacho argentino de gran familia, que descendía cojeando la escalera del Patio noche a noche para beberse sin pestañear todo el vino blanco que le pusieran por delante.”

Algo similar ocurría en La Montaña – según Frontaura – situado en Independencia en las cercanías del barrio Mapocho. Allí actuaba una orquesta “que lo mismo le hace a los tangos que a los boleros, a los valeses o a los mambos” y al que asistía “una concurrencia por

¹¹⁹ Zig-Zag, Santiago, 6 de marzo de 1915.

¹²⁰ Ibid., 5 de junio de 1915.

lo general de obreros.” Frontaura asegura que en la pista de baile del lugar se efectuaban concursos de tango.¹²¹

El tango también animó las veladas de Los Chilenos, especie de boliche situado en Avenida Matta al llegar a Santa Rosa, y donde el autor recuerda haber visto a Hernán Valle cuando comenzaba “*a improvisar letras de tangos, y Vicente [Sallorenzo] lo acompañaba con una cítara vieja (...) mezclando la letra argentina con algunos dicharachos bien chilenos*”, lo cual reafirma la idea de que los conceptos musicales urbanos permitían la fusión de distintos géneros, que convergían en su esencia periférica respecto de los centros urbanos, consumidores y reproductores de música “refinada”. En este sentido, la evolución del tango en Argentina, con su reconocimiento post-Europa por parte del centro, tiene su correlato en la cueca campesina, que a la larga se convierte en baile nacional de Chile, pero que deja a la “cueca urbana” como una expresión marginal que sólo en la actualidad ha sido rescatada como parte del patrimonio musical chileno, y que tuvo entre sus más eximios cultores al recientemente fallecido “tío” Lalo Parra.

En general, muchos de estos recintos tuvieron la particularidad de contar con pequeñas orquestas que animaban las veladas nocturnas, que dado la estructura instrumental que presentaban – esencialmente cuerdas y piano – se prestaban de manera especial a la interpretación del tango. Incluso, los centros nocturnos con mayores recursos podían permitirse contar con músicos argentinos, con lo que el traspaso del tango fue mucho más espontáneo. Era el caso del Goyescas, Tabaris, Night and Day, Mandarín, La Isleña y el Waldorf, entre otros, todos situados en el centro de la ciudad y amenizados por orquestas argentinas. Por otra parte, en el Club de la Medianoche de San Diego con Av. Matta – el epicentro del tango en la capital de acuerdo a González y Rolle – se presentaba Fanuele “*el aplaudido músico argentino, tan encariñado con nuestra tierra, [que] es el amo de este club...*”¹²²

En las primeras décadas del siglo XX, hubo un tipo de recinto denominado confitería que, como su nombre lo indica, expendía surtidos de pasteles y otras golosinas para un público familiar en horario diurno. No obstante, la existencia de algunas mesas para la hora del té, fue haciendo de estos almacenes un espacio de reunión para parejas y amigos, donde el acompañamiento musical comenzó a cobrar mayor importancia y los horarios se fueron extendiendo hasta cerca de la medianoche. De allí a la transformación de las confiterías en típicos reductos bohemios, sólo había un paso, que se completó con la habilitación de pistas de baile, orquestas y servicio de comida y bebestibles hasta la madrugada. Como el Lucerna, en Ahumada al llegar a Huérfanos, que entre sus atracciones ofrecía al público un número de variedades.¹²³

Conforme las pautas de la modernidad y de la moda se fueron imponiendo en la urbe chilena de acuerdo a los dictámenes de Europa y Estados Unidos, en nuestras ciudades principales fueron surgiendo espacios de sociabilidad más sofisticados, siguiendo en su diseño y ambientación tales patrones. Y si bien ya no se trató de recintos que convocaran exclusivamente a la juventud bohemia ligada al mundo del espectáculo, este componente se mantuvo, pero con una tendencia a entremezclarse con la juventud aristocrática que comenzaba su despertar a la vida moderna, dejando atrás los antiguos salones del XIX. De

¹²¹ Frontaura, Rafael, *Trasnochadas. Anecdotario del Teatro y de la Noche Santiaguina*, Santiago, 1957, pp.32-88.

¹²² Ibid.

¹²³ Ibid., pp. 78-81.

esta manera, lugares como los salones de té y los *dancing tea*¹²⁴ se convirtieron, desde la década de 1920, en los lugares más frecuentados por la juventud noctámbula que deseaba imitar los modos de diversión de la alta sociedad europea.

El cultivo de la música en estos salones estuvo en directa relación con los bailes de moda que hacían furor en París y New York. De modo que si bien ya se trataba de una práctica totalmente desvinculada de su origen popular, al pasar por el filtro parisino, no es menos cierto que el tango encontraba aquí un espacio que lo colocaba en el centro de atención, y no como un producto accesorio como ocurría con la zarzuela, el cuplé o la festividad bohemia. De acuerdo a la apreciación de González y Rolle:

“Los tres salones más elegantes del Santiago de comienzos de la década de 1930, eran el salón del Hotel Savoy, el salón del Hotel Crillon y el Tea Room del Gaht y Chaves. Lugares como estos contaban con una oferta de músicos que aumentó considerablemente a partir de la cesantía producida por la llegada del cine sonoro (...) en una época en que los repertorios clásico y popular compartían escenarios.”¹²⁵

También estaba el Baños del Parque, en Valparaíso, donde “se podían escuchar los éxitos internacionales casi al mismo tiempo del centro donde surgían, pues ahí se presentaban las orquestas importantes que llegaban a Valparaíso.” Entre otros bailes, se podía escuchar tango, “y se podía escuchar a músicos de barcos norteamericanos e ingleses de paso.” Lo mismo ocurría en el Sea-Side Park de Viña del Mar, donde incluso concurría público argentino para ejecutar la danza que los estaba haciendo famosos a nivel internacional.¹²⁶

Otra modalidad fueron los salones de patinar con música y las terrazas de los balnearios de moda “donde el público podía bañarse al son de una orquesta”, o los cafés que funcionaban como salones de baile, como el Imperio, donde se bailaba tango.¹²⁷

La tendencia del tango a encontrar espacios preferentes de difusión, se acentuó aún más con la aparición de los *Dance Halls*, salones de baile abiertos por profesores para enseñar al público los bailes de moda. Lo que estamos en condiciones de constatar es, entonces, que en los “locos años veinte” el tango estaba terminando una rápida etapa de difusión y pasando a una de masificación vinculada al aprendizaje por parte de las parejas jóvenes. En Concepción, por ejemplo, un tal profesor Stevensons tenía, desde 1919, uno de estos salones, donde enseñaba el *tango liso*, es decir, el tango des-erotizado formulado en París a comienzos de la década de 1910. Con todo, esto no impidió que la práctica del baile siguiera vinculada al ambiente festivo y nocturno, pues gran parte de estos salones impartían clases durante el día, para transformarse de noche en mundanos salones de baile.

Otro espacio importante donde el tango tuvo alguna figuración en los años veinte, fue el cabaret. Aunque más vinculado al género revisteril, comparte con los salones de baile su carácter imitativo de las pautas de moda europeizantes, por mucho que, a juzgar por las apreciaciones de los críticos de la época, parezca no haber alcanzado la distinción y el boato de los *dancing tea* chilenos o las confiterías. Tal vez a ello se deba que el cabaret,

¹²⁴ Salones de té masificados en Inglaterra en los años veinte, que combinaban la práctica social de tomar el té con la del baile (ver fig. 8)

¹²⁵ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *op. cit.*, p.310.

¹²⁶ *Zig-Zag*, Santiago, 27 de febrero de 1915.

¹²⁷ *Ibid.*, pp. 311-312.

con el tiempo, se haya transferido a la memoria social como representación de bajeza e inmoralidad.

Aunque el cabaret no se asentaría con fuerza en Chile, como sí ocurrió en Buenos Aires, por ejemplo, esta importación europea tendrá una fuerte influencia en el espectáculo chileno, como lo demuestra el hecho de que muchos de ellos seguirán la pauta del cabaret parisiense, con los números de cupletistas y la presencia misma de artistas europeas en los teatros y otros escenarios públicos.

El cabaret chileno, que buscaba emular al parisiense y bonaerense, habría tenido una especie de época de oro en la década de 1910, para luego ir cayendo en una decadencia debido a la prioridad que fue teniendo en ese espacio el consumo de alcohol y la exhibición de mujeres semi-desnudas, lo que implicó que muchos de ellos fueran clausurados, sobre todo desde la década del '30.¹²⁸ Similares afanes motivaron en la urbe chilena el surgimiento de la *boite* como espacio de sociabilidad ligado a la práctica musical, aunque no debe dejar de mencionarse el símbolo que entrañó para la mujer urbana, que también siguió en nuestro país las tendencias modernas de Europa y Estados Unidos vinculadas al discurso feminista. Es decir, la mujer urbana chilena, aunque no la mujer proletaria, se incorporaba a las formas modernas de entretención, ya no como objeto del espectáculo, sino como sujeto de aquel espacio.

