



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
CARRERA DE MÚSICA

Sonidos de una Joya

Estudio y arreglos de tres géneros populares de Valparaíso: Tango, Bolero y Vals Peruano.

PROYECTO DE TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE
MÚSICO CON MENCIÓN EN EJECUCIÓN INSTRUMENTAL O EN CANTO
LICENCIADO EN ARTES, TECNOLOGÍA Y GESTIÓN MUSICAL

Jorge Eduardo Gutiérrez Godoy

Oscar Ricardo Olmedo Patterson

Profesor Guía: Pablo Palacios

Valparaíso, Chile

2009

Índice

Introducción	4
1.- Descripción general de Valparaíso en el siglo XIX	6
Datos geográficos	6
Datos históricos	6
Descripción de Valparaíso hacia el año 1834	17
Demografía y empresariado extranjero en el Valparaíso del siglo XIX	24
Deserción.....	25
Principales actividades económicas de los inmigrantes extranjeros en Valparaíso hacia 1860	26
La música en Valparaíso	29
Primeras infraestructuras musicales	29
Reseña Histórica del fenómeno del baile moderno en América	34
La música en el Valparaíso del 1900	37
El Tango.....	41
Origen del Tango en Argentina	41
La evolución del Tango	45
Distintos tipos de Tango	47
El Tango de hoy en Argentina.....	50
El Tango en Valparaíso	51
Etapas y evolución de la vida artística y cultural en Valparaíso.....	53
Identidad del habitante de puerto con el Tango	54

El Bolero	57
Origen del Bolero	57
Diversificación y modernización del Bolero.....	60
Inspiración del Bolero	62
El Bolero en Chile	64
El Vals	68
Origen del Vals	68
El Vals peruano.....	71
Bolero y Vals peruano en Valparaíso.....	76
Arreglos	81
El Llorón.....	82
Cuando Valparaíso	90
El bazar de los juguetes.....	100
Puerto Esperanza	111
Conclusiones	118
Bibliografía	120

Introducción

Valparaíso es una fuente natural de inspiración: el puerto y su marcada vida cosmopolita, su arquitectura y cerros y su vida nocturna, son fuente para los artistas y sus creaciones, quienes se han nutrido de las diversas formas que nos ofrece su singular trazado.

Es a través de estas características tan especiales que, junto con la llegada de mercancías, maquinaria, tecnología, también llegarían las diversas manifestaciones culturales y artísticas de América y Europa en el siglo XIX y XX. De esta forma, Valparaíso se transforma en una de las ciudades más importantes del país, ya que se erige como el principal puerto de la nación, en donde se comienza a cultivar una “identidad sonora porteña”¹. Esta identidad propia, que tomó las tendencias, ritmos y melodías desde el extranjero, produjo un proceso de transculturización que poco a poco las asimiló para tomar un gusto propio y particular. Este proceso de transculturización, se produce por el contacto de las diferentes culturas de América y Europa, y son los puertos los espacios histórico-culturales en donde estos procesos se desarrollan naturalmente, como puntos de contacto con otras realidades.

¹ Roberto Fuentes G .y Bernardo Zamora B. “Del salón a la música popular en la guitarra de Carlos Pimentel” Marzo 2007 Edición independiente.

² Diccionario virtual:

<http://www.lacocelera.com/laguatemalamia/post/2006/08/09/transculturizacion-la-musica>

En este trabajo, y como objetivo general de la investigación, queremos evidenciar la manera en que la música popular que llegó al puerto de Valparaíso fue adaptándose a las características propias de la ciudad, conformando un escenario propicio para cultivo y desarrollo de estos géneros, en varias generaciones de músicos que fueron mezclando y fusionando los diferentes matices de la cultura musical latinoamericana, norteamericana y europea, generando nuevos sonidos acordes a la realidad social de la ciudad.

Nuestro trabajo aborda algunos de los géneros musicales que arribaron a esta ciudad, específicamente el Tango, el Bolero y el Vals Peruano. Para mejor comprensión de la dimensión de nuestro objetivo general, hemos dividido el trabajo en los siguientes objetivos específicos:

- Descripción de la vida social, cultural y económica, en el Valparaíso del siglo XIX y XX.
- Descripción de la génesis de los ritmos (Tango, Bolero y Vals Peruano), lugar geográfico de su nacimiento, desarrollo, y su posterior llegada a nuestro país.
- Descripción de la actualidad de los tres géneros, a través de entrevista a sus cultores.
- Creación de arreglos para conjuntos, agrupaciones musicales de la región rescatando un tema para cada género musical.

En un primer capítulo realizaremos una reseña histórica con los hechos más destacados del siglo XIX desde los últimos asentamientos españoles en Valparaíso, pasando por la conformación de la expedición libertadora del Perú, el desarrollo comercial y estructural de la ciudad, y los servicios públicos. Otro punto de este capítulo es referido a la llegada de extranjeros a la ciudad y sus principales actividades económicas.

En un segundo capítulo de nuestro trabajo realizaremos una descripción retrospectiva de las primeras infraestructuras musicales de Valparaíso, sus estilos y actividades. Luego haremos mención al fenómeno del baile moderno en Latinoamérica, para llegar a principios del 1900 y sus distintas expresiones sociales y musicales.

En la tercera parte analizaremos el nacimiento y desarrollo del Tango, Bolero y Vals Peruano, señalando además las características que adoptaron al llegar a la ciudad de Valparaíso, para finalmente poder evidenciar la actualidad de los géneros estudiados. En virtud de esto último, entrevistamos a los cultores de estos géneros como fuente de estudio.

Como cuarta parte y final presentamos una selección de cuatro arreglos de los géneros antes estudiados. Los arreglos están hechos para pequeñas agrupaciones de músicos profesionales o amateurs; con ello esperamos contribuir de alguna manera al fomento y difusión de estos estilos hacia nuevas generaciones de músicos que enriquezcan y descubran la construcción de la “identidad sonora porteña”.

Cabe mencionar que este trabajo ha dado espacio para la creación de un documental llamado “Sonidos de una Joya”, basado en la investigación de la presente tesis. Este trabajo documental se encuentra en fase de elaboración del guión y preproducción, siendo financiado por el FONDART 2009.

1 Descripción general de Valparaíso en el siglo XIX

Hacia el siglo XIX en el país se palpitaban las ideas revolucionarias que producirían profundos cambios a la nación. Sin embargo nuestra ciudad no participó muy activamente en las contingencias de la guerra y la emancipación, era aún un rincón secundario en la vida de la nación. Los diez que siguieron al decreto de libre comercio de 1811 bastaron, a pesar de la guerra, para hacer “del humilde caserío colonial un pequeño emporio, abierto a las banderas de todo el mundo”².

Aún dueños del mar, los españoles se dedicaban a acometer nuestras costas –tarea fácil de emprender puesto que no se contaba con buques de defensa-, con grave perjuicio a los intereses del comercio general. Se apoderaron así del puerto de Talcahuano y la ciudad de Concepción, mientras que dos barcos españoles, la “Warren” y la “Vulture”, establecieron un estricto control sobre Valparaíso.

Posteriormente se armó una pequeña flota para contrarrestar el corso español, al mando de don Francisco de Lastra, con los buques “Perla” y “Potrillo”. Sin embargo, después de un desigual combate, fueron capturados por las tropas realistas.

El poder peninsular se restauró en 1814, después del desastre de Rancagua. El 4 de Octubre del año siguiente se restablece el gobierno colonial en Valparaíso, adoptando varias medidas para evitar desordenes que pudieran sobrevenir.

Hasta después del triunfo de Chacabuco, Valparaíso no participó de forma considerable en la actividad nacional. Los españoles abandonaron la ciudad en 1817, no sin antes dismantelar sus principales edificios y fortalezas.

² Monografía Histórica., p. 37.

El mando de Valparaíso fue tomado en 1817 por tropas patriotas al mando del coronel Rudencio Alvarado. En aquel año se capturó el buque español “Águila”, al que posteriormente se le asignó la tarea de repatriar a los ilustres patricios que Marcó del Pont mantenía confinados en la isla Juan Fernández. En esa nómina figuraba, entre otros, don Manuel Blanco Encalada, quien más tarde tomaría la dirección de nuestra fuerza naval.

En marzo de 1818, después de una dura batalla en la bahía de Valparaíso entre buques patriotas y realistas, se pudo levantar el bloqueo en el puerto, con lo que se pudo continuar la obra de organización de la marina de guerra y con el comercio. Valparaíso se convirtió en el eje de las expediciones que contribuyeron a la revolución emancipadora que se sostenía en aquel tiempo. Le corresponden a la ciudad puerto aquellas páginas principales, pues desde aquí zarparon, rumbo al sur y norte, casi todos los corsarios que en el curso de la guerra hostilizaron el comercio marítimo español del Pacífico.

El 10 de Octubre de 1818 se hace a la mar la primera escuadra nacional, ante el júbilo de la población del puerto. Salieron de este ancladero en navío “San Martín”, la fragata “Lautaro”, la corbeta “Chacabuco” y el bergantín “Araucano”. Posteriormente fue capturada en Talcahuano la fragata española “Reina María Isabel”, que pasó a llamarse O’Higgins. Para ese entonces, Blanco Encalada gozaba de amplia popularidad. Se empezaba a cumplir la frase pronunciada por O’Higgins en los altos del puerto -hoy San Roque- que reza: “De estas cuatro tablas penden los destinos de América”³.

El 28 de noviembre del mismo año, procedente de Londres llegaba la fragata “Rose”, que traía a bordo un insigne pasajero: Lord Cochrane, contratado por el agente de Chile en Inglaterra Álvarez Condarco, para ponerse al día en la naciente escuadra nacional con el grado de Almirante.

³ *Ibíd.*, p. 47.

Junto a Lord Cochrane también llegaron otros oficiales de la armada británica, todos avezados y con vasta experiencia militar.

Lord Cochrane se entregó de lleno a su labor: se acomodó a las dificultades de recursos del estado y el desconocimiento general de los gobernantes en materias navales. Así, el 25 de diciembre, tomaba el mando en la O'Higgins. Blanco Encalada se colocó al mando del marino inglés.

Los propósitos del gobierno de Chile eran expedicionar al Perú. Lord Cochrane despachó una escuadrilla compuesta por "El Galvarino", "El Araucano" y el "Puyrredón", al mando del Almirante Blanco; luego zarparon de Valparaíso el navío "San Martín", las fragatas "O'Higgins" y "Lautaro" y la corbeta "Chacabuco".⁴

Lord Cochrane es una de las figuras más íntimamente ligadas a Valparaíso, lo que ha redundado en que una de las principales calles de esta ciudad lleve su nombre. Además, se irguió a título suyo una estatua de bronce instalada actualmente en Avenida Brasil y se bautizó en su honor a uno de los dos primeros acorazados de la armada nacional. La figura de Lord Cochrane, no solamente contribuyó a la emancipación nacional y del Perú, sino que además, a juicio nuestro, marca el inicio de la influencia extranjera en la ciudad de Valparaíso, especialmente inglesa. Estos lazos entre Chile e

⁴ San Martín y O'Higgins proyectaban su vasta expedición libertadora hacia el Perú. Lord Cochrane fue el encargado de la organización de las fuerzas navales, actividad que llevó a cabo como auxiliar del libertador y director supremo. Así, el 20 de Agosto de 1820 zarpaba desde Valparaíso la expedición libertadora del Perú, compuesta por alrededor de cuatro mil hombres.

Sigue un glorioso crucero de cerca de 2 años, en que se asaltó y tomó la fragata "Esmeralda" en El Callao. La expedición incluso llegó por el norte hasta las costas de México. Lord Cochrane arribó por última vez a Valparaíso el 13 de Julio de 1822 y publicó una proclama "en la que declaraba destruido el poder naval de España en el Pacífico"

Inglaterra, venían dándose desde las primeras expediciones de corsarios provenientes desde este país, y se extendió hasta mediados del siglo XX.

Desde Valparaíso los ingleses comenzaron a asentar sus intereses económicos, especialmente hacia el norte por Caldera, Copiapó, Iquique, siendo la mayoría dueños de las salitreras. Esto trajo consigo mano de obra calificada y los últimos adelantos tecnológicos de ese entonces.

En nuestra ciudad, fueron los fundadores de las más variadas empresas pasando por el sector portuario, ferroviario, fabril, hasta la fundación de todo tipo de sociedades culturales, cristianas, deportivas y de beneficencia.

Al año 1840, la población de Valparaíso se calculaba en unas 5000 personas, la ciudad exportaba los productos de tierra, e importaba del Callao víveres, herramientas, géneros y vestuario. Se ocupaban en estos menesteres unos 20 barcos, que a mediados de otoño se hacían a la mar y no regresaban hasta la temporada⁵. Los barcos contrabandistas aprovechaban esta época para fondear, partiendo luego sin que gobierno ni aduanas tuvieran noticias de ellos.

Después de la victoria de Chacabuco, numerosos barcos extranjeros llegarían a este puerto aprovisionando herramientas, géneros hilo, lana, algodón y también armas de guerra. Con ello, la entrada de capital también fue en aumento.

Esto atrajo a los extranjeros que, bajo el amparo de la libertad comercial, se establecieron en Chile como comerciantes, produciendo un

⁵ Ya en 1811 fue reconocida la libertad mercantil, aprobada por el senado en 1813 bajo el nombre de "Reglamento de Libre Comercio". De acuerdo a este reglamento, se permitía el comercio recíproco con las demás naciones amigas y se declaraban como puertos "mayores" los puertos de Valparaíso, Talcahuano y Coquimbo, quedando los demás puertos "menores" reservados al comercio interior.

movimiento mercantil desconocido hasta entonces, y que además ejercería una influencia en todas las manifestaciones sociales de la ciudad.

Hacia 1819 ya eran numerosos los ingleses y norteamericanos en que se dedicaban a la actividad comercial, lo que produjo un recelo en los comerciantes nacionales que veían cómo sus colegas extranjeros aumentaban considerablemente sus ganancias. Comienzan las denuncias de fraude y mala fe. El sistema comercial chileno, copia del español, presentaba muchas deficiencias respecto del comercio europeo, a pesar de lo cual, los extranjeros supieron aprovechar sus cualidades⁶

En aquellos años eran muchas las precariedades con las que el habitante tenía que convivir: las calles eran todas de tierra, salvo La Planchada –actual calle Serrano- que era empedrada. El alumbrado público consistía en un farol con vela de sebo, que los vecinos ponían al anochecer en las puertas de sus casas a la voz del “sereno” que gritaba de casa en casa ¡el farolito a la puerta!

Para cruzar las calles llenas de barro, se usaban unos zapatos abotinados o botas. Carruajes no habían, los trayectos entre el puerto y el Almendral se hacían a pie, lo mismo hacia Polanco donde se cuenta había un lugar para servirse un café luego del extenuante viaje de los excursionistas del lejano puerto⁷.