La *boite* también es un ejemplo de recinto que combina distintas facetas de la industria cultural; en este caso, el baile, la música y la gastronomía, haciendo coincidir sus horarios con los del cine. Temporalmente, su verdadero auge comienza en la década de 1940, siendo la década del '30 "*un período de transición entre el cabaret de los años veinte y la boite (...)*" Fue, por cierto, un recinto apropiado para la práctica tanguera, pues solía contar con dos orquestas y sus veladas se prolongaban hasta altas horas de la madrugada.¹²⁹

Si bien la enunciación de todos estos "espacios tangueros" supone una diversificación de escenarios para un género que inicialmente tuvo como plataforma visible sólo al teatro, no es menos cierto que éste permaneció acogiéndolo en las décadas de mayor difusión. Teatros como el Esmeralda, situado en San Diego con Avenida Matta – en el que se realizó un homenaje a Carlos Gardel tras su muerte – el Carrera, construido en el barrio República en 1926, y en el que actuó Libertad Lamarque, o el Baquedano, en la plaza del mismo nombre, que se transformaría en lugar de culto para el tango en Santiago a mediados del siglo, pueden considerarse como espacios de continuidad donde el tango se mantuvo vivo y trascendió sus etapas iniciales.

Hasta aquí nos hemos referido a todos aquellos espacios donde el tango encontró una plataforma de difusión, desde su versión de zarzuela y su posterior particularización a través de las cancionistas, hasta pasar a formar parte de las prácticas de sociabilidad bohemia y de la juventud urbana. Lo anterior en un trayecto que cubre desde finales del siglo XIX hasta la década de 1930, es decir, en coincidencia con sus etapas de introducción – hasta aproximadamente 1914 – y masificación.

Sin embargo, si hemos de especificar a qué tipo de audiencias y sujetos participantes se asocia el tango en estos lugares, resulta que no se trata de un público popular o proletario. Más bien, hay tres componentes que pueden aislarse con cierta claridad: por una parte, está el público aristocrático que concurre a la zarzuela y otros géneros teatrales afines

¹²⁸ Ibid., pp.316-317.

¹²⁹ Ibid., pp.327-329.

y que marca una especie de transición entre las pautas de salón del siglo XIX y la entrada de nuevas formas de entretención, en las primeras décadas del siglo siguiente. Se trata del mismo público que se lamenta por la paulatina desaparición de espectáculos considerados elegantes y morales, para dar paso a una modernidad chabacana plasmada en el “género chico” y en bailes que hasta la época de la Gran Guerra no son aceptados. Por otra parte, hay un sector de bohemios en que se mezclan artistas, intelectuales y profesionales del magazine, que articulan una serie de espacios nocturnos donde prolongan y reducen a un espacio íntimo las nuevas pautas de entretención. Por último, hay una juventud mesocrática y elitista, descendientes de la generación del primer grupo, que se incorpora a las nuevas tendencias, pero propiciando el surgimiento de recintos más refinados para su práctica, y al que suelen concurrir también algunos elementos del segundo grupo, sobre todo aquellos que son más proclives a entremezclarse con la clase alta urbana y esconder su participación en recintos propiamente populares, como las casas de tolerancia. La movilidad de esta clase de bohemio resulta interesante para develar ciertos intercambios culturales propiciados por una aparente desaparición de barreras sociales. Tan aparente, que los autores que hemos revisado para reconstruir parte de ese mundo, se apresuran a aclarar al lector las circunstancias que los han motivado a “descender” a esos círculos y cual es su verdadero rol en ellos.

Como Eduardo Balmaceda, que en sus andanzas con sus amigos por los recintos de los barrios más populosos de Santiago, “a la vez que daban rienda suelta a todos los placeres de la juventud, conservaban siempre el espíritu caballeresco, la más absoluta corrección y el respeto por la sociedad en que habían nacido (...)”¹³⁰ O el bochorno de Frontaura, cuando una noche, buscando junto a los actores Daniel De La Vega y Pedro Sienna un lugar donde comprar chicha, ingresan a una “especie de club proletario” en la calle San Pablo. Asegura que se sintieron cohibidos y que “de pronto, un roto reconoció a Pedro.” También reconocieron a De La Vega, pero por un salón de baile que tenía en Puente, lo que dejó sorprendidos a los amigos, también a De La Vega, quien se excusó diciendo que lo había dejado por ser un mal negocio.¹³¹ Para Hobsbwan se trata simplemente de “jóvenes aventureros”:

“(...) elementos disolutos de la clase alta que siempre habían financiado los gustos de los boxeadores, yóqueis y bailarines [y que] se encontraban a gusto en ese medio nada respetable.”¹³²

Es precisamente con la ayuda de estos testimonios que podemos aproximarnos a aquellos espacios populares donde se cobijó el tango, pero, como indicábamos en otra parte, que debido al discurso moralista de la prensa se encuentran prácticamente ausentes de la memoria oficial escrita.

Las casas de canto fueron en los márgenes de la urbe, improvisados y acogedores recintos donde se engendró y se reprodujo el canto popular urbano que no tenía espacio en los grandes escenarios. A menudo delineadas con ambigüedad por quienes dejaron testimonio escrito de lo que allí ocurría, las casas de canto constituyeron por lo general un negocio familiar que se sustentaba en el expendio de comida típica y alcohol, con el agregado de la práctica musical como principal enganche de la difusa clientela que las frecuentaba.

¹³⁰ Balmaceda, Eduardo, *Un Mundo Que se Fue*, Santiago, 1969, p.156.

¹³¹ Frontaura, Rafael, *Trasnochadas. Anecdótico del Teatro y de la Noche Santiaguina*, Santiago, 1957, pp.39-40.

¹³² **Hobsbwan, Eric, *La Era del Imperio, 1875-1914, Buenos Aires, 2006, p. 246.***

Un buen número de ellas se encontraba localizado en el denominado “barrio latino”, es decir, en las zonas aledañas a la Estación Central, a ambos lados de la Alameda. Allí se encontraban las casas de Aurora Jara y Elvira Silva, según Balmaceda muy concurridas por la “juventud alegre” de la época. El mismo autor destaca algunas casas especializadas en la música popular chilena, como la de la “*Vieja Filomena, donde un conjunto de pianos, arpas, guitarras y espléndidas voces, la interpretaban con todo su carácter y a las mil maravillas (...)*” Balmaceda también menciona algunas casas del Barrio Latino que llegaban a instalarse provenientes de Europa.¹³³ Esto nos da pie para creer que con las casas de canto también se produjo el fenómeno acaecido con otros salones que sucumbían a la modernidad, buscando refinarse y legitimarse socialmente, aunque la casa de canto típica, aquella surgida como pequeño negocio con una clientela reducida pero estable, y con mucha improvisación, se mantuvo en el imaginario del canto urbano como expresión netamente popular. Por eso el punto de vista de González y Rolle, aunque ayuda a constatar la relación entre estos recintos y la música popular, resulta demasiado general. Estos autores se refieren a las casas de canto como espacios semi-públicos, manejados por familias que, sin uso de publicidad, abrían por las noches sus moradas a un público conocido, donde se bebía, comía y cantaban cuecas, tonadas y mazurkas mezcladas con operetas, números de cupletistas, etc. Señalan que a pesar de su semi-legalidad, eran espacios respetables, donde incluso concurrían políticos y presidentes, y las diferencian de las más antiguas casas de tolerancia, aunque éstas “ *fueron verdaderas escuelas de canto de la cueca urbana*”, así como de las casas de baile bonaerenses.¹³⁴ En realidad, la barrera entre casa de canto y casa de tolerancia – que incluía la práctica de la prostitución – puede que haya sido difusa en muchas de ellas, pero si el rescate histórico que se desea hacer es el de la práctica social y cultural de la música, entonces tales distinciones pasan a un segundo plano.

Con lo anterior, es muy plausible creer que los escasos testimonios orales que se han rescatado de músicos populares que se criaron en esos ambientes, en realidad refieran experiencias urbanas que se encuentran en otros textos – periodísticos, memorias – y que el investigador parcela y conceptualiza como casa de canto, casa de tolerancia, etc. Porque incluso la calle o el conventillo fueron impensados escenarios donde el cantor urbano desplegó todo su arte callejero, su estirpe “chora” – algo así como la contraparte nacional del *compadre* argentino – adosándolos a la ejecución del pandero, al verso memorizado del tango. Nano Núñez, fundador de “Los Chileneros”, se crió en el barrio Pila del Ganzo, frente al conventillo El Diablo, que existente aún “*pero hoy es un cité medio pichiruche, ya no es el vibrante conventillo de tamboreo y huifa, donde vió y escuchó a esos primeros cantores bravos.*” Es más, en estos arrabales santiaguinos se reproducen los mismos estereotipos del *compadre* rioplatense que pasa a la memoria – también la literaria, si pensamos en Borges, por ejemplo, y relatos como “La esquina de la casa rosada” – como el guapo que conoce el “arte” de la pelea con cuchillo y que encuentra en la música una expresión urbana que recrea el lenguaje de los bajos fondos. Por este simbolismo de la urbe fronteriza también pasa parte de la explicación del por qué la aceptación del tango, por su identificación con realidades cotidianas que están codificadas en un lenguaje a veces oscuro, pero con asombrosas coincidencias en ambos lados de la cordillera – es decir, entre *lunfardo* y *coa* -.

¹³³ Balmaceda, Eduardo, op. cit. pp.157-158.

¹³⁴ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, op. cit., pp.312-316.

El relato de Núñez acerca de las *picás*, nos habla de lugares cuyos caracteres dificultan separarla tajantemente de una típica casa de canto popular, como las que describe Balmaceda:

“Picá es una casa donde había mujeres ...que les gustaba la cueca, algunas tocaban la guitarra , cantaban, y las vecinitas por ahí venían... no ve que llegaba gallada, y había trago, y había asado, y el hombre iba a comprar, no ve que el hombre va a comprar cuando está de lacho. Mire, por lo general... la picá clásica era la de los conventillos.”¹³⁵

Al referirse a las casas de remolienda ya no tenemos dudas acerca de la presencia del tango en estos *sucuchos* de la barriada santiaguina *“porque lo que reinó en las ‘casas’ fue el tango y la cueca.”* En general, el relato de Núñez trae a colación una serie de lugares que en realidad no se toma la molestia de conceptualizar; más bien, pareciera que el cantor va dando cuenta de los vericuetos de un mapa mental configurado por los distintos viajes de reconocimiento y apropiación de un micro-espacio urbano que le perteneció, representó y guardó en la memoria, es decir, en el sentido que García Canclini le da al viaje en la configuración de un imaginario urbano.¹³⁶ En el caso de Núñez, resulta claro que este imaginario está poblado de recuerdos en los que prima la música como forma de expresión de una realidad social, fuertemente marcada por el relato de la *bravura*, del *choro* que es amo y señor de la calle, lo que a fin de cuentas no es otra cosa que una representación de la cotidianidad marginal, que crea y re-crea vínculos identitarios a través del canto. En este contexto, el tango argentino, reapropiado aunque no resignificado de un modo genérico, es una de las imágenes más recurrentes del habitante urbano de los suburbios santiaguinos:

“Aquí la bohemia fue tango y cueca (...) Por ejemplo, en Los Callejones había flor de tangueros, y cuequeros también. Nombradas casas, nombrados cuequeros, porque el tango son dos o tres músicos. Tocaban bonito, el mismo Buenos Aires era una milonga, ése que queda en la calle San Diego, iban puros choros casi a bailar ahí. Y ahí tocaban bonito, pocos músicos pero tocaban bonito (...) Hubo ‘misa del tango’, tango en la mañana, entiende. Pero ¿quién llegaba a la misa del tango? Las copetineras, los patincitos, los mozos, el colgao que se queda por ahí, esa gente era la que llegaba, garzones, más bien dicho a tomar la del estribo y no bailaban, casi todos con la caña, con sueño o cuestiones así.”¹³⁷

Dejando atrás las casas de canto, de tolerancia, o la mezcla de ambas; las calles, los conventillos, en fin, la barriada toda en los márgenes de la *ciudad letrada*¹³⁸, señalemos que hubo otro espacio que, precisamente desde el punto de vista del ordenamiento territorial, su situó en otra periferia, en aquella que señalaba el término de la urbe y el inicio

¹³⁵ *Entrevista a Hernán Raúl Núñez Oyarce, en sitio web www.cuecachilena.cl.*

¹³⁶ Ver García Canclini, Néstor, *Imaginarios Urbanos*, Buenos Aires, 2005, pp.105-109.

¹³⁷ *Entrevista a Hernán Núñez, sitio web citado.*

¹³⁸ La expresión es de Angel Rama, quien la entiende como aquella situada en el centro y configurada por los “discursos dominantes”, que son capaces de restar legitimidad simbólica a aquella otra situada “extramuros”, convirtiéndola en la “comunidad abolida”. Lo interesante para el caso, es que el análisis de Rama contiene explícita una especie de proclama a reconstruir esa comunidad abolida, a través de la restitución de los “diálogos carnavalescos”, ante lo cual nos preguntamos si acaso el tango no estaría en ese plano simbólico, y creemos que sí, pues, desde el punto de vista del rito, su práctica permite re-ligar lazos comunitarios abolidos por el discurso dominante de la modernidad. Ver “La Ciudad Letrada”, en Morse, Richard y Hardoy, Jorge (compiladores), *Cultura Urbana Latinoamericana*, Buenos Aires, 1985.

del campo. Nos referimos a la *quinta de recreo*, que fue, cronológicamente, uno de los últimos lugares que acogió al tango y otras expresiones populares, en una época en que la industria musical, principalmente a través de la radio, era el principal amplificador social de la música popular. La situación fronteriza de la quinta de recreo, se debió a que en sus inicios fue concebida como un lugar de esparcimiento más propio del mundo rural, siendo alcanzada rápidamente por el crecimiento urbano hacia la periferia. De ahí que no sólo constituya un hito geográfico que demarca el fin de la ciudad, sino que sobre todo deviene en típico espacio de frontera, de borde, lo que le imprime un carácter intersticial que se evidencia en los sujetos que la frecuentan y en las prácticas sociales que la articulan.

“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’ (...)”¹³⁹

En el caso de Valparaíso, el carácter fronterizo de la quinta de recreo, le venía dado por señalar el encuentro entre la urbe porteña y los distintos viajeros que de todas latitudes llegaban al puerto, por ejemplo, los marineros de distintas nacionalidades “*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.*”¹⁴⁰

Recordadas quintas fueron El Rosedal, en la Gran Avenida, y la Carroza, en Recoleta, cerca de los cementerios, “ambas con más de mil mesas, buenas orquestas (...) números de variedades y pistas de baile inmensas”, es decir, acondicionadas para dar vida al tango y los demás bailes modernos.¹⁴¹

3) En el circo y en las calles.

Otro temprano espacio del tango fue el circo popular, o “circo pobre”, según la expresión usada desde esa época, para diferenciarlo de ese otro espectáculo que poseía los recursos como para tener sobre la pista a los mejores cómicos, acróbatas y bailarinas, venidos desde los centros mismos del gran espectáculo circense. Este circo representa un típico arte popular basado en gran medida en la improvisación y la itinerancia, a veces por regiones bastante lejanas a los grandes centros urbanos, lo que le ha dado como componente agregado toda esa magia y romanticismo que lo caracteriza. Parte de ese espíritu también tuvo que ver con la práctica musical que lo acompañó, llegando a tener todo circo popular que se preciara de tal, una pequeña “bandita” de música, a lo menos compuesta por tres individuos ataviados muchas veces a la usanza marcial, asociada a la música de marcha que interpretaban y que encabezaba las caravanas que por pueblos y ciudades iban anunciada su llegada. Pero estas pequeñas orquestas también solían versionar canciones de moda, por lo que también algunos sonidos tangueros pudieron deslizarse por sus humildes instrumentos. Con todo, más importante que aquello, para el tema que estamos desarrollando, fue la incorporación del tango en el mismo escenario del circo, a través, nuevamente, de la cancionista que animaba esas veladas con un repertorio popular que podía ser muy efectivo a la hora de enganchar a los asistentes. Podríamos decir que la gran diferencia entre la cancionista circense y la del espectáculo nocturno-urbano, consistió en el carácter de gran estrella que podía adquirir la segunda al alero de la industria cultural, frente a la austeridad que rodea a la artista de circo, acostumbrada a conformarse con los aplausos

¹³⁹ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *op. cit.*, p. 343.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Frontaura, Rafael, *op. cit.*, pp. 97-99.

del “respetable público”. Además, ejerce múltiples roles, lo que también ha sido hasta ahora parte de la esencia del circo popular. Justamente, un sentido tango musicalizado por Matos Rodríguez aludía a la muchas veces atribulada vida de la artista de circo:

“Yo soy la muchacha del circo, Por una moneda yo doy Un poco de humilde belleza Un poco de tibia emoción (...)”¹⁴²

Pero la interpretación de repertorio musical-criollo dentro del circo no era una labor supeditada sólo a las virtudes de la cancionista circense, pues también hubo cantantes populares (varones y mujeres) que se iniciaron como tales incursionando en esos roles; y algunos muy famosos, como los hermanos Parra, que desde niños se iniciaron en los circos pobres y donde Roberto actuó “con músicos como Oscar Bravo, con quienes recorrió muchos pueblos tocando cuecas, tangos y foxtrots en el circo Tordito.”¹⁴³

El circo comparte con el teatro – un escenario no eminentemente popular – una importancia central en la difusión del tango y otros géneros musicales, en tanto plataformas iniciales que les fueron dando forma en un momento previo a su masificación:

“(...) 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.”¹⁴⁴

Finalmente, nos referiremos a otros espacios públicos donde fue posible llevar a cabo la práctica del tango, en forma paralela a su difusión a través de otros canales como la partitura y el disco. Estos entornos urbanos fueron propiciados por la práctica cotidiana de la música en escenarios públicos, primero, y por las prácticas sociales de carácter festivo articuladas por las juventudes estudiantiles, después. Poseen estas instancias una relevancia particular, toda vez que permitieron la integración de los distintos grupos sociales en una significativa aunque tempranamente desaparecida forma de anulación momentánea de las barreras de clase.

En relación a lo primero, hubo en Chile carnavales y fiestas populares callejeras, como las realizadas para conmemorar las fiestas patrias y otros sucesos militares; por lo mismo, se destacó el papel que jugaron las bandas militares, que, más allá de las contingencias estrictamente bélicas, fueron un importante animador de los espacios públicos. En las denominadas retretas, las bandas militares podían incluir repertorio de tango; de hecho, “el Orfeón de la Policía de Santiago fue la primera banda que realizó grabaciones de valeses, mazurcas, tangos y cuecas en el país para el sello Fonografía Artística a comienzos de los años veinte.” A este movimiento se unirían también los orfeones civiles, ya sea municipales, obreros, etc., que divertían al público con sus versiones de canciones populares.¹⁴⁵ Al mismo tiempo, y no solamente en la época de carnaval, un espectáculo público común fue la actuación de orquestas musicales en escenarios al aire libre, como ocurría en las plazas o los parques donde la gente podía asistir a conciertos gratuitos que mezclaban el repertorio docto con el popular. Este tipo de evento público resultaba propicio para dinamizar

¹⁴² La Muchacha del Circo, letra de Manuel Romero, SMMMBN, Colección de partituras, VAR 84.