La Plaza de la Victoria, llamada Orrego, era una continuación de la playa. Aquí paraban las carretas que hacían viaje hacia Santiago y se

⁶ No obstante el fraude aduanero era una práctica común, principalmente debido a que la aduana estaba en Santiago. Los principales problemas se presentaban en la internación de mercancía, la que frecuentemente era modificada y suplantada. Después de largas gestiones realizadas por O’Higgins, Lord Cochrane, y Zenteno, se estableció en 1822 la principal aduana en Valparaíso.

⁷ *Ibíd.*, p. 57.

asentaban, en los edificios vecinos, las chinganas, donde se improvisaba algo de teatro de las compañías cómicas.

Las mayores edificaciones se concentraban en el puerto, ya que allí se encontraba la mayoría de la población. Es preciso tener presente la separación entre el barrio puerto y el Almendral, puesto que a los pies de la denominada hoy calle Esmeralda llegaba las mareas. Todo era playa, por lo que el trayecto debía hacerse por el cerro en un paso denominado “La Cueva del Chivato”. Posteriormente el trabajo de socavo y desmonte permitió establecer entre las dos mitades una comunicación más expedita.

En el puerto no había más calles longitudinales que la Planchada y Aduana –hoy Prat-, ocupadas por el alto comercio; las poblaciones se ubicaban en el barrio de La Matriz, San Francisco, Castillo y el naciente Cerro Alegre.

Recién en 1850, bajo la administración del almirante Blanco, se comenzó el empedrado de las calles; mas los servicios básicos de alcantarillado y agua potable, tendrían que esperar muchos años para concretarse.

Junto a este paulatino progreso, el establecimiento de emigrantes ingleses, alemanes, franceses, españoles e italianos incrementaba considerablemente el número de habitantes.

Las franquicias legislativas, la liberación de derechos de exportación, el establecimiento de almacenes francos, el auge minero de California y de las provincias del norte del país, la navegación a vapor (1840) y los ferrocarriles (1850), transformarían a Valparaíso en la verdadera capital del Pacífico Sudamericano.

1.1 Desarrollo de la Infraestructura Urbana en la ciudad de Valparaíso en el siglo XIX.

La mayoría de los servicios públicos -principalmente iluminación y alcantarillado- funcionaban de manera muy precaria, trayendo consigo malos olores y focos infecciosos.

En los primeros tiempos, el sistema de desagües funcionaba en fosos u hoyos; luego, se recurrió a los cauces y canales para posteriormente pasar a los “tigres” o “cabros”, que eran una especie de barriles que se sacaban a altas horas de la noche por una empresa contratista y que emanaban un olor muy desagradable para los habitantes de la ciudad.

El año 1888 se establece la empresa de aseo, surgiendo de aquel servicio la empresa de desagües⁸ administrada por la compañía inglesa “The Valparaíso Drainage”, la que se extendió por todo el plan y gran parte de los cerros.

Otro de los problemas que tuvo Valparaíso, tenía que ver con el suministro de agua que provenía de los cerros. Esta agua era de mala calidad además de ser un peligroso foco transmisor de fiebres tifoideas, diarreas, disentería y otras enfermedades relacionadas al hígado.

Por aquellos tiempos el agua era transportada desde las quebradas y cerros por los “aguateros”. Alrededor del año 1880, el vital elemento se trasladó por cañerías desde el Salto, lo que ayudó a mejorar ostensiblemente el problema de las enfermedades. Desgraciadamente, la producción del agua de El Salto no fue suficiente para el consumo de la ciudad y el problema quedó pendiente durante largo tiempo.

⁸ *Ibíd.*, p. 63.

Numerosos fueron los intentos de surtir de agua potable a la ciudad de Valparaíso entre se los cuentan el del industrial Wheelwright, que aprovechó el agua de la quebrada de San Agustín llevándola por cañerías hasta el muelle y así surtir a la necesidad de las naves. Lamentablemente, la quebrada no producía más que el agua que necesitaba el industrial para su objetivo.

Tuvieron que pasar tres administraciones - Francisco Echaurren, Altamirano, y Toro- para que en el año 1899 comenzara por fin el suministro de agua potable –proveniente del lago Peñuelas- para la ciudad de Valparaíso.

Hacia 1830 el sistema de movilización que había en la ciudad se constituía por carretas o diligencias que venían del interior de Quillota.

Recién en 1840 se pudieron ver los primeros vehículos para el servicio público. A mediados de 1855, el cabildo adopta el acuerdo de imponer patente a los carruajes particulares.

El coche de “posta” o de alquiler, era una industria bastante lucrativa por aquellos días, vigente incluso hasta después de la construcción del ferrocarril urbano en 1863 por el constante aumento de la población. El transporte urbano de la ciudad en su mayoría era de una sociedad anónima denominada “Carruajes de Valparaíso”, y el resto al empresario Emilio Kunstman.

El 18 de junio de 1861 se declara instalada la compañía de ferrocarril urbano. La compañía estaba presidida por el banquero David Thomas y tuvo gran éxito, con cerca de 45 carros con capacidad para 24 personas en el interior y 30 en el techo o “imperial”.

La estación o garita hallábase en el mismo sitio que ahora ocupan los trolebuses, frente al cerro Barón, cerca del sitio donde se instaló después del terremoto de 1906 el mercado Cardonal.

En 1901 el ferrocarril urbano contaba con 13000 kilómetros de vía, con un movimiento de 16000 pasajeros. Este sistema cambió luego por el de electricidad, en virtud de una concesión hecha por la Municipalidad a los señores Saavedra Bernard y Cía.

Además de nuevas líneas en el radio urbano, se extendió el servicio hasta Chorrillos, Viña del Mar y hasta las puertas del cementerio hacia el sector de Playa Ancha.

El 18 de Septiembre de 1856 se estableció por primera vez en Valparaíso el alumbrado a gas, gran novedad para la época. Fueron repartidos por la ciudad unos 700 faroles.

Todos los establecimientos mercantiles e industriales pagaban una contribución por alumbrado público y policía de seguridad, contribución de la que se exoneraban a pequeñas industrias, casas de beneficencia, cuarteles de ejército, bomberos, etc.

Luego viene la era del alumbrado eléctrico: la misma compañía de tranvías es la proveedora de luz. Pero este sistema de alumbrado no se generalizó en el interior de las casas hasta mucho después por su alto costo, por lo que el uso de mechas incandescentes y tubos apropiados aún tenía plena vigencia.

Otra de las principales actividades desarrolladas en el siglo XIX fue la construcción de edificios y construcciones públicas, entre ellos se destacó la intendencia, antiguamente la aduana. Este inmueble fue construido entre los años 1831 y 1833 por el arquitecto inglés Juan Stevenson y demolido en 1900 por el humedecimiento de sus cimientos.

La Casa de Correos fue construida en 1868 por el francés Arsenio Baroche, varias veces refaccionada desde entonces.

Entre 1851 y 1852 se construyeron una serie de almacenes. El actual edificio de la aduana se construyó entre los años 1854 y 1855.

El terremoto de 1906 destruyó numerosas e importantes edificaciones como el Teatro Victoria y los mercados del Cóndor y del Cardonal.

La construcción más importante para Valparaíso –y que significó la inversión de una fuerte suma de dinero- fue el muelle fiscal o de la aduana, que empezó a construirse en 1873 y finalizó una década más tarde. Su forma primitiva era una “T”, para luego darle la forma actual de “L”. Una vez terminado se le dotó de grúas, ascensores, línea férrea, material rodante importado y maquinaria hidráulica.

Relata Domingo Silva que nuestro primer malecón fue la “Planchada” o explanada construida frente al castillo de San José y que dio el nombre a calle Serrano⁹.

La necesidad de hacer llegar los trenes hasta el extremo del puerto formó la Avenida Errázuriz. La calle Blanco en tanto es obra del fisco, producto de la preocupación de varios intendentes de turno.

El camino cintura que bordea los cerros es obra de Domingo Toro Herrera. Los trabajos se iniciaron en 1884, prolongándose hacia mediados de 1885 con una extensión de 6 kilómetros de camino. Se le considera una de las grandes obras de Valparaíso.

⁹ *Ibíd.*, p. 79.

1.2 La presencia extranjera en el Valparaíso del siglo XIX.

Hasta 1882, año en que se instaura la Agencia de Inmigración y Colonización de Chile en Europa, no había ningún control de la población - principalmente inmigrantes europeos- que entraba o salía del país.

Documentos de la época –principalmente prensa y sesiones parlamentarias- dan cuenta del fenómeno de la inmigración masiva entre 1889 y 1890 de una forma bastante peyorativa. Relata un diario de la época: “aquellos eran vagos, holgazanes, mendigos, criminales, raquíuticos, tropa de mendigos harapientos, incapaces de procurarse asistencia, rateros, pordioseros, mujeres flacuchentas hambrientas sucias, ejército de lisiados y pependancieros”¹⁰, conceptos nada halagüeños dirigidos al inmigrante, que se había ganado estos calificativos con muy justa razón a decir de las autoridades de la época. Como nos cuenta el historiador Gilberto Harris, a propósito de una entrevista realizada al secretario de la Agencia de Inmigración y Colonización de Chile en París respecto a la contratación de españoles: “todos o casi todos eran ni más ni menos que facinerosos, haraganes o perseguidos cuyos documentos de identificación habían sido en su mayoría falsificados”¹¹.

Por supuesto que no todos los inmigrantes tenían estos hábitos: muchos eran mano de obra especializada y comerciantes que venían a emprender suculentos negocios. Entre 1844 y 1845 numerosos ingleses de

¹⁰ *El Mercurio*. Valparaíso, 23 de octubre de 1889, 26 de noviembre de 1889, 2 de diciembre de 1889, 14 de octubre de 1889; *El Ferrocarril*. Santiago, 13 de noviembre de 1889, 9 de noviembre de 1889, 1 de diciembre de 1889; *El Herald*. Valparaíso, 13 de septiembre de 1889; *Cámara de Diputados. Sesión Extraordinaria* del 9 de noviembre de 1888 y *Cámara de Senadores. Sesión Extraordinaria* del 28 de diciembre de 1888, en: HARRIS BUCHER, Gilberto: *Estudios sobre economía y sociedad en el contexto de la temprana industrialización porteña y chilena del siglo XIX*, Editorial Puntángelos, Valparaíso, 2003, p. 10.

¹¹ Entrevista reproducida en *El Mercurio*. Valparaíso, 1 de agosto de 1913, en: *Ibíd.*, p. 10.

la zona de Swansea pasaron por Valparaíso, para luego radicarse en Copiapó.

Hay que enfatizar que en el proceso separatista chileno el número de extranjeros residentes en Valparaíso aumentó considerablemente, sobre todo después de que en 1818 agentes chilenos contrataran en Buenos Aires más de medio millar de marinos ingleses y norteamericanos, quienes pasaron a formar parte de la recién creada Escuadra Nacional.

Uno de los principales movimientos de población foránea en el puerto será la producida por la deserción de contingentes de las embarcaciones que recalaban en nuestras costas. En principio esta situación sería alentada por las autoridades de la época, pues las deserciones procuraban gente para reclutar en la Escuadra, que participaría luego en el bloqueo de las costas peruanas, o para armar a los corsarios.

Muchos de los británicos residentes en Valparaíso eran desertores. Varios se instalaron con pulperías o se dedicaron al contrabando. Entre los años 1827 y 1888 se registraron en Valparaíso el mayor índice de fugas de ingleses, alemanes, franceses, españoles, norteamericanos. A modo de ejemplo, de la nave española L' Poursiminot se fugaron 150 de los trescientos cincuenta hombres que traía. Sólo entre 1857 y 1859 se calcula que desertaron en Valparaíso y Talcahuano 1254 norteamericanos.

La deserción fue en Valparaíso un problema de larga data. Las constantes fugas fueron la principal vía de ingreso al país, hasta la creación de la ya mencionada Agencia de Inmigración y Colonización de Chile en Europa que viene a regular el ingreso de inmigrantes extranjeros.

Entre 1868 y 1869 se otorgaron en Valparaíso más de 3000 libretas de enrolamiento a extranjeros, cifra considerada por lo bajo pues varios cónsules obviaban en muchos casos esa obligación. Hacia esos años sólo

6000 personas llegan al puerto por contratación, número que apenas corresponde al 27%¹² del total de los forasteros residentes en Valparaíso.

Sin duda el hecho de que Valparaíso fuera en la época el puerto comercial más grande del Pacífico, incidió en que muchos extranjeros, sobre todo comerciantes ingleses, se establecieran en la ciudad. Esto vino a aumentar la actividad comercial, amén de fomentar la temprana industrialización.

Los extranjeros avecindados en Valparaíso van incursionar y controlar durante mucho tiempo el sector comercial y fabril, dedicándose a la exportación de guano y salitre en el litoral peruano y boliviano, llegando inclusive a ser los principales proveedores del ejército y la marina chilena durante la Guerra del Pacífico.

1.3 Principales actividades económicas de los inmigrantes extranjeros en Valparaíso hacia 1860

La importancia foránea en el desarrollo económico porteño fue relevante. Muchas de estas empresas fueron arriesgadas y osadas, destacándose el rubro de las consignaciones, la propagación del vapor y el maquinismo. La exportación e importación y el sector fabril, eran actividades desarrolladas mayoritariamente por extranjeros.

Ha sido recurrente aquella consigna de que todos los extranjeros que arribaron al país mejoraron rápidamente de condición, ascendiendo a posiciones empresariales, demostrando cualidades de liderazgo y de organización superior. No obstante el grueso de estos extranjeros pertenecían al proletariado. Solo en la segunda generación algunos

¹² *Ibíd.*, p. 14.

engrosarían las capas medias y un puñado fácilmente identificable formará parte del alto empresariado comercial, financiero o fabril.

Hacia 1860, casi el 50%¹³ de los establecimientos comerciales corresponden a tiendas de menudeo, pulperías, bodegones, baratillos, casas de posta, fondas y otras actividades similares.

¹³ *Ibíd.*, p. 21.

2. La Música en Valparaíso

2.1 Primeras infraestructuras musicales.

Cuenta el musicólogo Luis Merino que a partir del año 1823, junto a la construcción de los primeros teatros –el San Agustín, más conocido como Teatro Cómico, y el de la Casa de Recreo- se constituyen las primeras agrupaciones musicales, integradas por aficionados, conocidas como las Sociedades Filarmónicas, cuyo objetivo era cultivar la música dentro de un contexto recreativo¹⁴.

Luego, durante 1830, llegan a Valparaíso las primeras compañías de óperas, cuyas representaciones estaban reservadas para la alta burguesía. La mayoría de estas compañías eran extranjeras, destacando entre ellas las compañías de Margarita Garavaglia, Domingo Pezzoni y Joaquín Bettali. Las óperas presentadas eran casi en su totalidad de Gioacchino Rossini como la *L'Ingano Felice*, primera ópera representada en Chile.

La actividad de conciertos es un tanto reducida y consiste en unos pocos recitales de intérpretes nacionales y extranjeros que provienen de las compañías de óperas. Estos conciertos están en forma de arreglos, fantasías y variaciones sobre melodías líricas, interpretándose también estilizaciones del folclore nacional e himnos patrióticos.

La música de la burguesía estará concentrada en las tertulias o “evening parties” porteños. Los elementos musicales de la tertulia pueden desglosarse en tres tipos: la ejecución del piano o la guitarra; canciones acompañadas por los mismos instrumentos y danzas de origen nacional y europeo. El piano se transformó en el instrumento favorito de los salones burgueses porteños, tanto que María Graham llega a calificar como

¹⁴ MERINO MONTERO, Luis: “Música y sociedad en el Valparaíso decimonónico”, en: MERINO MONTERO, Luis: *Influencia extranjera en XIX: introducción y cambios demostrables en Chile*, Santiago, s.n., 1982, p. 201.

“asombroso”¹⁵ el número de pianos importados en las casas de Valparaíso que visitara.

La artista consideraba un tanto excesivo el gusto por la música en esta ciudad, argumentando que muchas jóvenes tocaban el piano con destreza aunque sin aprender del todo el método por la falta de maestros, confiando enteramente en el oído.

2.2 Música de raíz folclórica.

Mientras por un lado se desplegaban la ópera, la zarzuela y los bailes como la contradanza, el Vals, la polca, la mazurca y el minueto, en 1830 se desarrollaban en los sectores populares -la población urbana de bajos ingresos económicos- las denominadas chinganas, ubicadas en el barrio El Almendral de Valparaíso. Éstas consistían en una especie de espectáculo donde se bebía mientras se bailaban la cachucha, el zapateo y otros ritmos ampliamente difundidos al son de la guitarra y de la voz, congregando un lugar de cita para todo tipo de clases sociales.

Estos encuentros harían que disminuyera la concurrencia a los teatros porteños. Posteriormente, se prohibieron los encuentros en las chinganas.

Las danzas que se practicaban era el “cuando”, cuyo trazado musical recuerda al del minueto francés, y la “perdiz”, que seguía a la primera y ocasionalmente la reemplazaba. Ésta se acompañaba de percusión de manos en un tempo más bien rápido, asemejándose al “cuando” en lo coreográfico¹⁶.

Pero sin duda es la zamacueca o zambacueca desde el siglo XIX la más característica en Valparaíso y en gran parte del territorio nacional. Ésta

¹⁵ *Ibíd.*, p. 204.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 207.

se baila en pareja, la que se desplaza separadamente, cada uno con un pañuelo.

La estructura de su poesía está influida por la poesía hispánica y su música es morfológicamente binaria, en un metro de 6/8 en modo mayor. La armonía se basa principalmente en los acordes de tónica y dominante. Según Pereira Salas, esta danza es de procedencia peruana habiendo llegado a Chile alrededor de 1824¹⁷.

La zamacueca se caracterizaba por el acompañamiento con arpa y guitarra y el subrayar del ritmo golpeando las palmas de las manos o tamboreando las cajas de resonancia de las guitarras. A veces deslazaba la mano derecha a través de todas las cuerdas de la guitarra y en el canto las voces se elevaban hasta lo más agudo, lo que para muchos extranjeros resultaba lascivo tanto en el gesto de los bailarines como en el contenido de los textos.

Otro de los acontecimientos folclóricos de Valparaíso eran las fiestas de los angelitos, que consistían en la costumbre singular de celebrar la muerte de un niño o angelito abriéndole sus ojos lo más posible, vistiéndolo con ropas bellas, cubriéndolo de flores. Los padres y vecinos se felicitaban por tener un ángel tan pequeño en la familia celebraban desordenados bailes delante del infante. Esta actitud fue despreciada por muchos sectores de la burguesía porteña, que miraban con menosprecio la cultura folclórica de segunda mitad del siglo XIX.

2.3 Sucesos musicales del Valparaíso de 1844-1900

En el año 1844, se estrena en la iglesia La Matriz la Misa en Re de Aquinas Ried. Fue la primera obra conocida y de peso ejecutada en Valparaíso, que además fue escrita por un compositor residente en el puerto.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 207.

La obra fue interpretada por un grupo de aficionados alemanes. La interpretación por parte de extranjeros fue un sello característico de toda la vida musical del período, ya que los elementos profesionales eran expositores extranjeros o miembros de compañías de ópera, opereta y zarzuela.

Este año se inauguró el afamado Teatro Victoria, con capacidad para 1800 a 2000 personas. Posteriormente -el 24 de septiembre de 1878- este recinto fue destruido por un incendio. Le sucedió el nuevo Teatro Victoria, construido por la municipalidad el 5 de septiembre de 1876, siendo nuevamente destruido por el trágico terremoto de 1906.

Los avances de la actividad musical porteña, reposan en el desarrollo económico de Valparaíso debido a su consolidación como centro comercial y financiero. Se instalan en la ciudad puerto numerosas industrias, coronándose esta etapa con la construcción del ferrocarril a Santiago. Aumentan considerablemente las sociedades filarmónicas, donde se impartían las enseñanzas de la música y el canto.

Importante participación tuvieron las sociedades alemanas, como las Sängerbund y Liederkranz y el grupo coral Çäcilienverein. A los alemanes se agregan los franceses, quienes el 12 de agosto de 1882 fundan el Orpheon Français.

Hacia la década de 1850, aumentan las presentaciones dramático-musicales como la ópera, la opereta y la zarzuela, llegando a ser estos géneros la gran atracción en Valparaíso. Estas presentaciones eran altamente exclusivas y participaba de ellas la burguesía porteña, que asistía dos veces a la semana entre octubre y marzo pasando a ser un encuentro social más que un interés artístico. El precio de estos espectáculos era alto, debido en parte a que los grupos de ópera eran, como habíamos mencionado antes, profesionales extranjeros que se detenían en Valparaíso como parte de sus giras en Latinoamérica.

La gran mayoría de estas compañías eran italianas, y muchos de los estrenos nacionales fueron en el puerto. Se armó también un grupo de estrellas operísticas que alcanzarían renombre internacional, como Isabel Martínez -nacida en Valparaíso en 1845-, Isidora Martínez, Enriqueta Crichton y Rosita Jacobi. Estas últimas iniciarían su carrera en la postrera década del siglo.

Luego aparecería la opereta, de carácter mucho más liviano y humorístico que los textos de la ópera y mucho más simple y asequible para una audiencia masiva. De 1870 a 1894, la opereta francesa tendría un gran éxito entre el público de Valparaíso.

En la segunda mitad del siglo XIX, la zarzuela sería el espectáculo más popular en el medio porteño. Sus textos eran livianos, de una tónica hispánica o vernácula, simple y accesible. En ella se distinguen dos tipos: la zarzuela grande -representada en Valparaíso a partir de 1856- y el género chico, que aparece en el puerto a partir de 1886. La gran mayoría de este repertorio incluía zarzuelas españolas, destacándose compositores como Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztanbide, Cristóbal y Emilio Arrieta. En algunas ocasiones, estos estrenos incluyeron danzas folclóricas chilenas, especialmente la zamacueca.

El género chico -que tuvo su apogeo entre 1895 y 1905 con José María Vila Bonastre - se caracterizaba por ser de carácter popular y predominantemente cómico, de una duración aproximada de una hora. Este género tenía una amplia difusión social y un extraordinario éxito en el público, redundando en beneficios económicos que superaron a la zarzuela grande.

Durante esta época, también aumentan considerablemente las actividades de conciertos públicos ofrecidos por músicos nacionales que llegaban de Europa, y extranjeros que andaban de paso por Valparaíso. Entre ellos destacan el compositor chileno Federico Guzmán -quien dio un

concierto en el Teatro de la Victoria el 15 de julio de 1869-, Fabio de Petris, los pianistas Alberto Scróders, Roberto Dunquer la Valle, Oscar Boltz y el violinista cubano José White.

2.4 La música en el Valparaíso del 1900.

Valparaíso, desde sus comienzos, se caracterizó por su dinámica e intensa vida cultural, relacionada directamente con la diversidad cultural manifestada por la inmigración europea, que marcó e influyó el desarrollo social y cultural de esta ciudad.

Las transformaciones y expresiones culturales poco a poco fueron definiendo una acumulación de experiencias que hicieron de la música popular de esta ciudad algo singularmente reconocible al oído. Esta construcción-síntesis de múltiples expresiones musicales, ha derivado en el multiculturalismo característico de la ciudad en la que convergen compositores, intérpretes y las más variadas expresiones musicales.

Hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, Valparaíso es una de las cunas del desarrollo musical local y nacional. Desde esta ciudad, se fueron fusionando los ritmos y las melodías que avivaban a Chile y que adquirieron sabor y el sello propio, dando un inicio al desarrollo de la música popular en nuestro país¹⁸.

La mayor parte de la influencia europea provenía de España Francia e Italia, influencias que tomaron los intérpretes y compositores nacionales en este período.

Por otro lado, a partir de las transformaciones políticas sociales y culturales de la época la actividad musical y otras como la enseñanza musical y el baile, se vieron masificados junto con el impacto de los nuevos

¹⁸ FUENTES G, Roberto y ZAMORA B, Bernardo: *Del salón a la música popular en la guitarra de Carlos Pimentel*, Valparaíso, Edición independiente, 2007, p.11.

inventos y avances en materias tecnológicas como el fonógrafo, la radio, el disco etc.

A través de todos estos cambios es que la música trasciende el salón de una elite social para transformarse en una manifestación propia de la cultura popular, que se mezcló con expresiones urbanas y migratorias características en muchas ciudades de Latinoamérica. Un importante desarrollo musical lo tuvieron las estudiantinas, que tuvieron un importante desarrollo en el norte del país y en las ciudades puerto¹⁹.

Estos cambios en la música traerán para el artista porteño grandes desafíos, lo que lo llevará a desarrollar nuevos estilos musicales dentro de la música popular. La llegada de estos estilos traería para algunos músicos un mayor repertorio y ductibilidad, también un público deseoso de tener nuevos espacios de entretenimiento. Muchos de estos músicos porteños al estar en contacto con las compañías Europeas, decidieron perfeccionar su formación artística para volcarla a la fusión de matices populares y doctos.

Hacia 1900, Valparaíso vivía una intensa actividad artística apoyada por un pequeño grupo de músicos del mundo de la academia, que dieron dinamismo a la escena local. Estas actuaciones eran recurrentes en los salones de las filarmónicas –en la forma de espectáculos organizados para beneficio- y en el Teatro Victoria. Los beneficios eran comunes en la ciudad y fueron un importante espacio de desarrollo local para intérpretes y compositores, ya que era una tribuna para la difusión de sus obras²⁰.

Sumado a este rico ambiente musical se fundó, bajo el alero de la municipalidad de Valparaíso, el Círculo Lírico Sudamericano dirigido por F.

¹⁹ Nota explicativa: refiere a agrupaciones de cuerdas de origen español.

²⁰ FUENTES Y ZAMORA: *Del salón a la música popular en la guitarra de Carlos Pimentel*, p.13.

Ego- Aguirre. La música de cámara también tendrá su espacio con la aparición de la Sociedad Cuarteto, integrada por Vicente Morelli, Ceradelli, Brighenti y Carlos Zorzi.

A principio de siglo contribuyeron al desarrollo de la música las sociedades musicales y una serie de puestas en escena. Importante es la llegada del doctor Juan Harthan, quien hace posible la apertura en Valparaíso de una academia musical que se transformó en el centro de reunión de variadas iniciativas artísticas. El primer concierto de esta academia se realizó en el salón alemán del cerro Alegre, y en él se interpretaron composiciones de J.S. Bach, Beethoven, Chopin y Schumann.

Ya en el 1900 en Valparaíso destacaban otras expresiones musicales, como las tertulias realizadas en las residencias de la elite, clase media emergente y en salones habilitados para dicha actividad. Sobresalen las tertulias en casa de Alois Fleisch de Boos, cónsul general de Austria, y Arnaldo D' Oliveira, animadas por Ricardo D' Oliveira Braga. Asimismo, otro de los centros de actividad musical era la residencia de Mac Borges, donde participaban, entre otros, los hermanos Jorge, Alfredo y Carlos Hucke, todas familias acaudaladas de la región.

El cambio de la sociedad colonial a una más abierta y expresiva, se percibe en la música de salón de finales del siglo XIX. El encuentro festivo musical de tipo tradicional y folclorizado de carácter rural a una élite que sustentaba su poder en la posesión de tierras, fue ausentándose en la mitad del siglo XIX y reapareció en grupos populares con nuevos espacios sociales que brindaba la naciente clase media, que con su heterogeneidad y pasado rural de alguno de sus integrantes la mantuvo viva, dándole a estas

manifestaciones nuevos sonidos y, en ocasiones, transformándola en su vehículo de representación social portadora de su identidad²¹.

Durante el periodo de 1800 hubo muchos artistas destacados en la escena musical de Valparaíso, entre los que se cuentan Carlos Hucke, quien estudió en Berlín y Nueva York dando numerosos conciertos en el extranjero hasta volver a Valparaíso en 1895, y Carlos Oehrens Bhöme, quien sobresaldría como el más grande artista del arco desde 1800. También se destacaron mujeres como la pianista y violinista Josefina Filomeno, hija del profesor y músico peruano Miguel Filomeno.

Muchos de los artistas que pasaron por Valparaíso hábilmente buscaron la audiencia porteña interpretando obras de compositores nacionales con aires chilenos, como melodías folclóricas u obras o títulos relacionados a Valparaíso, además de incluir intérpretes porteños en sus conciertos. En el Teatro Victoria se dieron cita numerosas obras que incluirían estos temas, como es el caso de los “adioses”, composición dedicada a las señoritas de Valparaíso; el carnaval de Chile de Camilo Civori y les charmes du Chili (polca nueva y una marcha patriótica militar) obra para ocho pianos doble orquesta banda militar y coro de hombres interpretada por músicos de Valparaíso y dedicada a los chilenos.

Singular importancia tendría el pianista y compositor Louis M. Gottschalk, quien causó gran impacto en nuestra cultura por la promoción que hiciera de la carrera y las obras de músicos nacionales. Este músico incorporó obras de Federico Guzmán y de otros artistas chilenos en sus giras por Latinoamérica y otras partes del mundo.

A finales del 1800 se podía evidenciar claramente en Valparaíso dos corrientes musicales una docta, con las grandes compañías de Europa en

²¹ GONZÁLEZ y ROLLE: *Historia social de la Música popular en Chile*, p. 451.

gira por la ciudad, los estrenos en el teatro Victoria y las tertulias de salón en las casas de la élite porteña, y otra popular o folclórica en las denominadas “chinganas” o “fiestas de Angelitos” practicadas en los sectores más populares de la ciudad, como el barrio Almendral, y los cerros.