¹⁴³ González y Rolle, op. cit. p. 305.

¹⁴⁴ Ibid., p. 292.

¹⁴⁵ Ibid., pp. 272-278.

al conjunto de la industria cultural, como lo demuestra el ejemplo de la Orquesta Típica Argentina que interpretaba tangos en la Terraza del Parque Forestal:

“Todas las piezas que ejecuta la Orquesta Típica, están en venta en esta Terraza. Pídalas al Garzón al precio de \$1 cada pieza. Todas estas piezas están grabadas en discos doble Nacional Max-Glücksman.”¹⁴⁶

Esta publicidad aparecía al reverso de la partitura del tango *Soñando en la Terraza*, publicada por Casa Amarilla en 1928 como parte de un set titulado *Terraza Parque Forestal*, y cuyo autor, Juan Guio, formaba parte de la mentada orquesta. Como complemento visual del producto cultural que se ofrecía, una fotografía que mostraba el lugar y a la orquesta acompañaba el texto publicitario.

En general, existieron en Santiago y Valparaíso épocas de carnaval durante las cuales se desarrollaron actividades comunitarias que incluyeron los desfiles de carros alegóricos, comparsas musicales, teatro callejero, concursos poéticos y la práctica del baile, entre otros, expresiones todas que a la larga fueron siendo reemplazadas por las “fiestas de la primavera”, debido a los prejuicios morales existentes sobre estas demostraciones de algarabía callejera. Estas fiestas estuvieron en un primer momento organizadas en el contexto de las entretenciones aristocráticas, para pasar en las primeras décadas del siglo XX a estar en manos de la juventud universitaria:

Si bien en todos estos episodios festivos fue posible participar del espectáculo del tango, sobre todo si se piensa en la importancia que tuvieron en ellos la presencia del teatro con su natural agregado de cancionistas y de las bandas y orquestas musicales, fueron sin duda los bailes, que por lo general coronaron los carnavales, los momentos en que las danzas modernas practicadas por los jóvenes urbanos tuvo su momento estelar. La década del centenario y, después, los años veinte, constituyen la época central del carnaval urbano en Chile, coincidentemente con la época en que el tango, convertido en una de las principales diversiones de la juventud moderna, aún no entra en la fase de su gran difusión radial.

¹⁴⁶ Colección de Partituras, SMMMBN, VAR 200.



Fig. 10: Publicidad de discos "Nacional". A fines de la década de 1920, el tango lidera la oferta discográfica en Chile. También es el fin de un periodo en la industria cultural: la entrada masiva de la radio a los hogares mesocráticos, en alianza con los soportes tradicionales de esta industria.

Capítulo V. Tango y cuestión social.

*El amor Del rancho o del chalet En su son Renueva el kerosén. Y hay en su vaivén Cargante y compadrón Sol de corralón Y luna de almacén. Hay también Tristeza de arrabal Y rencor De horario y de jornal (...) Homero Manzi.*¹⁴⁷

Escuchar la letra de un tango, muchas veces puede ser una ventana en el tiempo para asomarnos a esas viejas tardes de comienzos del siglo XX, donde la estampa arrabalera

¹⁴⁷ Así es el Tango (música de Edgardo Donato), SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 57.

del baile se iba forjando, sin saberlo, en la experiencia cotidiana de la pobreza. Como afirma Casadevall, “*las ‘letras’ de los tangos, fueron un trasunto del ambiente suburbano; y todos ellos contribuyeron, a su vez, a conformar la índole y el lenguaje del hombre de Buenos Aires.*”¹⁴⁸

La nostalgia plasmada en las letras, la evocación del barrio que se transforma velozmente en un par de décadas, el recuerdo de los amores juveniles, donde la traición y otros desamores son uno de los principales sustentos líricos; pero también todas esas imágenes que recuerdan la miseria arrabalera son de alguna manera testimonio de una contramodernidad.

Es acaso esta impronta narrativa, lo que explique parte de la fuerza que va adquiriendo en las audiencias chilenas a medida que pasan los años y las décadas. Esa virtud de traer nuevamente a la memoria el barrio de la infancia, de los amigos y los primeros amores, microhistorias cruzadas por la constante de la pobreza, pero una pobreza que tiene la particularidad de situarse en el espacio-tiempo de una modernidad que también tiene un brillo especial para los sectores bajos de la población: el cine, la mayor entretención moderna de comienzos del veinte, es uno de los mejores ejemplos de democratización en este sentido.¹⁴⁹

Hasta la década de 1930, el tango-canción, salvo escasas excepciones, aludió directa o indirectamente a las distintas facetas de la “cuestión social”, pues, bien la marginalidad era la temática central de la narrativa tanguera, o bien era el contexto ambiental en el que transcurrían sus relatos.

En una ciudad como Buenos Aires, cuya población bordeaba el millón de habitantes a fines del siglo XIX, y de los cuales poco más de la mitad estaba conformada por inmigrantes europeos, se daban las condiciones óptimas para la emergencia de un género musical híbrido y popular. Por otra parte, el 30% de la población nativa estaba compuesta por inmigrantes internos. Es decir, una urbe que se fue poblando con miles de desplazados de toda índole, que se fueron asentando en los márgenes del núcleo central, en los cerca de 2.500 conventillos que había al comenzar el siglo XX,¹⁵⁰ como una verdadera torre de babel donde se fueron superponiendo diversos discursos subalternos “*de estibadores y canfinfleros, de albañiles y matones de comité, de musicantes criollos y extranjeros, de cuarteadores y de proxenetas*”.¹⁵¹ Sujetos, difusos todos, ligados en esa especie de meta-relato de la soledad y la frustración del hombre que no logra integrarse como sujeto central en la coyuntura moderna que se apropia de la urbe, y que sólo a través de apropiaciones residuales pasa a formar parte de esa vorágine, resignificando la modernidad urbana con las nuevas prácticas ofrecidas en el ámbito de la diversión. Inmigrantes de distintas latitudes y de la misma pampa argentina, que reproducen en sus propias biografías esa sensación de “estar en los bordes”, pues mientras las motivaciones del viaje implican una negación del pasado, no existe una perspectiva de futuro que los integre plenamente como sujetos de la urbe moderna.¹⁵² En fin, una especie de gran metáfora de la “modernidad periférica”, que

¹⁴⁸ Casadevall, Domingo, Buenos Aires: Arrabal-Sainete-Tango, Buenos Aires, 1968, p.10 (versión electrónica.)

¹⁴⁹ Ver Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, *El Estallido de las Formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”*, Santiago, 2005, capítulo 10: “Las revistas de cine (1910-1920)”

¹⁵⁰ Ulloa, Carla, *Letras de Tango: Ficciones, Imágenes y Representaciones de un Discurso sobre el Espacio Urbano*. Buenos Aires, 1890-1935 (memoria de título), Valparaíso, 2007, p. 19.

¹⁵¹ Sábato, Ernesto, *Tango. Discusión y Clave*, Buenos Aires, 1965, p.18.

¹⁵² Sábato, Ernesto, op. cit., p.41.

fue capaz de deslumbrar la imaginación de una generación de escritores argentinos que buscaron descifrar ese mosaico de vivencias marginales a través de obras como *Los Siete Locos*, de Roberto Arlt, en que Buenos Aires es vista como “*un espacio urbano modelado por la pobreza inmigratoria, el bajo fondo y la tecnología, en idéntico nivel de importancia.*”

153

Algo de ese imaginario era conocido en Chile no sólo a través de las letras publicadas en forma de partitura, sino también a través de comentarios y reportajes que fueron apareciendo en la prensa moderna desde la década de 1920, es decir, después del furor inicial que causara el baile a través de los mismos medios. A fines de dicha década, la revista *Varietés* solía dedicar un espacio a la difusión del tango, en el que se publicaba la letra de una canción acompañada de un comentario alusivo. Varias de estas notas profundizaban en las circunstancias que habían dado origen a la canción comentada y en datos de sus autores, poniendo especial atención en las temáticas sociales reflejadas en esas piezas. Así, por ejemplo, una nota titulada “Vida de Suburbio” se adentraba en los orígenes del tango *Tengo Miedo*, aludiendo al *tropos* de la inmigración y de las duras condiciones que debía enfrentar la familia inmigrante en una Buenos Aires que no respondería a sus expectativas:

“Llegaron los viejos de Europa (...) y comenzaron a nacer los hijos. De diez a doce apenas si queda media docena. Los otros se fueron o con la escarlatina o con la meningitis, pero más ciertamente se fueron porque su madre no podía nutrirlos (...) “Después de un accidente cualquiera (...) Un estibador que se rompe los riñones en el fondo de una bodega, o un albañil que se desnuca desde un andamio, o un electricista a quien fulmina un cable eléctrico”.¹⁵⁴

Sin embargo, estas imágenes de la pobreza bonaerense no eran nuevas en la prensa magazinesca de nuestro país, principalmente debido a la amplia cobertura que se hacía de las visitas diplomáticas entre Chile y Argentina en el contexto del acercamiento que ambas naciones propiciaron con el objeto de aminorar las tensiones producidas por los asuntos limítrofes, y que tuvieron su *peak* en la época del centenario.

Es así como algunos reportajes de corte costumbrista, intentaban dar una imagen de Argentina lo más realista posible a los lectores chilenos, en los que inevitablemente salía a relucir la marginalidad de la capital trasandina y su carácter de urbe fronteriza:

“Se acaba la ciudad y comienzan los miserables suburbios, las calles enlodadas y sin terminar, las chozas con techo de cinc, los eriales donde merodean perros tiñosos y jacos matalones. Una población adventicia y turbia acampa en esos arrabales confusos, una población hecha de inmigrantes, de gentes borrosas é indeterminadas, bohemios del mundo, acarreados por todos los vientos del acaso (...).”¹⁵⁵

Es notable que en estos relatos de cien años atrás, asome ya esa representación de la urbe como un espacio intersticial, en la que sus habitantes se van transformando en referentes textuales de una serie de discursos de subalternidad, que encuentran en el tango una clave musical y narrativa que los cohesionan y los presenta como un producto cultural.

¹⁵³ Sarlo Beatriz, *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1929 y 1930*, Buenos Aires, 1988, pp.58-59.

¹⁵⁴ *Varietés*, N° 6, Santiago, 25 de diciembre de 1929.

¹⁵⁵ *Sucesos*, Santiago, 26 de mayo de 1910.

Como se ha señalado anteriormente, la industria de la partitura permitió al público chileno conocer, con poco desfase de tiempo, las letras de los tangos más populares. De esta manera, es probable que la aceptación que tuvo el género entre nuestras audiencias, se deba en buena medida al grado de identificación entre éstas y las “historias” narradas a través de tales letras: la evocación de la pobreza arrabalera y sus distintas aristas, la tristeza y la frustración, pero al mismo tiempo la resignación llevada incluso al nivel de la comedia, en fin, “*el conjunto de aspiraciones, de sentimientos y de ideas que reúne a los miembros de un grupo y los opone a otros*”. Todo ese *utillaje mental* se desliza por la narrativa tanguera, multiplicando las apropiaciones de que va siendo objeto, transformando al suburbio en un ícono desterritorializado.¹⁵⁶ La aceptación del tango entre el público nacional, se explica, entre otros factores, por la “*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*.”¹⁵⁷

Existe una gran gama de narrativas tangueras que no sólo describen con colorido detalle los ambientes populares, sino que, como dijimos, exponen la marginación social como temática central:

Vagos Con halagos De bohemia mundanal, Pobres, Sin más cobres Que el anhelo de triunfar, Ablandan el camino de las espera Con la sangre toda llena De cortados, en la mesa de algún bar!... Calle Como valle De monedas para el pan!... Río Sin desvío Donde sufre la Ciudad!...¹⁵⁸

Un tema muy recurrente en estas letras es el de la enfermedad. De hecho, acaso la canción más famosa de la historia del tango, *La Cumparsita*, de Matos Rodríguez, narra esa vivencia popular:

La Comparsa De miseria sin fin Desfila, En torno de aquel ser Enfermo, Que pronto ha de morir De pena Por eso es que en su lecho Solloza acongojado¹⁵⁹
Recordando el pasado Que lo hace padecer.

Otras letras, aún más descarnadas, apuntan a la relación que se da entre pobreza y delincuencia, temática que sirve para articular al menos dos discursos subalternos: el del crimen pasional, uno de los más recurridos por el tango-canción, y el del crimen por honor, categoría elemental del *malevo* de arrabal, pero que al mismo tiempo da pie para entrever una crítica a la relación sujeto popular-sistema judicial. Así, en el tango *Sentencia*, Flores relata el crimen que ha cometido en contra de quien ha causado una afrenta en su desdichada madre, para luego hacer frente a la autoridad:

¹⁵⁶ La expresión “utillaje mental” se debe a Febvre y es empleada por Chartier al exponer cómo las herramientas conceptuales disponibles en una época dada, van condicionando las formas de representación de la realidad; en la misma línea está el concepto “visión de mundo” de Lukacs. Ver, Chartier, Roger, *El Mundo Como Representación*, Barcelona, 2002.

¹⁵⁷ González, Juan Pablo y Claudio Rolle, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, 2005, pp.456-457.

¹⁵⁸ **Homero Manzi en *Tristezas de la Calle Corrientes, con música de Domingo Federico, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 104.***

¹⁵⁹ **SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 82.**

Yo nací, señor juez en el suburbio Suburbio triste de la enorme pena En el fango social donde una noche Asentara su rancho la miseria (...) Hay que ver señor

160

juez como se vive Para saber después por que se pena!

En esta otra letra, de Esteban Carabino, el tango es la música de fondo que acompaña el detallado y desgarrador relato de un crimen de amor ocurrido en los suburbios:

Salió un puñal a relucir, Partió feroz tajo un corazón; Se vió al cobarde aquél huír Veloz, por el negro callejón. Cuando la paica Miró al herido, Postrer suspiro Lo vió lanzar... Mientras el tango en su gemir Cantó el dolor del arrabal.

161

El tópico de la criminalidad también se esboza en los relatos de la violencia de pareja, como en el tango *Por no Querer Mantenerte*, que también arroja un matiz sobre los roles de género en las familias proletarias, donde muchas veces, debido a la vida licenciosa del *malevo*, es la mujer el principal sustento:

Por tu culpa llevo ahora Mi rostro marcado Para toda mi vida Canalla traidor (...) Ahora ríes cobarde Al pensar satisfecho De tu obra de ruín criminal Cuando me

162

heriste la cara Porque ya yo no quería Mantenerte nunca más.

Pero como señalamos anteriormente, estas experiencias propias de los bordes sociales, también tienen en el tango una expresión jovial, donde la sátira esconde de alguna manera las penurias arrabaleras, aunque la descripción de los espacios sigue siendo muy elocuente. Por ejemplo, y siguiendo en la línea de los roles mujer-hombre, el tango titulado simplemente *¡Haragán!*, constituye una verdadera joya del humor tanguero:

La pucha que sos reo Y enemigo de "yugarla". La "esquena" se te frunce Si tenés que laburarla (...) Te gusta meditarla Panza arriba en la catrera, Y oír las campanadas Del "reló" de Balvanera... El día del casorio Dijo el tipo'e la sotana; "El coso debe siempre Mantener a la fulana". Y vos interpretás Las cosas al revés, ¿Que yo te mantenga Es lo que querés... Si en tren de cara rota Pensás

163

continuar, "Primero de Mayo" Te van a llamar.

Por su parte, *¿Te Fuiste? Ja Ja*, le canta a la dicha del hombre que, abandonado por su mujer, puede al fin vivir a sus anchas:

Mi bullín está mucho más lindo, Más aereo, ventilao y compadre Con las pilchas por el suelo, Todo bien desarreglao. Ya no tengo nadie que la bronque, Ni pichicho que me muerda o ladre, Te agradezco, mina otaría De que me hayas

164

amurao.

Otro grupo de letras entrecruza un discurso de clase que interpela a quien reniega de sus orígenes, con el tópico del barrio, otro recurso simbólico que es, al mismo tiempo, el escenario donde transcurre la atribulada vida del pobre, y el refugio al que apela la memoria

160 *Música de A. Mafia, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 84.*

161 *Mientras Lloro el Tango, música de Raúl Courau, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 62.*

162 *Letra y música de Daniel Moreno, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 83.*

163 *Letra de Manuel Romero y música de Enrique Delfino, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 84.*

164 *Letra de J. Reyes y música de Matos Rodríguez, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 84.*

nostálgica cuando, transcurridas algunas décadas del embate urbanizador de comienzos del siglo XX, ve irlo desapareciendo o modificándose:

El tiempo cambió la barriada Dejando en la nada Mil cosas queridas; Cambió hasta tu criolla figura Por la arquitectura De tu ancha Avenida...¹⁶⁵

En estos relatos una figura central es la joven arrabalera que sucumbe al encanto de la modernidad, ya sea en manos de la moda o del *bacán* – jovencito de la elite que desciende a los suburbios en busca de diversión. En esta misma dimensión surge con mucha frecuencia el escenario del *cabaret*, al que la joven del pueblo ha de acudir con la expectativa de abandonar su condición subalterna:

Pobre percanta que se pasa su vida Entre la farra, milonga y champán Que lleva enferma su almita perdida Que esta en las garras de un torpe bacán (...) Pobre percanta que esta contratada Vendiendo su alma por un copetin (...)¹⁶⁶

La poética del “polaco” Goyeneche fue capaz de sintetizar lo que venimos diciendo en *De Mi Barrio*:

Yo de mi barrio Era la piba más bonita Y aunque mis viejos no tenían mucha guita Con familias bacanas me traté En un colegio de monjas Me eduqué Y por culpa de ese trato abacanado Ser niña bien Fue mi única ilusión Y olvidando por completo mi pasado A un magnate entregué mi corazón (...) Entre las luces de mil colores Y la alegría del cabaret Vendo caricias y vendo amores Para olvidar a aquel que se fue.¹⁶⁷

A la misma *piba* le canta Rodríguez Bustamante en *No Salgas de Tu Barrio*:

No abandones tu costura Muchachita arrabalera A la luz de la modesta Lamparita a kerosene... No la dejés a tu vieja Ni a tu calle, ni al convento Ni al muchacho sencillote Que suplica tu querer (...)¹⁶⁸

Por su parte, el chileno Valentín Letelier se aboca, en *Pasión de Cabaret*, a desentrañar algo de la cotidianidad de la mujer del cabaret, que tras la estampa alegre desenvuelta en el escenario, esconde el agobio de la mujer proletaria:

Alegres están todos en el cabaret Música y champagn embriaga con fulgor La mina triste su rostro marchito Sus ojos dormidos por tanto esplendor. El bacán afligido le dice al oído Despierta pebeta, ven junto a mí En casa te esperan los pibes y el nido La ausencia dejada un día sin fin.¹⁶⁹