Desde estos lugares comenzaría la fusión de bailes y estilos musicales. Los compositores chilenos y extranjeros de la época tomaron melodías de carácter popular para realizar algunas de sus composiciones lo que ayudo al proceso identitario de la sociedad porteña.

La llegada de nuevos géneros y estilos musicales llegarían con fuerza a Valparaíso. La ciudad ya contaba con una incipiente vida artística, cultural, y cosmopolita que además tenía un componente popular arraigado en las barriadas del puerto.

Estos estilos, traerán consigo nuevos bailes mucho más desenvueltos que los practicados en el salón, también tendrán un pasado común arrabalero y popular, lo que ayudara a su fácil integración y masificación.

Un nuevo escenario cultural, social y económico traerá el nuevo siglo a Valparaíso, lo que a juicio de muchos logró hacer de este otrora caserío, en una de las principales ciudades del pacífico sur, abierta a las raíces del resto de América.

3. Tres Géneros Populares de Valparaíso: Tango, Bolero y Vals Peruano.

3.1 Reseña Histórica del fenómeno del baile moderno en América.

El aumento en las ciudades de la vida urbana aumenta a su vez las necesidades de nuevos espacios que dieran cabida al baile y a la diversión. La renovación del baile vendría desde América hacia el mundo y al resto de los países de este continente.

Hacia la década de 1890, era evidente el agotamiento de algunos bailes decimonónicos y dieciochescos como el Vals, el schottisch de raíz escocesa y la redowa, antiguo baile tradicional de la zona de bohemia, que habían predominado en los salones del mobiliario palaciego de las casas burguesas. La nueva generación del siglo XX se estaba desprendiendo del sello aristócrata, para orientarse hacia las nuevas tendencias y expresiones del nuevo siglo.

Los bailes americanos conservaban mejor que los europeos el estado original de la danza por su necesidad física y espiritual, concluyendo que la adopción de bailes negros y criollos en la Europa de comienzos de siglo XX era similar a las danzas españolas y eslavas que se habían producido en los siglos anteriores.

Durante la primera mitad del siglo XX, el baile fue manifestado paso a paso con los rumbos de una sociedad mas desenvuelta: existió mayor espacio para la diversidad, la mujer chilena se haría un espacio para crear opinar y convertirse en persona activa en la sociedad, lo que dará paso a que las jóvenes ingresen a estudiar artes plásticas enfrentando temas como el desnudo en el caso de la pintura²².

²² GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, C.: *Historia social de la Música popular en Chile*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005, p. 449.

Además de la desenvoltura que traerá el ejercicio de los nuevos bailes en Chile, durante este periodo el talento creativo de los sectores medios gana nuevos espacios para el desarrollo de profesiones liberales, lo que se tradujo en capacitación e igualdad de oportunidades para los jóvenes chilenos por la vía de la superación en el talento y el estudio.

El baile moderno no llegará a Chile desde París Londres o Madrid como en el siglo anterior, sino que hará su triunfal entrada desde Buenos Aires, Río de Janeiro, México, la Habana y Nueva York. Esta última ciudad será el motor del desarrollo de la música popular, ya que fue en ella donde se mezclaron las influencias afro-americanas del norte del continente como el blues, el jazz, el foxtrot, y las del centro y sur de América como el son, el merengue, el cha-cha-chá, la rumba, el Vals etc. Por estas características es que además se propició un ambiente adecuado para la industria discográfica, la que se difundió por todo el mundo.

Por otro lado, la actividad de los maestros de baile con sus academias, tratados y certámenes, estará permanentemente alimentada por nuevos bailes de moda.

Se requerirá así abrir y renovar amplios espacios de baile y diversión, con orquestas especializadas y con distinto repertorio. Es en estos lugares donde la mujer vivirá uno de sus primeros espacios de liberación, ayudada por una vestimenta más liviana –y sin el asfixiante corsé- que le permitirá expresarse con mayor libertad, luciendo brazos y piernas al ritmo sincopado de los bailes afro-americanos²³. La industria se complementará con espectáculos públicos y géneros escénicos musicales, el cine y la privacidad del hogar a través de la partitura, el disco y la radio.

²³ *Ibíd.*, p. 450.

En su estudio de la identidad popular chilena como ha sido vivida en el puerto de Valparaíso, Marcos Chandía²⁴ destaca el Tango, el Bolero, el Vals peruano, el corrido mexicano, la cumbia y la cueca como los bailes que contribuyen a recrear, junto con la bebida y la comida, los profundos sentidos comunitarios que aglutinan a los sectores populares.

De este modo, Chile será un lugar privilegiado para conocer, practicar y estudiar los bailes modernos, popularizados principalmente a partir de la década de 1920. La historia social de la música popular en Chile hasta la década del 50 debe considerar el origen, llegada y asimilación en el país de siete bailes latinoamericanos: el Tango, el Bolero, el Vals peruano, el maxixe, la samba, la rumba, la conga y la guaracha, además de otros bailes norteamericanos como el one step, el foxtrot y el charleston. La mayoría de estos ritmos tienen raíces negras, como el jazz.

Durante la década de 1930, el 80% de los géneros populares en Chile era latinoamericanos, una verdadera invasión que fue asimilada por los músicos chilenos y el público en general que encontraba en el Tango, el Bolero, la música brasileña y cubana, formas de expresión que los identificaba como habitantes de un continente mestizo, inmersos entre la identidad local y la modernidad cosmopolita²⁵.

A partir de estas migraciones musicales americanistas, se produce un proceso de transculturización que a través de la música ha sorteado fronteras naturales económicas y políticas, aglutinando ideas y emociones que congregan comunidades que, a pesar de estar separadas geográficamente, se unen por un pasado y un destino en común²⁶

²⁴ Ver Chandía, 1988:54, en: *Ibíd.*, p. 451.

²⁵ *Ibíd.*, p. 451.

²⁶ *Ibíd.*, p. 451.

3.2 El Tango

3.2.1 Origen del Tango en Argentina

Hay varias hipótesis respecto de la llegada del Tango en Argentina²⁷: una de ellas explica que proviene de los barrios negros que habitaban el “Río de la Plata”; otra postula que tiene influencias de la Habanera, que traían las tripulaciones cubanas a los puertos de Buenos Aires y Montevideo. También se le asigna una raíz hispánica, partiendo de la existencia previa de un Tango andaluz. Después se produce la colisión de patriotismos y el Tango brota súbitamente en las academias montevidéanas y en las casas de mala fama de Buenos Aires, ayudado en parte por la sensualidad de su baile y la popularidad que alcanzó en los arrabales rioplatenses.

De esta forma, era de esperarse que los grandes cultores de Tango fueran de origen muy humilde y marginal: estas voces revelaron el alma, piel y sensibilidad del Tango. Oficios como tipógrafos, ferroviarios, canillitas o vendedor de diarios, mecánico, etc., fueron los que dieron vida al Tango, toda una escuela porteña con sustancia de pueblo de raigambre popular.

La palabra “Tango” hace referencia a una danza española que aparece en Buenos Aires a fines del siglo XVIII, y que a su vez proviene de la designación de una casa y sitio de Tango, situada en un amplio terreno de la parroquia de La Concepción. El Candombe, con sus tamboriles, creó un estribillo con esta palabra, lo que ayudo a masificar el Tango.

Ya hacia 1880 el Tango ha terminado su espaciosa elaboración, y se baila en las calles de Buenos Aires y en el Río de la Plata .En el tema

²⁷ PETIT DE MURAT, Ulyses: “Presencia viva del Tango”, en: *Presentación del disco 120 Tangos Inolvidables*, s.n., p. 1.

“Corrales Viejos”, el trío de acordeón, arpa y guitarra tiene ritmo picado, alegre, triunfante²⁸.

En los bailes domingueros se bailó el Tango primitivo, sobre piso de tierra. Lo bailaron hombres que faenaban reses con las mujeres de su ambiente.

La tristeza del Tango llegó con los bandoneones que trajeron la ola de emigrantes que llegaron a Buenos Aires, que sumó a la ciudad casi un millón de habitantes. Estos aportes enriquecieron a este género, aunque para algunos con esto también se perdió el Tango mas vivaz y milonguero.

Posteriormente se pudo evidenciar la diferencia del Tango que se bailaba en los arrabales y el que se bailaba en Buenos Aires: el primero era de pasos más largos y entradores, mientras que el segundo era de pasos más breves y punteados.

El Tango siguió su curso de expansión en las barriadas pobres y peligrosas donde muchas veces los jóvenes, imposibilitados por falta de dinero de acudir a los lugares donde se practicaba, se conformaban con silbar los Tangos y ensayar entre ellos la danza que los fascinaba. Las muchachas por otro lado se dejaban seducir por las melodías que llegaban desde el fondo de la noche, ante la mirada atenta del padre o la madre, ya que era de conocimiento popular que estas melodías se configuraban en las “casas de bien”, en el que los ejecutantes del Tango inventaban o creían inventar Tangos y se hacían acompañar de la concertina, la armónica y hasta del peine recubierto de papel. Con esos instrumentos le daban vida a los tugurios del Tango, que no eran más que deformaciones llevadas al compás nuevo de melodías muy viejas.

²⁸ *Ibíd.*, p. 2.

3.1.2. Personajes del Tango en Argentina

El crecimiento vertiginoso que tuvo la ciudad de Buenos Aires con la llegada de los emigrantes, trajo consigo numerosos problemas: el emigrante, al estar fuera de su aldea europea, se siente libre y fuera de circunstancia que lo restrinja, pensando hacerse la “América”.

Por otro lado, el “nativo o criollo” quiere sacar ventajas de este grupo a punta de viveza. La política de ese tiempo poco a poco dejó fuera de participación al “bajo pueblo”, lo que creó un nuevo personaje: el “Guapo de Comité”. Éste, cuando se producían las elecciones de voto, participaba del robo de las urnas a punta de cuchillo. Para tales efectos se necesitaban matones, a los que los políticos le otorgaban una especie de patente de corso que orillaba las leyes del código penal²⁹.

Este personaje sería uno entre miles de los que se repartieron por toda la Argentina, apoyados por las altas influencias. La fama de este personaje atrajo a muchos otros que quisieron seguir sus pasos.

De esta forma, y ante los desguarnecidos arrabales de la ciudad, nace el “Compadrito”, como consecuencia ambiental del incidente callejero, el desafío y la valentía para imponer presencia en el arrabal o en las casas de mala fama donde se paseaban con aires de dueños.

Este personaje encuentra su nivel de expansión en enredos con mujercuelas y el trago fuerte. Tiene un lenguaje propio, una manera de vestirse y costumbres personales. Con el paso del tiempo, su lenguaje sería conocido como “lunfardo”, que es una mezcla de palabras claves con que el delincuente, especialmente el ladrón, disfraza sus intenciones para no ser advertido por alguna gente casual.

²⁹ *Ibíd.*, p. 3.

Para este personaje el Tango resulta cómodo, y lo ocuparía como elemento de seducción. Así, se perfecciona como bailarín y su forma preferida pasa a ser el cortejo, donde es bueno ser dotado para sobresalir entre sus competidores. Es entonces que el Tango empieza a ser desterrado entre las familias trabajadoras, conservando su condición en las clases más elevadas y cultas. Se transforma en un baile más, pero entorno suyo se forma una especie de atmósfera secreta y oscura, casi inconfesable.

El “Compadrito” da cátedra de dinero fácil, provoca emulación con su atuendo vistoso y cuidado y su viveza es alabada como “vividores de fuste”³⁰.

Posteriormente, y como forma de imitación pasiva del “Compadrito”, surgen en la época muchos jóvenes de la buena alcurnia, que trabajan en distintos oficios y profesiones, que practican el Tango. Este grupo no desearía ascender en los peldaños del hampa, ya que proviene del mundo del trabajo asalariado, pero de todos modos, el Tango los hace sentirse más hombres, crecidos por el halago de las mujeres fáciles y el alcohol.

Fue de esta manera que títulos como “El guapo”, “Aquella vez que vino tu recuerdo”, “Has vuelto” y “Caprichos del hombre que tuvo una daga” se hicieron reconocibles y representantes en el Tango.

Otro de los personajes que ayudó a la difusión del Tango fue el “organillero”, pues por su forma y movilidad pudo pasear las melodías de este género musical por los rincones más inverosímiles de la urbe.

Ya hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX, el Tango se había consolidado en Argentina y empezaba, de la mano de músicos como Roberto Firpo y Francisco Canaro, bailarines, compositores etc., a conquistar las barriadas de toda Latinoamérica.

³⁰ *Ibíd.*, p. 3.

3.2.2 La evolución del Tango

Según los estudios del compositor, pianista y arreglador argentino Horacio Salgán, concluyendo la etapa del acompañamiento tipo “Habanera” en la que contribuyeron maestros como Agustín Bardi, Carlos Posadas, Roberto Firpo entre otros, pasamos del periodo llamado “Guardia Vieja” a la época llamada “Decareana”. En esta época, numerosos serían los aportes de intérpretes como Francisco de Caro y Enrique Delfino, en el que se destaca el desarrollo de ideas y maneras de tocar plenas de un hondo lirismo, lo que traería consigo mayor talento y elevación en el Tango³¹.

Durante la época de la “Guardia Vieja”, los Tangos no sólo no eran tristes sino que tenían un carácter humorístico muy acentuado: un ejemplo de ello eran las carátulas de las ediciones musicales, en las que la mayoría eran caricaturas.

De la etapa “Decareana” llegamos a la década de 1940, que recibe toda la riqueza que cultivaron los compositores de la época precedente. Ésta se extiende hasta nuestros días, y representa el aporte de ejecutantes y arregladores de formación musical completa que le imprimen el espíritu por el cual el Tango permanece hoy.

Las primeras formaciones de flauta, guitarra y bandoneón pasan posteriormente a la Orquesta Típica, formada por cuatro violines, viola, violoncelo, contrabajo, cuatro bandoneones y piano. En comparación con otro tipo de orquestas, como las que tienen bronces e instrumentos de percusión, la” Orquesta Típica” es pequeña en su sonoridad. Sin embargo, ésta particularidad es la que justamente realza su diferencia.

³¹ SALGÁN, Horacio: *Curso de Tango*, p.26.

3.2.3 Uso de distintos metros en la escritura de Tango

Salgán dice que frecuentemente, con referencia a la escritura de Tango, surge la pregunta de ¿cuál es el compás adecuado para su escritura?³².

Abandonado ya el acompañamiento de la Habanera -que se escribe en 2x4- y cuando el Tango comienza la marcación rítmica que llamamos el “cuatro”, se siguió usando el numerar el compás del mismo en 2x4. Luego, considerando que se numeraba en 2x4 cuando en realidad se estaban marcando 4 corcheas, se decidió relacionar la numeración del compás con dicha marcación y se sustituyó el 2x4 por el 4x8.