Es recurrente la asociación entre tango y cabaret, en la que éste absorbe una serie de elementos que simbolizan la marginalidad de los seres que deambulan por estos espacios y en la que el tango resulta ser el acompañamiento idóneo para matizar la penumbra y la tristeza que los caracteriza. Esta representación del tango no era ajena a los observadores del ambiente artístico nacional, en el que el cabaret jugó un rol principal desde la década de

¹⁶⁵ *Cuna de Tango, letra de Salvador Llamas y música de Francisco Barroso, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 159.*

¹⁶⁶ *Carne de Cabaret, letra y música de J. Ramos, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 325.*

¹⁶⁷ *SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 62.*

¹⁶⁸ *Música de Enrique Delfino, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 62.*

¹⁶⁹ *SMMMBN, Colección de Partituras, partitura suelta.*

1920. El tango como faceta musical de los ambientes suburbanos parecía adquirir mayor cuerpo al asociarlo con un género que siempre despertaba las sospechas de los críticos, que veían con pesimismo la imposibilidad del medio nacional de alcanzar el estatus del cabaret europeo. Ciertamente, el cabaret como espectáculo en sí no habla por sí solo de aspectos relativos a la cuestión social y el tango; sin embargo, al poner la atención sobre la figura de la bailarina, en tanto sujeto popular que “proletariza” su danza y sus atributos físicos, o de los “oscuros” asistentes que lo frecuentan, notamos que se producen entrecruzamientos que son advertidos por los observadores y que refieren dicha asociación. Por ejemplo, en una sección de humor de la revista *Sucesos*, se presenta una especie de *entremés* titulado precisamente “Cabaret”, donde uno de los personajes principales es una bailarina que canta un “melancólico tango”.¹⁷⁰

Por su parte, en una interesante nota de la revista *Varietés* se nos muestra la percepción que se tiene del tango y de los ambientes donde se cultiva; se titula: “La alegría del circo... y la tristeza del cabaret”, y compara el ánimo entre el público que visita un circo, incluyendo la música que lo acompaña (se refiere exactamente al jazz) y el de un cabaret, donde “de pronto, se apagan las luces, se entenebrece el ambiente, los rostros lívidos adoptan actitudes trágicas (...) muere la alegría. ¿Qué ha sucedido? Nada. El bandoneón empezó a gemir un tango, que la concurrencia coreó a la sordina. Oímos algo de cocaína, de puñaladas y de cárceles.”¹⁷¹

Un antecedente de esta dualidad debe ser buscado en los primeros salones de baile que surgieron en el Río de la Plata, cuando recién se gestaba el tango. De acuerdo a los informes recabados por Sábato, en esos sitios las mujeres ya adquirieron un rol utilitario en la práctica del baile, que fue trasuntando una visión melancólica azuzada por la carga social que traían sobre sí:

“El desecho femenino del suburbio alegre se amparaba en los duros bancos de aquellos locales (...) Aquellas infelices actuaban sin descanso desde las primeras horas de la noche hasta el alba, resistiendo una tarea aplastadora. No tenían sueldo y dividían con el empresario los honorarios que conforme a la tarifa fija les abonaba el cliente por cada pieza.”¹⁷²

La capacidad del tango para retratar la vida de los sectores populares es amplísima, pues tiene la virtud de entrecruzar distintos discursos y prácticas que van conformando un *utillaje mental* de dichos actores. En este sentido, la criminalidad, por ejemplo, también es asociada al juego, una práctica recurrente en el sujeto tanguero que es asumida como quien se entrega con resignación al vicio.¹⁷³ “Por fin a la cárcel llegasteis conmigo, oh naipes fatales que un tiempo adoré”, decía el tango chileno *Naipes Fatales* como parte de la revista *Lentejuelas*, presentada en el Teatro Santiago alrededor de 1930. La historia concluía con el personaje tras las rejas, y se encarga de mencionar otros aspectos de su vida cotidiana:

Empleado en un banco Con renta pequeña Creí que jugando Podría ganar Y al cabo de un tiempo Perdiendo y perdiendo El vicio me hizo Llegar a robar¹⁷⁴

¹⁷⁰ *Sucesos*, Santiago, 7 de febrero de 1929.

¹⁷¹ *Varietés*, N° 2, Santiago, 15 de mayo de 1929.

¹⁷² Sábato, Ernesto, *Tango. Discusión y Clave*, Buenos Aires, 1965, pp. 46-47.

¹⁷³ *Por una Cabeza*, de Carlos Gardel, fue la canción más famosa que se refirió a este tópico, aunque en este caso el apostador de caballos a que aludía no terminaba en la cárcel.

¹⁷⁴ *La letra pertenece a Ernesto Ovalle y Carlos Illanes, SMMMBN, Colección de Partituras. VAR 82.*

El tango nos da cuenta, incluso, del peón que se aventura en la pampa nortina para emplearse en las faenas salitreras, como en la canción *Polvo Blanco*, cuya letra es de Roberto Retes, prolífico artista peruano que desarrolló su carrera actoral en nuestro país durante la primera mitad del siglo XX y que, como gran parte de la juventud de la época ligada al mundo del espectáculo, solían figurar en diversas facetas, como el periodismo, la música, la literatura y el teatro:

(...)Y fuime a la pampa a arrancar el polvo blanco Pensando en mi dicha gloriosa ilusión Y en ruda faena, Dejé los años De mi juventud Que ahogó loca ambición

175

Por último, debemos referir una letra de tango que alude a otra figura central en el discurso tanguero que remite a los sectores populares. Nos referimos a la figura materna que, como ya veíamos en *Sentencia*, de A. Flores, es depositaria de una gran devoción por parte del joven arrabalero o del hombre que siempre ha de encontrar en ella un refugio en medio de los avatares de la cotidianidad proletaria. Así, León, en *Madre Mía*, le dice a su progenitora que ya no desea seguir yendo a la escuela, porque “*siento la nostalgia del hogar, y prefiero* ¹⁷⁶ *estar contigo a toda hora y ayudarte madre mía a trabajar.*”

Con esta reflexión hemos querido poner de relieve el grado de identificación que se puede encontrar entre la letrística de los tangos argentinos, y las experiencias de vida de una parte mayoritaria de su audiencia chilena. Por una parte, los autores argentinos tuvieron la maestría de captar el amplio tejido de vivencias marginales de la urbe porteña, expresando, al mismo tiempo, drama, frustración, pero también humor, como claves para decodificar esas temáticas. Por otra, la recepción del tango en la urbe proletaria chilena, más allá de los canales tendidos por la industria y la fuerza social de las estructuras culturales que hemos analizado, trasuntó un sentimiento de pertenencia que se relaciona con las emociones más hondas de cada individuo que lo escuchó y bailó. Sobre todo aquellas que se han mantenido a través del canal de la memoria, y que explican por qué hasta el día de hoy sigue conmoviendo a un gran número de chilenos *comunes y corrientes*, de una generación de habitantes urbanos que se relacionó en diversos grados con la experiencia de vivir en los *bordes de la modernidad*.

¹⁷⁵ *Música de Rodolfo Neira, SMMMBN, partitura 786.2.*

¹⁷⁶ Este tango formó parte de una colección titulada “Escenas Infantiles”, junto a otras piezas dedicadas a los niños chilenos de la época, SMMMBN, Colección de Partituras, VAR 169.

CONCLUSIONES

A través de este trabajo, hemos querido reconstruir un fragmento de la historia cultural de Chile de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Una parte que tiene que ver con las vivencias de una urbe que, como tantas otras en América Latina, buscó insertarse en un proceso modernizador que las clases dirigentes interpretaban como un avance tras décadas de estancamiento económico y aislamiento, más allá de las reales dimensiones que el proceso implicaba para la infinidad de experiencias de un país extenso y heterogéneo. De entre todas las posibles lecturas históricas que se pueden hacer de este periodo, hemos querido aislar la de las pautas de consumo cultural que se transforman y se desarrollan al alero del proceso modernizador y de la industria que las proveyó. La música y el baile modernos aparecen, en este sentido, como uno de los principales referentes culturales de la comunidad urbana que hemos estudiado, y uno de ellos, el tango, fue escogido para graficar esas experiencias en la urbe chilena.

Así, hemos concluido que la modernidad, como fase histórica que se acepta en función de las transformaciones visibles que produce, se constituyó, en el periodo que estudiamos, a través de una serie de discursos que no hacían sino moldear las conductas de consumo hacia la adquisición de objetos culturales y la participación en los “ritos de la modernidad”. Al mismo tiempo, la respuesta positiva de las masas a estas motivaciones, se explica por la necesidad que tuvieron de apropiarse de objetos y prácticas – símbolos culturales al fin – que les permitieran codificar, entender y ser parte activa del proceso modernizador.

En función de tal constatación, hemos querido demostrar que la pérdida de vigencia de una sociabilidad aristocrática cohesionada en torno a valores que comportaban símbolos de identidad – que podrían resumirse en la expresión “entretenciones morales” – respondió, por una parte, a la necesidad de una consolidada industria cultural de crear y promover estereotipos que resultaran atractivos para las mayorías urbanas, y no precisamente para las minorías elitarias, que en cierta proporción continuaron aferrándose a antiguas tradiciones que satisfacían sus demandas recreativas, sin perder valores de clase que les diferenciaban de “los otros”.