Actualmente se numera la escritura del Tango en 4x4. A esto se llegó por razones de comodidad, ya que en los pasajes que contienen figuras de corta duración, como por ejemplo las variaciones, en lugar de usar las fusas como anteriormente se hacía se utilizan semicorcheas, lo que permite una escritura más clara y menos trabajosa.

Sin embargo lo esencial es el sonido ¿Existe alguna diferencia en la ejecución cuando tocamos un Tango escrito en 2x4, 4x8, o 4x4? La respuesta es **ninguna**. Hablamos obviamente desde el momento en que ya no se usó el acompañamiento de Habanera.

Cabe observar que algunos autores utilizan las figuras -redonda, blanca, negras, corcheas etc.-, en sentido contrario al uso tradicional de las mismas. Como paradigma de ello tenemos a Beethoven, que escribía los tiempos rápidos -por ejemplo los scherzos- en negras (sinfonías 3ra y 7ma) y en cambio los lentos en fusas (largo de la Sonata n 7, op.10 nro. 10 para piano).

³² Ibid., p. 26.

Esto se explica porque el valor de las figuras depende de la indicación con se encabeza el movimiento, es decir, si está indicado como allegro, lento, presto, etc. En la práctica, enumerar 2x4, 4x8, o 4x4 en el Tango no ha alterado e influido en su ejecución ni en su espíritu.

3.2.4 Distintos tipos de Tango: Tango Melódico y Tango Rítmico

El Tango se divide en dos grandes grupos: el Tango melódico y el rítmico. Sabemos que los Tangos se componen de dos o tres partes, y suele ocurrir que una composición que comienza con una parte de estilo melódico no lo conserva en su segunda o tercera parte, o viceversa. Designaremos a este tipo como forma mixta y trataremos cada una de sus partes de acuerdo a su tendencia (aclaremos que los Tangos pueden tener varias partes, y en ninguna regla se fija límites al número de las mismas).

Sin embargo, si un Tango comienza con una primera parte rítmica muy atractiva y de gran impacto, nos inclinamos a clasificarlo como Tango rítmico aunque su segunda y terceras partes sean melódicas. Esto sucede porque la primera parte gravita fuertemente en el oyente, imprimiendo su carácter rítmico en la composición. A este tipo de Tangos se les denomina como forma mixta.

Se puede añadir a lo anterior una tercera, forma consistente en tomar un tema y hacer de él una especie de fantasía sobre un tema de Tango. Dentro de esta denominación deben ubicarse aquellas interpretaciones en las cuales el ritmo queda detenido frecuentemente, y no guarda la continuidad rítmica que el género Tango requiere y le es propia.

Para Salgán, es mérito de muchos Tangos el poseer hermosas melodías, algunas de las cuales son de gran lirismo y de un alto vuelo poético³³.

La melodía debe exponerse con claridad: a un Tango melódico, por razones de estilo, no deben agregársele notas, pasajes, variaciones, o adornos que afecten o distorsionen su melodía³⁴.

Cuando decimos adornos no estamos refiriéndonos a simples mordentes o apoyaturas breves, etc., que, aplicados con criterio y prudencia, no inciden sobre lo esencial de la melodía. Digamos, agrega Salgán, que como regla general, los temas melódicos no llevan “variaciones”, no se debe modificar y/o variar las melodías agregándoles pasajes que a veces no pertenecen al estilo rítmico del Tango; más bien, pertenecen a otro género³⁵.

Cuando anunciamos que vamos a tocar un Tango determinado, la melodía del mismo debe ser fácil y claramente inidentificable, el ritmo de Tango debe estar presente, y la armonía complementándose adecuadamente con el ritmo y la melodía³⁶.

De esta apreciación se desprende el purismo y el gusto por el Tango tradicional, en el que queda fuera de género el “Tango de fantasía”, por decirlo de algún modo, que propuso el afamado compositor Astor Piazzola, ya que su estilo fue justamente la variación rítmica y melódica en pasajes en que mezclaba el repertorio clásico y moderno de diversos estilos.

Retomado lo referente al tratamiento de la melodía, diremos que, una vez que el tema ha sido expuesto con toda claridad y fidelidad, al repetir el

³³ *Ibíd.*, p. 30.

³⁴ *Ibíd.*, p.33.

³⁵ *Ibíd.*, p.33.

³⁶ *Ibíd.*, p.33.

mismo cabe la posibilidad de desarrollarlo o elaborar variantes, tal como ocurre normalmente en muchos géneros populares y también en la música de cámara o sinfónica³⁷.

Tratándose de un Tango melódico, es obvio que una ejecución ligada de la melodía y del acompañamiento ha de ser utilizada de manera preponderante. Es característico del género alternar la ejecución de frases ligadas con otras staccato. Esta posibilidad, legítima dentro del estilo del Tango melódico, evita la monotonía al tiempo que es staccato en la melodía, con su correspondiente acompañamiento. Es una forma de expresión propia del Tango y es una de las características fundamentales que, junto con los acentos, su rítmica y su fraseo, confirman y definen al género.

Esta expresión de Tango, llamado también Tango Milonga -no por su similitud con el género Milonga sino como sinónimo de rítmico, “ir a la milonga”, concurrir a un lugar de baile-, tiene, como su denominación lo indica, una construcción eminentemente rítmica y, obviamente, contiene en su temática y correlativo acompañamiento elementos que lo definen como tal. Asumen gran importancia los acentos e inflexiones que ayudan a darle su peculiar carácter, y tienen especial preponderancia los pasajes “staccato”, los que se alternan con pasajes ligados, al igual que como ocurre con el Tango melódico³⁸.

3.2.5 El Tango de hoy en Argentina

En Argentina, a pesar de ser la cuna del Tango, no se percibe una masificación ni difusión de este género musical en la actualidad. Si bien es cierto, se mantiene una buena cantidad de grupos, músicos, dedicados al Tango, no hay un apoyo para que sigan surgiendo iniciativas tendientes a

³⁷ *Ibíd.*, p.34.

³⁸ *Ibíd.*, p.37.

incentivar festivales de Tango, lugares para tocar, etc. Lo que mueve al Tango en el país trasandino es, principalmente, la empresa turística, que muestra shows de este género musical como parte del “paquete turístico” al visitante extranjero.

Muestra de ello es la visión del fenómeno del Tango de la Argentina de hoy que tienen los integrantes del grupo “AlterTango”³⁹.

Elbi Olalla, pianista de “AlterTango”: Al margen de Piazzolla y el Tango de los compositores de 1970, el Tango estaba muerto en Argentina, marginado de la música popular. Sigue marginado, ahora en comparación del folclore, en que hay miles de festivales.

Victoria Raimondo, Cantante: Es una música del siglo pasado, con composiciones entre 1908 y 1950 como Discépolo, que aún están vigentes. Son postales de una época que ya no existe.

Victoria: Es una música bastante maltratada para lo bella que es, con una riqueza musical impresionante: no hay muchos programas radiales, no hay una ley que proteja a los bandoneones, ya no se fabrican más desde el año 1944. Por ejemplo, hay un alemán que compra un bandoneón para ponerlo como mesa de centro.

Hay interés, pero no hay 5000 dólares para obtener uno, el problema es ése por un lado.

Lo que se ofrece son shows de Tango que no reflejan verdaderamente lo que es el Tango, es para turistas y tours carísimos, es un circuito comercial que tiene que ver más con el turismo que con la cultura.

³⁹ Entrevista realizada al conjunto AlterTango en el local Piedra Feliz de Valparaíso en febrero de 2009.

Elbi: El circuito en buenos aires es pequeño: hay muchísimas propuestas culturales todo el día, pero el circuito de Tango es pequeño.

3.3 El Tango en Valparaíso

Hacia finales de la década de los año 20 y principios de los años 30, el Tango llegaba a Valparaíso primero por los medios de difusión como catálogos de discos, programas radiales etc., para posteriormente iniciar una gira interminable de orquestas, compositores y cantantes argentinos que pasarían a la posteridad.

En la década de 1930, Valparaíso era conocido como “La Joya Del Pacífico”, tanto por su pujanza económica como el principal puerto del Océano Pacífico como por su movimiento cultural. Guillermo Scherping profesor, dirigente político y sindical y cantante de Tango del trío “Mala Junta” de Valparaíso, se refiere a los lugares de diversión cuando el Tango era una de las principales manifestaciones artísticas y culturales de la ciudad.

“Valparaíso tenía muchos lugares de diversión como el Yako y el Hollywood, por nombrar sólo algunos. En todos estos locales uno podía ver la orquesta tropical y la de Tango... era lo obligatorio. También estaba el barrio puerto, donde había una vida cultural muy rica.

Valparaíso fue centro de muchas actividades culturales, siendo una de ellas el Tango. Por este motivo fue que Discépolo, Alfredo De Angelis, Troilo, Pugliese, por mencionar sólo algunos, todos en sus memorias mencionan que era obligatorio pasar por Valparaíso. Estas presentaciones eran principalmente en el Teatro Victoria, y en ocasiones también en el Teatro Imperio, que se transformaron en la gala del Tango en la ciudad.

Solo en ocasiones estos músicos pasaban por Santiago, la mayoría de las veces venían directo a la ciudad de Valparaíso por el tren de los Andes.

Todo esto cuando la ciudad era la Joya del Pacífico, por algo además estaba la bolsa de comercio”⁴⁰.

Sobre el Tango en Valparaíso Scherping agrega:

“En su origen, el Tango era mal visto que lo bailaran las mujeres (sic); una vez que llegó de Europa, se bailó y se legitimó en Argentina.

El Tango llegó del Río de la Plata a Valparaíso. Aquí, este ritmo se adapta incluso en la forma de bailarlo: la diferencia se nota en el primer paso. En Argentina es acercar la mujer hacia ti y en Valparaíso es un paso hacia adelante, eso es de Valparaíso, nada más.

Sobre las creaciones propias en la letra del Tango en Valparaíso, son poquísimas. En eso estamos muy lejos de la calidad de la letra y las creaciones de los cultores argentinos. A pesar de ello tenemos a Osman Pérez Freire, que en Valparaíso se conoce por el nombre de una cancha de fútbol que está en un cerro, pero que pocos saben que fue un gran compositor de Tango; o Alberto Palacios, un gran cantor de Tango de la época de 1930-1940, que cantó con la orquesta de Alfredo de Angelis, con tal éxito que éste se lo quiso llevar a Argentina”⁴¹.

De esta manera, no era difícil que el Tango se familiarizara con la manera de vivir del habitante de Valparaíso: éste buscó las calles y las barriadas, acomodándose a su origen popular y arrabalero. Scherping nos hace una reseña de cómo conoció en Tango en Valparaíso y, por ende, como lo conocieron muchos habitantes de esta ciudad.

“Es una cuestión enteramente natural: nací en el cerro Barón y como las casas no tenían patio jugábamos en la calle, es el recuerdo que uno tiene

⁴⁰ Entrevista al cantante y profesor Guillermo Scherping realizada en Cerro Cordillera de Valparaíso en marzo de 2009.

⁴¹ *Ibíd.*, marzo de 2009.

mientras el día domingo se hacía aseo y se cocinaba. Lo único que sonaba en las casas de Valparaíso era Tango. Las madres ponían Tango a todo chanco cuando jugábamos en la calle. Escuchábamos puro Tango, que era además lo que se escuchaba en las fiestas familiares junto con el folclore. Uno creció con eso, después uno lo estudia, lo investiga; el vínculo de los porteños con el Tango tiene que ver con la ciudad misma”⁴².

Dentro de la historia artística y cultural en la ciudad para muchos hay un antes y un después en ella, esta tiene que ver directamente con los hechos acontecidos en la época de la dictadura militar.

“Hay dos etapas en la vida cultural de Valparaíso: una antes de la dictadura y una en dictadura, donde Chile tenía la triste condición de tener más toques de queda en todo el continente. En ese momento, en Valparaíso murió toda la vida nocturna: todos locales cerraron salvo en Cinzano”⁴³.

“Cuando ocurrió esto yo recuerdo que los viejos igual se las ingeniaban para improvisar una “tanguería”. Una vez que empezaba el toque de queda se juntaban en un lugar determinado, generalmente la casa de alguien y todos partían a seguir bailando, se corrían los muebles, se ponía el toca disco y quedaba lista la Tanguería”⁴⁴

“A partir del año 1990 hay un nuevo fenómeno artístico y cultural entre ellos el Tango. Una nueva generación que toma la identidad de Valparaíso y que se identifica con el Tango en lo que podríamos decir que es una búsqueda de la autenticidad de sus raíces”⁴⁵.

⁴² *Ibíd.*, marzo de 2009.

⁴³ *Ibíd.*, marzo de 2009.

⁴⁴ *Ibíd.*, marzo de 2009.

⁴⁵ *Ibíd.*, marzo de 2009.

Durante el año 1990 en adelante empiezan a surgir de los cerros todo un fenómeno cultural que también involucra al Tango, de este modo músicos jóvenes tocan con algunos músicos provenientes de la época dorada del Tango en La ciudad.

Dentro del contexto de ciudad “patrimonial y cultural” se desprenden variadas iniciativas tendientes a valorar la búsqueda de la identidad cultural de Valparaíso. Algunas de ellas tienen que ver con festivales como el “ValparaTango”, locales que están ubicados dentro del circuito patrimonial de la ciudad como el “Boliche” (subida Cuming), “Pasquín”, “Imperio Tango club” (barrio puerto) donde se escucha, baila y se enseña Tango. Aparte de otros como el clásico “Cinzano” y la “Piedra Feliz”.

3.4 Identidad del habitante del puerto con el Tango

Después de ya casi ochenta años en la ciudad, el Tango ha dejado sus huellas imborrables en muchas generaciones de porteños.

“El porteño tiene una identidad histórica con el puerto. Hubo una época que Valparaíso tenía cerca de 20000 trabajadores relacionados con las faenas de puerto, hoy solo quedarán cerca de 500.....la ciudad en ese entonces vivía en torno a la vida de puerto. Hoy se ha conservado parte de esa historia en el patrimonio de la ciudad como los mercados, donde uno al pasar por ellos, ve la alegre espontaneidad del porteño con sus bromas (tallas), el vendedor de pescado, el de verduras etc. A pesar de ser una de las ciudades más deprimidas económicamente por la cesantía, el porteño se las arregla para salir de esas dificultades y lo hace con cosas cotidianas”⁴⁶.

El Tango se quedo en Valparaíso “porque hay ciertas similitudes en la conformación de ciudad puerto con Buenos Aires. El Tango nos habla de la amistad, del barrio y nosotros tenemos barrio; nos habla de personajes y

⁴⁶ *Ibíd.*, marzo de 2009.

nosotros tenemos personajes; nos habla de historia y nosotros tenemos historia, en fin, tenemos todas las formas para albergar este ritmo en la ciudad”⁴⁷.

“La historia del Tango con sus personajes está por escribirse, esta historia se cortó por la dictadura, es una historia que tiene que ver con su cultura popular, como las grandes manifestaciones del siglo XX, como el blues, el rock, el Tango, todas con identidad propia”⁴⁸.

Esta historia que “esta por escribirse”, tiene mucho que ver con los espacios que alberga la ciudad para el Tango y el conocimiento que tienen las generaciones jóvenes sobre este género musical.

Al ser consultada Elbi Olalla, pianista del grupo “AlterTango” de Argentina, sobre el conocimiento del Tango en Valparaíso y sobre los espacios para tocar esta música en la ciudad nos comenta:

“Nos impresiona el conocimiento que tiene la gente joven, que a través de otras generaciones saben de Tango; en Mendoza, no existe este fenómeno por ejemplo”⁴⁹.

“Creemos que hay mas espacio para tocar en Valparaíso que en Mendoza, siempre cuando veníamos estaba la orquesta típica de Lucho Saravia, el ValparaTango”⁵⁰

Este conocimiento e identidad del habitante porteño con el Tango se nutre con la ciudad y su historia. Como vemos, desde que llegó este género

⁴⁷ *Ibíd.*, marzo de 2009.

⁴⁸ *Ibíd.*, marzo de 2009.

⁴⁹ Entrevista conjunto AlterTango, febrero de 2009.

⁵⁰ *Ibíd.*, febrero de 2009.

musical a la ciudad de Valparaíso se quedo en las entrañas de ésta, recibéndolo como parte de la identidad y el folclore del habitante de puerto.

Para Juan Carlos Tortorello, cantante argentino de Tango y administrador del bar “El Boliche” de Valparaíso, “el Tango está en el gusto popular de la gente de Valparaíso”. Agrega: “aquí la gente sabe mucho de la historia del Tango, sus canciones, incluso más que muchos argentinos. Eso se debe también a la dualidad que hay con la vida de puerto⁵¹”.

⁵¹ Entrevista realizada al cantante Juan Carlos Tortorello en Bar El Boliche de Valparaíso en marzo de 2009.

4. El Bolero

4.1. Origen del Bolero

Es considerado uno de los géneros musicales latinoamericanos por excelencia: aquí letristas, compositores, cantantes, bailarines y músicos encuentran un espacio musical en donde casi todos los sectores sociales pueden practicar este género. El Bolero tiene su origen en Cuba y México, aunque no tiene una identidad nacional definida, se extendió por toda Latinoamérica hasta el cono sur. Este género centra su temática en el amor y el desamor, tal como lo vive el latinoamericano en general, sin hacer referencias a dimensiones sociales ni a circunstancias políticas o sociales del continente.

La raíz de origen del Bolero la encontramos en Cuba, atribuida a la canción de salón de mediados del siglo XIX. Dicha canción se cobijaba en el sentimiento libertario del cubano de la época, bajo la dominación española hasta 1898, camuflando el amor a la patria con la metáfora de la mujer. En su matriz salonera, el Bolero aglutina elementos europeos del salón como aria de ópera, la romanza o la zarzuela, las voces líricas y el piano, rasgos que aparecerán más tarde en este estilo, cuando se popularice de la mano de cantantes líricos y Agustín Lara⁵².

Debido a su naturaleza salonera, el Bolero tuvo un nicho cultural definido, posteriormente, y para su difusión, la industria orientó al consumidor del nuevo género en un terreno conocido. En sus comienzos se le difundió como “canción”, lo que reflejaba el titubeo de la industria frente a un género que aún no se consolidaba. La raíz sonora que adquirió el Bolero con su llegada a la calle, le permitió asociarse a la rumba mediatizada, presentándose en partituras como una rumba lenta o “slow rumba”.

⁵² GONZÁLEZ y ROLLE: *Historia social de la Música popular en Chile 1890-1950*, pp. 488-489.

La canción cubana encontró en los dúos de voces y guitarras que pueblan la música tradicional latinoamericana el medio más apropiado para continuar su camino hacia la música popular. De esta forma, poco a poco fue perdiendo el lirismo de la música salonera, para luego adquirir la rítmica binaria y sincopada propia de la música popular cubana.

Fue así que la canción se hizo baile, incorporándose el cinquillo (cinco golpes sincopados) o clave sonera y el rasgueo o rayado de la guitarra al ritmo de las claves y a la línea del canto, acomodándose con naturalidad al verso octosílabo.

Asimismo el género se articuló en dos periodos de 16 compases cada uno, que se repetían con el mismo texto o con nuevas estrofas, con un interludio instrumental o pasacalle entre ellos. Este intermedio era interpretado en el registro agudo de la guitarra, procedimiento muy utilizado por el Bolero tanto por la guitarra alta mexicana o “requinto” como por la trompeta con sordina, en el caso del Bolero orquestal.

Posteriormente, el Bolero cubano incrementará su sincopación rítmica acompañándose del tumbao del son, que era el género que acaparaba las preferencias del público. Se destaca en este sentido la música de Miguel Matamoros, quien llegó a Chile el año 1937 procedentes de Buenos Aires, en un a gira por Sudamérica.

El Bolero comenzó a emigrar tempranamente desde Cuba, partiendo primero hacia México y Puerto Rico en un permanente éxodo que le dará carta de ciudadanía latinoamericana .Se presume que llegó al puerto de Veracruz y a la península de Yucatán a fines del siglo XIX, con las giras de compañías teatrales de circos, trovadores santiagueños, inmigrantes y refugiados⁵³ .

⁵³ *Ibíd.*, p. 490.

Así lo confirma Armando Manzanero a quien, en una entrevista realizada especialmente a propósito del presente trabajo (diciembre 2008), preguntamos si había influencia de la música cubana en México; nos respondió en forma textual: “Indudablemente que sí: la cercanía que tenemos con Cuba es muy grande, al menos cuando yo me crío de niño a adolescente, adolescente hombre, era más fácil escuchar la radio cubana que la radio mexicana, por la cercanía que había”⁵⁴ .

El Bolero en 1920 ya se manifestaba en México con características distintivas, en especial en los dúos de cantantes yucatecos. Estos rasgos serán difundidos continentalmente a fines de la década de 1940, con el impacto internacional del trío Los Panchos. Sobre aquella influencia y la característica de la música mexicana, Manzanero agrega: “Para mí la principal influencia fueron los Panchos: a los quince años hizo que la sensibilidad se me despierte. Sobre nuestra música, los yucatecos tenemos una identidad drástica en lo musical con un sello muy marcado. Es el sonido de las guitarras, de los grupos, que es el sonido de la canción romántica bien escrita, muy preocupado por la parte literaria que indudablemente han sido precursores de las nuevas formas armónicas para la canción. Investigando música yucateca me pude dar cuenta lo avanzados que fueron en su tiempo para escribir canciones”⁵⁵.

El Bolero se consolida como el género predominante del México post revolucionario para la nueva cultura de masas; en algunos espacios, como los burdeles, reemplazará al Tango pues mantendrá su atmósfera cosmopolita y moderna.

⁵⁴ Entrevista realizada al cantautor Armando Manzanero en Hotel O'Higgins de Viña del Mar en diciembre de 2008.

⁵⁵ *Ibíd.*, diciembre de 2008.

Entre los cantantes del periodo que va de 1930 a 1940 se destacan Agustín Lara, Pedro Vargas, María Félix, Elvira Ríos y Néstor Chaires por nombrar sólo algunos. El nombre de Agustín Lara resalta en particular como el del compositor, pianista y cantante que contribuyó a consolidar la tendencia original del Bolero a dividirse en dos secciones de 16 compases cada una, la primera en modo menor y la segunda en modo mayor, con un interludio instrumental entre ambas que corresponde al antiguo pasacalle. Agustín Lara en México y Benny Moré en Cuba, serán los principales exponentes del Bolero moderno en la década de 1940.

En este periodo Lara se hizo presente en Chile en la permanente oferta cinematográfica Mexicana -con películas que tomaban no sólo su nombre sino también el argumento de algunos de sus Boleros-, y en las ediciones del sello Víctor, que ofrecía versiones de composiciones suyas como “Amor de mis Amores”, “Noche de Ronda” y “Sola”⁵⁶.

4.2. Diversificación y modernización del Bolero

La latinoamericanización del Bolero iniciada en México supuso su depuración, manifestada en la paulatina desaparición del cinquillo cubano en el canto, que perdía impulso rítmico por la nueva voz declamatoria con micrófono; la pérdida del tumbao sonero en el acompañamiento, que se reducía a marcar las ocho corcheas del compás; la simplificación de la línea de bajo en un patrón de una blanca y dos negras; su modernización temática e instrumental y su incorporación al repertorio de cantantes líricos, con sus consecuentes modificaciones estéticas e interpretativas.

La llegada de cantantes líricos al Bolero, que cambiaban una carrera consagrada por el canto popular con micrófono, prestigiaba al género “haciendo derroche de elegancia y exigiendo de los intérpretes condiciones

⁵⁶ GONZÁLEZ y ROLLE, C.: *Historia social de la Música popular en Chile 1890-1950*, p. 490.

vocales sobresalientes”⁵⁷. Esto le permitía al Bolero entrar en gloria y majestad en la industria discográfica, cinematográfica y radial latinoamericana, transformándose en número central de muchos locales nocturnos de la década del 40.

Los primeros intérpretes mexicanos fueron tenores que encontraron en el nuevo género una forma de proyectar masivamente sus carreras, poniendo la expresión seria y romántica del canto lírico al servicio de un género popular que, por lo demás, tenía raíces en el “Aria” de la canción de salón y la “Romanza”.

Esto se hacía en sintonía con la tendencia de cantantes líricos italianos de comienzos de siglo, que grababan canciones populares como una forma de participar del auge de la naciente industria discográfica⁵⁸. Esa misma formación lírica fue la que tuvieron conocidos cantantes mexicanos como Juan Arvizu y Pedro Vargas entre otros. En América del sur, específicamente en Perú, siguió su ejemplo Lucho Barrios, quien nos cuenta de sus primeras incursiones en la música popular: “Mire, yo en mis inicios estudié canto lírico, pero eso fue un lapso corto. Prontamente yo descubrí que mis gustos estaban orientados para otro lado. El Bolero y el Vals son el fuerte mío, y algunos pasillos ecuatorianos que son de la misma onda. Yo viví en Ecuador durante 3 años -1957 a 1961- y antes de venir a Chile yo ya estaba en Ecuador grabando Valses peruanos y uno que otro Bolero”⁵⁹.

Con el micrófono estos cantantes desarrollaron un modo de interpretar más natural y relajado, funcional al carácter íntimo y personal de la canción de amor que ahora sería declamada al oído de la pareja mientras se bailaba

⁵⁷ *Ibíd.*, p. 492.

⁵⁸ *Ibíd.*, p. 492.

⁵⁹ Entrevista realizada al cantante Lucho Barrios en Teatro Municipal de Valparaíso en abril de 2009.

lentamente en un estrecho abrazo, sin preocuparse de intrincados pasos o de elaborados movimientos de cuerpo.

Estos mismos cantantes incorporaron a su repertorio obras de compositores chilenos, contribuyendo a su difusión internacional. Este fue el caso de “Rayo de luna” y “Caminito agreste”, tonadas de Luis Aguirre Pinto popularizadas por Alfonso Ortiz Tirado, y otras como “Cura de mi Pueblo”, “Mantelito Blanco” de Nicanor Molinare, popularizados por Juan Arvizu⁶⁰.

4.3. Inspiración del Bolero

Desde sus raíces, el Bolero buscará la poesía para la inspiración de sus letras. Fue así que músicos mexicanos componían sobre versos de poetas cubanos, como en el caso de Agustín Lara, quien con sus metáforas recuerda los mejores pasajes de Darío.

De este modo, el Bolero constituirá un importante referente de elaboración literaria en la canción popular latinoamericana, recogiendo y masificando el modernismo con todo su preciosismo, sensualidad y ambigüedad, constituyéndose en una modalidad poética de uso común.

Posteriormente el Bolero asimilará el modernismo literario a la lírica popular, no siendo ya necesario recurrir a los poetas románticos, pues las letras del siglo XX serán suficientes para este nuevo público y sus aspiraciones cosmopolitas.

Esta etapa del Bolero coincide con la transición entre los últimos esplendores del modernismo del siglo XX y la aparición de lenguajes nuevos y vanguardistas en la poesía. Este nuevo lenguaje será menos elegante, pero dista aún del lenguaje de las masas y sus formas de trato amoroso que

⁶⁰GONZÁLEZ y ROLLE, C.: *Historia social de la Música popular en Chile 1890-1950*, p. 492.

traerán la nueva cultura del cine, la radio y el disco, con su poética más directa y brutal.

A partir de Agustín Lara, en 1930 el Bolero buscará en la mujer la dualidad pecadora y divina, redimiéndola del pecado a través del amor. El hombre aparece como un ser desvalido, cuya redención depende de la musa pecadora y divina que lo inspira. Lara pasa de la sublimación al sufrimiento, abandonando el amor cortés de la primera época del Bolero, que buscan amor eterno que se sabe imposible, pero que es razón de vida. Deseo y fatalidad serán los ingredientes característicos del Bolero a partir de Lara, donde quedarán registradas las instancias vividas o imaginadas del enamorado hispanoamericano en su itinerario amoroso.

Desde el deseo, el amante buscará la constatación del amor en la palabra, la mirada y la entrega amorosa. Asimismo, buscará fijar la imagen del ser amado en su conciencia, englobando las instancias amorosas de la temporalidad y la memoria.

La fatalidad surgirá del amor imposible que continúa siendo amor, de la traición del ser amado al que se sigue amando, o la pérdida y el abandono, que es el inicio del desamor. Gran parte de esta fatalidad proviene del propio destino trágico del enamorado del Bolero, que ha hipotecado su identidad a la del ser amado, perdiendo su libertad y entregándose a una dependencia que disfruta defiende y preserva.

En el Bolero entonces, está ausente el amor como diálogo, como mutuo reconocimiento y como mutua aceptación de dos sujetos. Él nos muestra una experiencia o la premonición de un fracaso: aquí el amor es un monólogo, una pérdida de fronteras entre uno y el otro, una mezcla en la que el sujeto enamorado hipoteca y pierde su identidad, por ello se hace incapaz de reconocer al ser amado, convertido en mero reflejo de su propio desamparo.

Es este amor egoísta el que produce la pasión y el conflicto necesarios para hacer una canción de amor mediática, que sea consumida por las masas, en un preámbulo de la balada romántica de los años sesenta y las telenovelas de los setenta.

El siguiente ingrediente será presentar canciones con contextos débilmente contruidos, donde el género, el lugar, y las circunstancias del deseo o la fatalidad las otorgue el propio auditor, permitiendo que aflore ese sentimiento de apropiación que experimenta el público frente a la canción y al cantante que las interpreta. En los programas, radiales el locutor será el encargado de recrear las condiciones de escucha y las condiciones del Bolero, anticipando y creando con su discurso un lugar posible para el usuario. Al comentar, interpretar y hacer su propia lectura de las letras del Bolero, el locutor inducirá y orientará formas de escucha en los auditores, quienes lo dedicarán como serenata a sus parejas, madres o amistades, declarando su amor o saludando un aniversario, pero también expresando despecho⁶¹.