Es decir, que este “retroceso del salón” bien podría ser visto como un problema económico, de mercado, en virtud de la necesidad de una industria de sustentarse en un mercado amplio de consumidores, perspectiva que otorga mayor sentido a la noción de “cultura de masas”; lo anterior quiere decir que la industria de la cultura se apoya en esta comunidad de individuos que consume productos – culturales en este caso – que han sido diseñados para “las mayorías” y no para una “minoría ilustrada”, objetos, textos, espectáculos democratizantes, caracterizados por su fácil traducción, interpretación y apropiación.

A través de este trabajo se ha constatado cómo, en el sentido anterior, la prensa rediseñó la distribución espacial de sus textos a comienzos del siglo XX, para otorgar mayor centralidad a la publicidad, lo que a la larga la convirtió en el principal amplificador mediático del ideario moderno. Por su parte, los textos de la partitura cambian su función desde una enteramente informativa, a una esencialmente comercial, desde la década de 1920.

Pero las necesidades de la industria cultural tuvieron su correlato en las necesidades de consumo cultural de las masas urbanas; lo anterior prácticamente equivale a decir

que las necesidades de la industria fueron satisfechas con el consumo cultural que los habitantes urbanos desarrollaban para satisfacer sus propias necesidades. Se concluye que una de las claves para desenredar esta suerte de madeja de ideas ambivalentes, estaría en interpretar los textos producidos por la industria y leídos por el público, a la vez como mensajes publicitarios y como mensajes que entrañan una clave cultural para aprehender la modernidad. En ambos casos, el proceso modernizador es la estructura a la cual apela el texto para organizar los símbolos culturales.

En el caso específico del “triumfo” de la música popular, es claro, nuevamente, que fue producto de la puesta en acción de un gran engranaje movido por la industria cultural. Sin embargo, no debe desestimarse la capacidad de esa industria para saber cuándo y cómo seleccionar tradiciones musicales que encontrarán una caja de resonancia en la aceptación de un público que las asimilaba como vehículos identitarios. Esta asimilación vino dada por dos factores: en primer lugar, la música y los bailes modernos fueron referentes culturales propios de la modernidad, lo que otorgaba la posibilidad a aquellos que participaran de su práctica, de sentirse parte de una realidad histórica que probablemente en otras áreas de la vida cotidiana no tendría esos lazos. En segundo lugar, la música popular tendió un vínculo aún más directo, aunque tal vez más inconsciente por parte del auditor, con la historia personal de cada individuo. En ese sentido fueron analizadas las letras de tango que se seleccionaron para dar cuenta de la cuestión social, y hemos concluido que por allí pasa gran parte de la explicación del por qué de la popularidad del género entre las audiencias urbanas chilenas. Todavía hoy esa sensación de retorno que provee el tango a sus auditores más seniles, ayuda a entender su vigencia: por lo general se trata de individuos que de alguna u otra manera vivieron la experiencia de subalternidad que se retrata en gran parte de sus letras.

Paralelamente a este análisis histórico-cultural del periodo, nos planteamos realizar una revisión histórica, documentada, del tango en Chile, pero que al mismo tiempo nos permitiera relacionar el fenómeno con las transformaciones culturales descritas. Así, hemos concluido que el tango tuvo su origen en Chile a través del teatro de tradición española; fueron las partituras de tango de zarzuela las que tempranamente dieron a conocer el género en la urbe chilena: las primeras datan de la década de 1880, misma época en que el tango se encontraba en etapa de gestación en Argentina.

La primera década del siglo XX es poco prolífica en la difusión del género, que al otro lado de la cordillera ya había transitado hacia su expresión más popular y difundida; incluso, en los teatros chilenos una nueva figura del espectáculo, la cancionista – que por otra parte refleja el ideal simplificador de la modernidad – mantiene viva la tradición del tango teatral. Es sólo con la llegada del tango a Europa, específicamente a París, a comienzos de la década de 1910, que el tango se populariza masivamente. Es precisamente en este punto donde el tango se presta mejor a ejemplificar la dinámica del proceso cultural que hemos estudiado, pues se trata, finalmente, de una tradición musical periférica de origen popular, que es legitimada en un centro – Francia – y que se difunde en Latinoamérica, específicamente en Chile, en gran medida gracias a la cobertura que del fenómeno hace la prensa moderna. Por otra parte, la gran aceptación del tango entre las juventudes urbanas de Chile, da cuenta de un cambio generacional, de una tensión con las generaciones anteriores, pero finalmente de una práctica aceptada, incluso por la clase alta, no sin antes contar con la aprobación social de los grandes centros urbanos y con una necesaria resignificación de su práctica, añadiéndole valores de clase que permiten aceptar la modernidad, pero mantener la diferencia. En este trayecto, aunque incluso trascendiendo o “burlando” las fronteras marcadas por los paradigmas culturales que diferenciaban lo

culto de lo vulgar, o bien lo *moralmente aceptable* de lo *inmoral*, hubo una generación de jóvenes de diversas ocupaciones ligadas al espectáculo. Este grupo de bohemios, dinámico y díscolo, tuvo la particularidad de vincular distintos espacios donde se desarrolló la música popular, en general, y el tango, en particular. Un conjunto heterogéneo de espacios vigorizado por sujetos de las más distintas procedencias, lo que explica el atiborramiento y *desorden* de estos *rituales* de la juventud urbana y noctámbula, en la que el bohemio era el principal animador; sujeto propio de los *insterticios*, en los cuales el tango se practicó al margen de las *páginas sociales* y de los dictámenes de Europa.

¿Qué divergencias, fronteras, separan el tango practicado en Chile de una manera más similar al baile arrabalero que surgió en el Río de La Plata, menos documentado, del tango como baile social que se incorpora masivamente a la urbe chilena a través de la prensa – por tanto más documentado – y de los discos? Inquietudes como ésta, además de una necesaria y más completa historia sobre el tango en Chile, esperamos despierte el interés de otros investigadores. Se espera que este trabajo pueda servir de incentivo para aquello

FUENTES

Partituras

Se incluyen las partituras citadas a lo largo del trabajo; ver listado completo de partituras de tango depositadas en la Biblioteca Nacional, correspondiente al periodo 1887-1939, en catálogo anexo.

Novedades Musicales Escogidas, C. Kirsinger y Cia, Santiago, Valparaíso y Concepción, ca. 1916, SMMMBN.

Alba, Antonio (arreglo), *La Morena Trinidad*, C. Kirsinger y Cía., Santiago, Valparaíso y Concepción, ca. 1916, SMMMBN.

Alvarez, José Jermann, *El Tango es Mi Vida*, Orpheus-Verlag, Berlín, 1913, SMMMBN.

Alvarez Calvillo, Andrés, *Fue Por Tu Amor, Llegó la Lancha*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1929, SMMMBN.

Baronti, Humberto, *Te Quiero!... Pero Horniman*, Litografía é Imprenta "La Académica" Berkeley Sutherland, Iquique, ca. 1915.

Barroso, Francisco, *Cuna de Tango*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1944, SMMMBN.

Calvi, Juan Manuel, *Anoche en un Chrysler*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, ca. 1929, SMMMBN.

Carrera, Armando, *Jacqueline*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1929, SMMMBN.

Contursi, Pascual, *Mi Noche Triste*, edición independiente, ca. 1915, SMMMBN.

Courau, Raúl, *Mientras Lloro el Tango*, Casa Calvetty, Santiago, 1929, SMMMBN.

Chueca, Federico y Valverde, Joaquín, *Tango de Menegilda*, Carlos F. Niemeyer, Santiago, Valparaíso y Lima, 1897, SMMMBN.

----- *Canción de la Cocinera*, Carlos Brandt, Valparaíso y Concepción, 1890, SMMMBN.

Delfino, Enrique, *Aquel Tapado de Armiño, No Salgas de Tu Barrio*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1929, SMMMBN.

----- *¡Haragán!*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1929, SMMMBN.

----- *No Salgas de Tu Barrio*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1929, SMMMBN.

Donato, Edgardo, *Así es el Tango*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1937, SMMMBN.

Federico, Domingo, *Tristezas de la Calle Corrientes*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1943, SMMMBN.

Filiberto, Juan de Dios, *Malevaje*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1929, SMMMBN.

Firpo, Roberto, *Sentimiento Criollo, Tango D'Irene*, edición independiente, ca. 1915, SMMMBN.

- Garrido, Juan, *Eliana*, Grimm & Kern, Santiago, Valparaíso y Concepción, 1900, Fondo Margot Loyola, UCV (disponible en www.memoriachilena.cl)
- Ghio, Juan, *Soñando en la Terraza*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Goyeneche, Roberto, *De Mi Barrio*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1929, SMMMBN.
- Hernández, Isidoro *La Puerto-Riqueña*, edición independiente, 1877, Fondo Margot Loyola, UCV (disponible en www.memoriachilena.cl)
- Jovés, Manuel, *Rosa de Fuego, Nubes de Humo*, Grimm & Kern, Santiago, Valparaíso y Concepción, 1900, Fondo Margot Loyola, UCV (disponible en www.memoriachilena.cl)
- León, D., *Madre Mía*, Casa Wagner, Santiago, 1933, SMMMBN.
- Letelier, Valentín, *Pasión de Cabaret*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1930, SMMMBN.
- Maffia, Pedro, *Noche de Reyes*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1920, SMMMBN.
- *Sentencia*, Casa calvetty, Santiago, ca. 1929, SMMMBN.
- Magaldi, Agustín, *Melenita Caprichosa*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Martínez Serrano, Luis, *Tengo Celos*, Evterpe, Valparaíso, Archivo Fotográfico y Digital (www.memoriachilena.cl)
- *Naipes Fatales*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1930, SMMMBN.
- Matos Rodríguez, Gerardo, *La Muchacha del Circo*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1929, SMMMBN.
- *La Comparsita*, Casa Calvetty, Santiago, ca. 1930, SMMMBN.
- *¿Te Fuiste? Ja Ja*, Casa Calvetty, Santiago, 1929, SMMMBN.
- Moragas, Jorge, *La Soriana*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Moreno, Daniel, *Por No Querer Mantenerte*, Casa Calvetty, Santiago, 1929, SMMMBN.
- Neira, Rodolfo, *Polvo Blanco*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1930, SMMMBN.
- Nieto, Manuel, *Certamen Nacional*, Carlos Brandt, Valparaíso y Concepción, 1890, SMMMBN.
- Onell, Emma, *Orquídea*, edición independiente, 1894, SMMMBN.
- Orquesta Típica De Caro, *Obrerita*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Orquesta Típica Victor, *Cancionero*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Pacránico, Francisco, *Una Noche de Garufa*, edición independiente, ca. 1915, SMMMBN.
- Pérez Freire, Osmán, *Destino de Mujer*, Grimm & Kern, Santiago, Valparaíso y Concepción, 1900, Fondo Margot Loyola, UCV (disponible en www.memoriachilena.cl)