4.4. El Bolero en Chile

Los primeros artistas locales en popularizar el Bolero fueron los conjuntos de huasos, como “Los Cuatro Huasos”, que se cambiaban de nombre a “Noctámbulos” para interpretar Boleros por radio. Caso emblemático fue el de los “Quincheros”, que alcanzaron fama internacional con Boleros como “Nosotros” de Pedro Junco (1920-1943), grabado en el sello RCA Víctor a fines de 1944, y “Sufrir” de Francisco Flores del Campo, grabado en 1946.

Los conjuntos de huasos se asociaron a sectores más bien acomodados: estaban en las antípodas de Lucho Barrios, difusor en Chile del

⁶¹ *Ibíd.*, p. 502.

estilo cantinero, traspolado también al Vals. Éste será el máximo representante del estilo llamado “Cebolla” (llamado así por su alto contenido dramático). Al respecto, el propio **Lucho** Barrios nos cuenta: “la primera vez que llegue a Valparaíso fue el año 1961, allí me encuentro que había gran efervescencia por la música popular Tango, Bolero y Vals peruano. Estuve con la orquesta de Fulvio Salamanca y Miguel Caló. Se podría decir que el Tango el Bolero y el Vals son parientes, se refleja en el sentimiento que producen sus letras”⁶².

Consultado sobre la “Joya del Pacífico” y la floclorización de estos estilos en Valparaíso, Lucho Barrios agrega: “Bueno, para mí la Joya del Pacífico debe tener mas de 50 años, yo la interpreto desde hace 40 años mas o menos, la canto del año 1970, hasta aquí son 39 años .Yo creo que la Joya del Pacífico, el autor la compuso con ritmo de Vals aperuanado, con estilo de puerto, cercano al puerto de Valparaíso”⁶³.

Ante la pregunta de si estos ritmos serían de Valparaíso, replica: “Un ritmo después de 50 años que se afianza en un pueblo, se convierte en Folclore”⁶⁴. Ambos Boleros, sumados al de Arturo Gatica -que es elegante y masivo a la vez-, llenarán el espectro social chileno de mediados del siglo XX.

Mientras, siguiendo la tendencia mexicana, los grupos chilenos de huasos como los “Quincheros” y los “Querretaros” grababan Boleros y rancheras. Hacia 1944, el Bolero con guitarra alcanzaba notoriedad mundial con el trío Los Panchos, formado por los mexicanos Jesús “Chucho” Navarro,

⁶² Entrevista Lucho Barrios, abril de 2009.

⁶³ *Ibíd.*, abril de 2009.

⁶⁴ *Ibíd.*, abril de 2009.

Alfredo Gil, y el puertorriqueño Hernando Avilés, herederos del estilo de los tríos yucatecos⁶⁵.

El estilo de los Panchos se sumó con naturalidad al repertorio de tonadas y Valses de dúos y tríos chilenos. El conjunto llegó a Chile en la década del 50, actuando con gran éxito en radios y teatros. Los conjuntos chilenos incluirían Boleros a comienzos de 1940, destacando solistas como Mario Arancibia, Raúl Videla y Arturo Gatica. Estos artistas se hacían acompañar de orquestas como las de Vicente Bianchi, Carlos Llanos, Fernando Lecaros y Donato Román Heitmann entre otros, e iniciaron sus carreras en radios y teatros de Chile para luego traspasar las fronteras nacionales y consagrar sus carreras en Argentina y México

El cine de la época se acompañó de Boleros para la expectación de un público que quería ver a sus artistas favoritos cantando en un film. Este fue el caso de películas como “Nosotros que nos queremos tanto”, “Bésame Mucho” o “Piel Canela”⁶⁶.

4.4.1. Arturo Gatica

Este artista se inició con el auge del género, desarrollando una importante carrera nacional e internacional. Su estilo particular llevó a popularizar tonadas y Boleros en películas como “Espuelas de Plata” (1948). Arturo Gatica comenzó su carrera en 1936 en radio Rancagua, para luego seguir en Radio Corporación de Santiago en 1945 y radio El Mundo de Buenos Aires en 1948, desde donde se proyectó como artista al resto de América Latina. En 1947 grabará Boleros como “Obsesión” del

⁶⁵ GONZÁLEZ y ROLLE, C.: *Historia social de la Música popular en Chile 1890-1950*, p. 498.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 502.

puertorriqueño Pedro Flores, “Traicionera” de Gonzalo Curiel y “Mentiras tuyas”, del cubano Mario Fernández Porta.

A fines de los años cuarenta se consolidarán las carreras de los principales intérpretes chilenos de Bolero de fama internacional como Lucho Gatica y Antonio Prieto, que se proyectarán continentalmente en las décadas de 1950 y 1960 desde México y Argentina.

En la composición del Bolero, los principales aportes chilenos se sitúan en la década de 1940, y corresponden a creaciones de cuatro compositores populares: Francisco Flores del Campo, Luis Aguirre Pinto, José Gales y Jaime Atria. Algunos de sus Boleros constituyen verdaderos ejemplos del cancionero popular chileno y latinoamericano⁶⁷.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 502.

5. El Vals

5.1. Origen del Vals

El término Vals proviene del alemán “walsen”, que significa girar. Se refiere a la música y la danza, que se bailaba en salones, castillos y mansiones a partir del 1800 en Europa central, donde elegantes damas giraban con sus anchos vestidos, abrazando a un erguido barón que las guiaba por el salón al compás de $\frac{3}{4}$.

Esta expresión se convirtió en el baile de salón por excelencia en Europa, destacándose hasta principios del siglo XX. En un comienzo, este baile fue rechazado por la alta sociedad europea por encontrarlo impúdico, esto por la cercanía corporal de los bailarines que requiere esta danza.

El origen más recóndito de este género musical se encuentra, según algunos historiadores, en rústicas danzas medievales practicadas por campesinos del sur de Alemania y Austria. Para otros está en el nachtanz, que es una danza popular de Babaria del siglo XII. Este Vals vienés se hace conocido en toda Europa a mediados del siglo XIX, por intermedio de un proceso de popularización que se dio gracias a compositores como Johann Strauss y su hermano menor, conocidos como los reyes del Vals. También destacaron otros compositores como Chopin, Brahms, Ravel; otros incorporaron el Vals al ballet, como por ejemplo “El lago de los cisnes” y “Cascanueces” de Chaikovski⁶⁸.

El Vals poco a poco fue cautivando a nobles y burgueses, llegando a constituir parte importante de la música popular latinoamericana.

Este género vienés llega a América a través de las elites sociales, la burguesía y la aristocracia de las sociedades americanas lo practicaron

⁶⁸ DELGADO GOLDMAN, Elizabeth: *El Vals peruano y el Bolero en el estilo de vida de los habitantes del barrio puerto de Valparaíso*, Valparaíso, Universidad Arcis, 2008, p. 44.

reproduciendo las costumbres europeas. Esto ocurre en el primer tercio del siglo XIX, difundándose por toda América del Sur entre 1810 y 1815 en medio de censuras y anatemas de la iglesia, adquiriendo diversos ropajes y denominaciones locales. Las censuras que tuvo el Vals están relacionadas con la carga de “inmoralidad” con que se apreciaba este baile. En este sentido, el impacto social del Vals pavimentó el camino para futuros bailes del siglo XX como el Tango y la Milonga.

Luego de su ingreso al continente el Vals vienés pasa por un proceso de floclorización, adoptando los distintos rangos en los lugares a donde llega; luego es incorporado a la música local, a partir de lo cual se desarrollan diversas variantes en Chile.

Durante los primeros años del siglo XX se bailaron distintos tipos de Valses, y en la actualidad su presencia y desarrollo sigue vigente en las prácticas musicales de todo el país.

Un elemento que favoreció su difusión fue la permanencia del salón como espacio de socialización, utilizado en un comienzo por los principales grupos con poder político y económico y luego por los distintos estratos sociales. Esta práctica se vio beneficiada por el auge económico de nuestro país en el primer tercio del siglo XIX, que permite la consolidación de la burguesía.

Los bailes que se desarrollaron en los salones constituyeron eventos de la vida social y cultural de aquella época, lo que sirvió de nexo entre la vida pública y privada entre las familias de alta sociedad. Estos bailes eran amenizados por orquestas que tocaban hasta la madrugada Valses, pasodobles, lanceros y cuadrillas combinados para empezar y terminar.

La influencia del salón no se remite solamente a la sociedad burguesa: la música de salón influyó tanto en la música popular urbana latinoamericana como en la propia música campesina de tradición oral. De este modo, la vida

de salón fue practicada por distintos grupos sociales, tanto urbanos como rurales. En la ciudad y en el campo obrero, el desarrollo del club social -el mutualismo- mantuvieron, a pesar de la decadencia del repertorio europeo tradicional salonero, este tipo de eventos sociales que emulaban las antiguas prácticas del salón.

Al campo y las zonas rurales las prácticas de salón llegan a través de la aristocracia agraria, que reproducía en sus casonas de campo las costumbres sociales de la ciudad -en algunos casos con mayor intensidad que en la ciudad-. Estos bailes también fueron asimilados por las personas que trabajaban en ellas, adaptándolos a su manera.

Otro elemento importante dentro de la incorporación del Vals en las prácticas musicales fue la llegada a los hogares de las partituras editadas, las que permiten la reproducción de las piezas tocadas en el salón. De este modo el Vals entra a los hogares de forma más íntima y espontánea en torno al piano, incorporándose al proceso de popularización de la música experimentado a partir de la creación de un mercado de partituras editadas.

Entre los Valses bailados durante los siglos XIX y XX se encuentran el Vals "Boston", que nace en Estados Unidos y es conocido en Latinoamérica en la década de 1890. Es una versión más lenta que el vienés, donde se disminuye la velocidad y los giros.

Otra variante es el Vals rioplatense o de orquesta típica, que será objeto de la creación de compositores chilenos como las de Armando Carrera, creador del estribillo del Vals "Boston" de Antofagasta. Las orquestas típicas argentinas se hicieron mundialmente reconocidas por sus interpretaciones de milonga y Vals. Se destacan además el Vals peruano,

que tuvo un fuerte arraigo popular, y el Vals chilote, que pasó a formar parte de nuestra tradición folclórica⁶⁹.

5.2. El Vals peruano

Al llegar el Vals a Perú pasa por un proceso de adaptación y de adopción, es decir quienes lo reciben hacen apropiación de él y lo modifican según su propia cultura. De este modo, y en forma paralela a la acogida de las lujosas residencias, se afianzó en el medio popular. Músicos y bailarines populares adicionaron el Vals vienés conjuntamente con discretas evocaciones de escalas pentatónicas incásicas.

La primera etapa del Vals peruano, denominada de la guardia vieja, se desarrolla sin la presencia generalizada de medios de difusión masiva. Éste se distribuye por medio de canales más tradicionales de propagación como el teatro y la zarzuela, además de pianitos ambulantes o portátiles. De este modo, cuando se inició su difusión a través de los medios modernos, el estilo guardia vieja ya estaba consolidado.

En estricto rigor, no se conoce el proceso exacto mediante el cual surge el Vals peruano; no obstante ello, se detectan ciertas influencias relacionadas con la zarzuela española, baile que estaba de moda cuando el Vals llegó a Perú. La fuerte orientación costumbrista de la zarzuela, que asimilaba la música tradicional de las diversas regiones ibéricas dándole renovado vigor y amplia difusión, puede haber estimulado en los compositores populares y limeños la búsqueda y rescate de expresiones locales y nacionales para amoldarlas a formas que eran gustadas por el público capitalino de la época. Las mismas zarzuelas parecen haber proporcionado parte de la música y textos de algunos Valses criollos de la guardia vieja.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 46.

Lo que conocemos como Vals peruano, también es llamado Vals criollo. Estas expresiones son utilizadas para distinguirlo del Vals vienés del cual procede, y que llegó a Perú en la época de la colonia. Sin embargo la música criolla tiene un alcance más amplio dentro del cual se ubica este Vals.

Con el término criollo se hace referencia a lo propio de Latinoamérica, por lo tanto propio del nuevo mundo, pero que no es nativo. Manuel Acosta Ojeda, compositor y estudioso del Vals dice: “El elemento central de la música “criolla” o “costeña” es el “Valse”⁷⁰. Y es que criollo sencillamente es “no nativo”. Por lo tanto, también es criolla la música selvática y andina, que no es autóctona. El origen está en la voz “creole” que se usaba en Haití para denominar un dialecto, mezcla de francés y algunos idiomas africanos.

Argentina también influyó la llegada del Vals a Chile: los compositores e intérpretes chilenos bebieron de ambas fuentes, incluyendo el Vals criollo de la costa del pacífico y el recio Vals tanguero del Río de la Plata.

Uno de los elementos característicos del Vals criollo es el componente canción. Éste permitió el vínculo de los sujetos con la letra de las canciones, favoreciendo su popularización y enraizamiento.

El Vals superó limitaciones temporales inherentes a la moda, y al hacerlo canción se popularizó en el barrio. Desde entonces, se ha quedado en las familias modestas.

Posteriormente el Vals vienés será desplazado por una nueva danza, aunque en el ambiente popular se continuará disfrutando la danza ternaria fuertemente cimentada en su carácter cada vez más local.

⁷⁰ ACOSTA OJEDA, Manuel: Entrevista, en: *Ibíd.*, p. 48.

Las letras de las canciones son reflejo de la realidad social de quienes las crean, pues representan la funcionalidad mediadora entre el ámbito público y privado de los sujetos que las practican.

Este Vals criollo surge durante el primer tercio del siglo XX, en los callejones donde vivía la mayoría de la población de Lima durante esos años. Estos lugares eran formados por hileras de pequeñas viviendas de una o dos habitaciones, dispuestas en un largo corredor descubierto con una sola entrada desde el exterior donde se podía albergar entre 50 y 200 personas, estando ocupados por familias de escasos recursos⁷¹. Los callejones vienen a ser como nuestros conventillos, y como tales son una objetivación de la marginalidad producida por un nuevo orden económico y social que se está instaurando en esa época, vinculada al impacto de la revolución industrial.

Por lo tanto el origen de este Vals está asociado al sujeto marginado: reflejo de ello es el sujeto social y la imagen del otro que ayudan a crear las letras de las canciones. Un sujeto marginado será el de la mujer, cuya presencia estaba restringida a lo privado y que ahora aparecerá en las letras de las canciones.

5.2.1. Desarrollo del Vals peruano

Existen varias etapas en el transcurso, desarrollo y origen del Vals peruano. Luego de la primera etapa de la denominada guardia vieja, viene un periodo un tanto crítico que se ve agudizado por la fuerte entrada de la cultura norteamericana en las influencias locales, principalmente a través de los medios de difusión durante la década que va de 1920 a 1930.