- *Alfoncito, Mi Tirana, Te Imploro*, Sociedad Argentina de Compositores, Buenos Aires, ca. 1919, SMMMBN.
- *Capitán Aracena, El Beso de la Muerte, Cabecita Rubia*, Grimm & Kern, Santiago, Valparaíso y Concepción, ca. 1922, SMMMBN.
- *Croquis Nochero*, Grimm & Kern, Santiago, Valparaíso y Concepción, 1922, SMMMBN.
- Pimentel, Carlos, *El Ahuacate*, R. Weinreich Kirsinger, Valparaíso, ca. 1914, SMMMBN.
- Quiroga, Rosita, *Maula, Casa Amarilla*, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Quiroga, Rosita y Orquesta Típica Víctor, *Vieja Loca, Casa Amarilla*, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Ramos, J., *Carne de Cabaret*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, ca. 1921, SMMMBN.
- Retes, Roberto, *Pañuelito de Colores*, Casa Amarilla, Santiago y Valparaíso, 1928, SMMMBN.
- Rubí, Francisco (arreglos para guitarra), *Colección de Tangos Célebres*, Mattensonhn & Grimm, Valparaíso y Concepción, 1892, SMMMBN.
- *Fingida*, R. Weinreich Kirsinger, Valparaíso, 1917, SMMMBN.
- Villoldo, Angel, *El Choclo*, R. Weinreich Kirsinger, Valparaíso, 1913, SMMMBN.

Periódicos y Revistas

- Claridad*, Santiago.
- Corre Vuela*, Santiago.
- El Correo de Salón*, Santiago.
- El Diario Ilustrado*, Santiago.
- Ideal*, Santiago.
- La Nación*, Santiago.
- Revista Musical Arte y Vida*, Santiago.
- Sucesos*, Valparaíso y Santiago.
- Varietés*, Santiago.
- Zig-Zag*, Santiago.

Orales

- Núñez, Hernán, (Nano Núñez) fundador de *Los Chilenos*, entrevista de 1995 disponible en www.cuecachilena.cl

Parra, Arturo, director de *Tangomanía* y otras iniciativas orientadas a la difusión del tango en Chile, entrevista realizada en febrero de 2009.

Memorias

Balmaceda, Eduardo, *Un Mundo que se Fue*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1969.

Frontaura, Rafael, *Trasnochadas. Anecdotario del Teatro y de la Noche Santiaguina*, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, 1957.

Yáñez, Nathanael, *Memorias de un Hombre de Teatro*, Empresa Editora Zig-Zag, Santiago, 1966.

Bibliografía

Aguirre, Carlos, *Antimanual del Mal Historiador. O ¿Cómo hacer hoy una buena historia crítica?*, Contrahistorias, Ciudad de México, 2005.

Burgini, Lelio, et al, "Habaneras de Historia... Historias de Habaneras", artículo publicado en versión electrónica en el marco del LII Certamen Internacional de Habaneras y Polifonía de Torre Vieja, julio de 2006, disponible en www.lamusicacoral.blogcindario.com

Burke, Peter et al, *Formas de Hacer Historia*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

Casadevall, Domingo, "La influencia del tango en el sainete porteño", Buenos Aires, 1968 (versión electrónica) Forma parte de la obra del mismo autor: Buenos Aires. Arrabal-Sainete-Tango, (no indica editorial.), Buenos Aires, 1968.

Cáceres, Gonzalo, "Modernización, Transformación y Cultura Urbana: Santiago de Chile bajo la Experiencia Autoritaria (1927-1931)", en Tabanera, Nuria, et al, *Las Primeras Democratizaciones en América Latina: Argentina y Chile, 1880-1930*, Tirant lo Blanch, Universidad de Valencia, Valencia, 1997.

Catalán, Carlos et al, *Transformaciones del Sistema Cultural Chileno entre 1920-1973*, CENECA, N° 65, Santiago, 1987.

Chartier, Roger, *El Mundo como Representación. Historia Cultural: entre práctica y representación*, Gedisa, Barcelona, 2002,

García Canclini, Néstor, *Imaginario Urbanos*, Eudeba, Buenos Aires, 2005.

González, Juan Pablo y Rolle, Claudio, *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1959*, Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas. Santiago, 2005.

González, Juan Pablo, "Música Popular Chilena. Entre lo propio y lo ajeno", en León, Rebeca (compiladora), *América Latina: Continente Fabulado*, Dolmen Ediciones, Santiago, 1997.

-
- “El canto mediatizado: breve historia de la llegada del cantante a nuestra casa“, en Revista Musical Chilena, Vol. 54, N° 194, Santiago, julio 2000, (versión electrónica.)
- Hobsbawn, Eric, La Era del Imperio, 1875-1914, Crítica, Buenos Aires, 2006.
- Lacál, Luisa, Diccionario de la Música. Técnico, histórico, bio-bibliográfico, (no indica editorial), Madrid, 1900.
- Morse, Richard, “Ciudades ‘Periféricas’ como Arenas Culturales (Rusia, Austria, América Latina)“, en Morse, Richard y Jorge Hardoy (compiladores), Cultura Urbana Latinoamericana, CLACSO, Buenos Aires, 1985,
- Ossa, Carlos y Ossa, Carlos J., Golpe al Corazón. Tangos y Boleros, Planeta, Santiago, 1997.
- Ossandón, Carlos y Santa Cruz, Eduardo, El Estallido de las Formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”, LOM Ediciones, Universidad Arcis, Santiago, 2005.
- Pereira Salas, Eugenio, Historia de la Música en Chile (1850-1900), Publicaciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1957.
- Rama, Angel, “La Ciudad Letrada“, en Morse, Richard y Jorge Hardoy (compiladores), Cultura Urbana Latinoamericana, CLACSO, Buenos Aires, 1985.
- Rinke, Stefan, Cultura de Masas: Reforma y Nacionalismo en Chile. 1910-1931, DIBAM, Santiago, 2002.
- Romero, José Luis, “Las Ciudades Burguesas“, en Latinoamérica: Las Ciudades y las Ideas, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2004.
- Ruggiero, Roberto, Letras de Oro del Tango, Terra Editora, Buenos Aires, 2001.
- Sábato, Ernesto, Tango. Discusión y Clave, Losada, Buenos Aires, 1965.
- Salinas, Maximiliano, Prudent, Elisabet, et al, ¡Vamos Remoliendo Mi Alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile. 1870-1910, LOM Ediciones, Santiago, 2007.
- Sarlo, Beatriz, Una Modernidad Periférica: Buenos Aires. 1929 y 1930, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1988,
- Torrechio, Donato, Hechos de Chile, Editorial Andujar, Santiago, 1998.
- Ulloa, Carla, Letras de Tango: Ficciones, Imágenes y Representaciones de un Discurso sobre el Espacio Urbano. Buenos Aires, 1890-1935 (memoria de título), Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2007.

ANEXO

PARTITURAS DE TANGO PUBLICADAS EN CHILE ENTRE 1887 Y 1939, DEPOSITADAS EN LA BIBLIOTECA NACIONAL

El siguiente listado contiene los títulos de tango hallados en diversos volúmenes de la Colección de Partituras de la Sección de Música y Medios Múltiples. Estos volúmenes, designados con la sigla VAR (varios), contienen piezas de diversos géneros, sin primar un orden preestablecido. Varias partituras de tango fueron editadas más de una vez, y por distintas casas editoras, pero en tales casos este catálogo muestra, generalmente, la primera edición. Por otra parte, de varios títulos sólo se tiene conocimiento a través de la información contenida en los reversos de otras partituras (rev part.) No sabemos si estos títulos se editaron efectivamente en Chile, sin llegar a ser depositados en esta colección, pero al menos sí existía una referencia publicitaria a través de la cual el consumidor podía enterarse de la existencia de estos tangos. Se han incluido también observaciones acerca de algunas formalidades en la edición, a saber, el almacén distribuidor o las casas autorizadas para comercializar partituras editadas por casas extranjeras; también algunas referencias textuales que aparecían en las partituras y que permiten tener una idea más acabada de las motivaciones de los artistas, las estrategias publicitarias y otros aspectos de la oferta y consumo cultural. En cuanto a los autores, se indica en primera instancia al autor de la música y luego, entre paréntesis, al autor de la letra, aunque en algunos casos la letra y música (lym) corresponden a la misma persona. En otros casos, el autor edita su partitura en forma independiente (indep.)