Se inicia la era de la industria cultural con la aparición del fonógrafo. Hay una nueva forma de relacionarse en torno a la música: ahora que puede escucharse en cualquier momento y lugar, cambia la forma de relacionarse

⁷¹ *Ibíd.*, p. 48

entre el músico y su audiencia. La relación será por mecanismos industrializados de difusión.

Será la industria disquera la que dictará las modas, momento que no será propicio para realizar producciones de corte popular como el Vals peruano, pues el público objetivo era de bajo poder adquisitivo, por lo que no se justificaba la producción de estos discos.

Luego la posibilidad de adquirir fonógrafos intensificó la costumbre de escuchar música en estos aparatos. Junto a ello, la aparición del cine sonoro tuvo una fuerte influencia en las prácticas musicales, constituyéndose un hábito escuchar música e ir al cine, estableciendo un vínculo entre el auditorio local y la música extranjera que estaba representada por el Tango, el foxtrot y el one step.

Lo anterior se entiende como periodo crítico, ya que por las influencias expuestas la música criolla en Perú tuvo una fuerte caída, prefiriéndose muchas veces en los mismos callejones el Tango por sobre el Vals. Sin embargo no hubo una separación entre ambas vertientes musicales y tampoco una audiencia local aislada y puramente criolla.

Ambas tendencias -criolla y extranjera- se influenciaron mutuamente y convivieron durante años; así por ejemplo un importante exponente de la música criolla como es el caso de “Pinglo”, compuso polcas basadas en ritmo de foxtrot que fueron aceptadas como criollas por el medio.

En cuanto al Vals criollo, las innovaciones consistieron en ampliar y diversificar su universo armónico, aumentando las variaciones en los grados de la tonalidad por un lado, y alterando el orden, duración y estructura que caracterizaban a la guardia vieja en su uso de los grados principales de la tonalidad por el otro. Sobre estos cambios, se realizaron melodías más ricas y sutiles que las anteriores.

En general se nota una mayor libertad en la armonía y la incorporación de giros melódicos desconocidos durante el periodo anterior. Esta nueva etapa es conocida como la “generación de Pinglo”, cuyos exponentes se ven enfrentados a los cambios socioculturales de la época, y que son capaces de mezclar las influencias extranjeras, respondiendo eficientemente a los nuevos gustos de la época. En este periodo, la producción musical pierde su carácter folclórico o artesanal, pasando a ser industrial.

El Vals fue la modalidad, más recurrente en la música popular latinoamericana. A medida que avanzaba el siglo XX, las letras manifestaban las nuevas vivencias del criollo urbano y del mestizo trasplantado. Este Vals rendirá su máxima expresión en Lima donde, al mismo tiempo, intensificará sus atributos danzables con trozos de pentafonía andina y de síncopas afro peruanas. Éste ha sido un Vals con un fuerte arraigo en los puertos de pacífico sur, expandiendo su influencia desde Lima hasta Guayaquil por el norte, y hacia Iquique, Antofagasta, Coquimbo y Valparaíso por el sur.

En la entrevista realizada este año a Lucho Barrios afirma⁷²: “Yo nací en el Callao, y el primer puerto en que yo triunfé fue en Guayaquil, ese fue el sitio donde empecé mi carrera artística. Después de eso, yo vine a Valparaíso”⁷³. Sobre el porteño nos comenta: “El porteño es amistoso, bohemio; le gusta la música y todo lo que tenga que ver con arte. Por ejemplo yo voy a Coquimbo, a la pampilla, y me quieren mucho, Punta Arenas en fin...”⁷⁴ O sea que se ha paseado por los puertos replicamos nosotros: “Bueno, yo soy Lucho Barrios de los barrios de los puertos”⁷⁵.

⁷² Entrevista Lucho Barrios, abril de 2009.

⁷³ *Ibíd.*, abril de 2009.

⁷⁴ *Ibíd.*, abril de 2009.

⁷⁵ *Ibíd.*, abril de 2009.

Como vemos, se trata de una expresión particularmente vinculada a ciudades portuarias del cono sur. Las causalidades de este arraigo no están absolutamente claras, lo que sí se sabe es que este estilo musical tiene mayor enraízo en los puertos que en otro tipo de ciudades.

Sobre este mismo punto y consultado por el arraigo de estos géneros musicales y su gente Armando Manzanero nos cuenta: “Con Valparaíso me da una ternura, me recuerda a un puerto de Yucatán que se llama Progreso, en que había un movimiento portuario enorme”⁷⁶. Preguntamos ¿Que opinión le merece el sonido porteño? Y contesta: “Tuve la oportunidad de ver los músicos que tocan en el Cinzano, y me di cuenta de la influencia que tienen ustedes por el Tango, el Bolero y el Vals en Valparaíso (sic). Mire, todos los puertos, toda la gente que vive cerca del mar, indudablemente tiene mas alegría que la gente que vive en las montañas”⁷⁷

En nuestro país, la práctica del Vals peruano ha adquirido un fuerte asidero. La tendencia a una interpretación aperuanada del Vals se iniciará a comienzos de los años cincuenta con las versiones de los “Valse” peruanos grabadas por el cantante nacional Lucho Oliva para RCA Víctor. Después de Oliva, será el cantante peruano Lucho Barrios quien difundirá en Chile la práctica del también llamado Vals cantinero.

5.3. Bolero y Vals peruano en Valparaíso

Estos géneros musicales han sido practicados desde casi 80 años por diferentes generaciones de músicos. Han quedado en la ciudad formando parte de la identidad porteña que los ha hecho suyos, adaptando sus formas para crear una sonoridad particular que ha permanecido en el tiempo.

⁷⁶ Entrevista Armando Manzanero, diciembre de 2008.

⁷⁷ *Ibíd.*, diciembre de 2008.

Al igual que la cueca y el Tango, estos ritmos tienen espacios y lugares particulares donde se les puede encontrar y escuchar. En el caso del Tango y la cueca, cuentan con instituciones y clubes que les han servido de resguardo. El Bolero y el Vals peruano en tanto han tenido su centro de cultivo en los bares y mercados de la ciudad, muchos de los cuales son parada oficial para músicos itinerantes que, con sus voces y acordes, acompañan el devenir del ciudadano.

Debido a ello no existen clubes, ni asociaciones, lo que implica que estén expuestas a transformaciones urbanas puesto que se han cerrado locales donde antes se practicaban estos ritmos. A pesar de ello, en la actualidad se pueden identificar lugares en que se interpretan Boleros y Valses, como el “Liberty” de plaza Echaurren, “El Rincón de las Guitarras” de calle Freire, “El Molinon”, El “Bolivariano”, y la “Piedra Feliz”, que otorgan días específicos para estos géneros musicales, atrayendo a un público heterogéneo que disfruta de estas melodías y acordes.

El Vals peruano y el Bolero surgen de un determinado ámbito cultural: al llegar a nuestro puerto pasaron por un proceso de adopción, lo que implicó ciertas modificaciones de carácter funcional. El Vals peruano fue traído por los marinos del puerto del Callao con instrumentos que son de fácil transporte como la guitarra, el cajón y el bongó, lo que facilitó su difusión.

El músico local Yanko Millán Meyer nos cuenta sobre su experiencia como guitarrista, en el tiempo que vivió en Arica. Desde allí, con un grupo de músicos de esa ciudad viajaron por distintas ciudades de Perú, como Tacna, Arequipa y Lima, lugares en que el Vals es tocado en las llamadas “pollerías” que se encuentran en diversos sitios de la ciudad. Sobre esa experiencia relata: “la riqueza musical del Vals peruano radica en la forma interpretativa. La percusión juega un papel importante en la acentuación del ritmo, sobre todo el cencerro y el cajón (en su parte afro). Sin esa base, es difícil comprender y asimilar este género musical. La gran diferencia entre el Vals

peruano y el Vals que se toca en Valparaíso es la importancia de los roles: por ejemplo aquí tiene gran importancia la voz por sobre los instrumentos, allí tienes el ejemplo del “negro” Farías por ejemplo o el “Mariposa” del trío local “Los Chuchos”. Lo otro es la guitarra que hace los adornos melódicos, pues acá se usa el re quinto mientras que en Perú los adornos lo hace la guitarra”⁷⁸.

5.3.1. Cultura popular

La popularización del Bolero y el Vals peruano corresponden a relaciones sociales y culturales desarrolladas por sujetos populares en un contexto de transformaciones estructurales. Estos ritmos son parte de la modernidad, pero al mismo tiempo se resisten a ella.

Esta forma de resistencia siempre se genera en espacios alternativos donde estos géneros son transmitidos por la oralidad, la memoria y las instancias de esparcimiento y diversión. De esta forma, el Vals y el Bolero son expresiones del sentir de un pueblo que desarrolla este canal donde se juntan elementos propios e importados, para hacer públicas sus vivencias y sentimientos personales. Su resistencia corresponde al proceso de adaptación, que se convierte en espacio de expresión social y política -las letras de las canciones relatan los conflictos en estos ámbitos-. Responden a una imposición foránea, desde donde son introducidos nuevos elementos.

El Vals peruano y el Bolero surgen de diversas influencias originarias como la europea y la africana, en un contexto que no es ni la una ni la otra, sino propias de Sudamérica. Se trata de influencias e importación de ritmos nuevos, distintos a los de su surgimiento, proceso en que la identidad tiene un lugar preponderante. Son culturas que se identifican con algo, se reconocen como diferentes a partir de sus diferencias identitarias. “Si no

⁷⁸ Entrevista realizada al guitarrista Yanko Millán Meyer en café Paskín de Valparaíso en agosto de 2009.

existe la idea de identidad, el concepto de transculturización perdería fuerza y relevancia, hay transculturización por que hay culturas que se identifican entre sí, como algo existente pero diferente, entran en contacto, hay identidad porque la misma idea de transculturización implica la existencia de algo que se puede trascender, por lo tanto posee su propia identidad”⁷⁹.

Estos géneros dan cuenta de epicentros urbanos porteños de la costa del pacífico sur como Lima, El Callao, Guayaquil y Valparaíso. Tal como nos dijera Lucho Barrios: “Soy lucho Barrios, de los Barrios del Puerto”⁸⁰.

Estas expresiones se emparentan además por el proceso de modernización en el contexto hispanoamericano de principios del siglo XX. De esta forma, esas expresiones trascienden su lugar de origen para ser adaptadas por los porteños de nuestro continente pasando a ser parte de la identidad de éstos.

Este proceso de adaptación y transculturización se da en toda Latinoamérica, de este modo el Bolero y el Vals peruano constituyen un pilar importante de la música popular de Valparaíso.

5.3.2. Temática “Cebolla” del Vals porteño

El estilo de “Valse” criollo, es un estilo de vida porteña, característica de nuestro continente. Este repertorio apunta a temáticas que hablan del dolor de la traición, el desamor, la frustración de la pobreza, la violencia y el alcoholismo.

⁷⁹ MARTÍ, Joseph; “Transculturación, globalización y música de hoy” Revista Transcultural de Música. Casa de las Américas de la Habana. 2002 En file:///Transculturación,%20globalización%0y%20músicas%20dehoy,webarchive, (Visto15/04/2008), en: DELGADO, Elizabeth: *El Vals peruano y el Bolero en el estilo de vida de los habitantes del barrio puerto de Valparaíso*, p. 58.

⁸⁰ Entrevista Lucho Barrios abril de 2009.

El concepto “Cebolla” obedece a una adjetivación despectiva, que hace alusión a los efectos lacrimosos que tendrían este tipo de interpretaciones, vinculada a los sectores más populares de la sociedad. Esta adjetivación surge a mediados de la década de 1960 en la interpretación que hiciera Lorenzo Valderrama de Boleros con maracas y tumbadores, ejemplo que seguirían otros cantantes como Luis Alberto Martínez, Ramón Aguilera y Jorge Farías, por nombrar algunos. Fue en ese periodo que este último interpretó “La joya del Pacífico” (antes que Lucho Barrios) en la película de Aldo Francia “Valparaíso de mi Amor” (1969).

Durante la década de los años 60 hubo cambios estructurales en la sociedad. En ese contexto, la música “Cebolla” fue criticada por considerarse fuera del compromiso de los idearios revolucionarios, además de fomentar la resignación de los sectores populares hacia las nuevas corrientes de aquella época. Esta crítica no consideró las expresiones del sentir popular, que eran el reflejo de lo que vivían por aquel entonces. Se trata de un sentir de las sociedades latinoamericanas que se ven ante el desamparo y la desprotección frente a una realidad que resulta inabordable. Lo “Cebolla” es una forma de vivir el dolor, una realidad que permanece en los cerros y plazas de Valparaíso.

6. Arreglos

La elección de estos temas obedece en gran medida al estudio realizado en nuestra tesis. En su mayoría se trata de temas ampliamente difundidos y reconocidos por el auditor, en ellos encontramos verdaderas “postales de la historia sonora de Valparaíso”, que nos describen además parte de un carácter social y cultural que definen a la ciudad y su habitante.

Junto con ello, queremos adjuntar a nuestro trabajo estos arreglos que fueron pensados para pequeñas agrupaciones musicales de nuestra ciudad, esperando contribuir al “re-descubrimiento” de su historia a través de los géneros musicales que tiene Valparaíso.

Arreglo
Jorge Gutiérrez - Oscar Olmedo

El llorón (vals peruano)

Compositor
Carlos Pimentel

Allegro **A**

Musical score for the first system, measures 1-6. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It features five staves: Glockenspiel, Flauta soprano, Guitarra, Piano, and Bajo eléctrico. The tempo is marked 'Allegro' and the dynamics are 'mf'. The Glockenspiel and Piano parts play a melodic line of quarter notes: F#4, A4, B4, C5, B4, A4, F#4. The Flauta soprano part plays a similar melodic line. The Guitarra part provides a harmonic accompaniment with chords: F#4-A4, F#4-A4, F#4-A4, F#4-A4, F#4-A4, F#4-A4. The Bajo eléctrico part plays a bass line of quarter notes: F#3, A3, B3, C4, B3, A3, F#3.

Musical score for the second system, measures 7-12. The score continues with the same five staves as the first system. The tempo and dynamics remain 'Allegro' and 'mf'. The Glockenspiel part has a first ending bracket over measures 11 and 12. The Flauta soprano part continues with the melodic line. The Guitarra part continues with the harmonic accompaniment. The Piano part continues with the melodic line. The Bajo eléctrico part continues with the bass line.

2

14 B

Musical score for measures 14-20. The score is for five instruments: Glockenspiel, Saxophone (Saxophone), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E. Bass). The key signature is one sharp (F#). The score includes a first ending bracket over measures 14-16 and a section labeled 'B' starting at measure 17. Dynamics include *f* (forte) in measures 17, 18, and 20.

21

Musical score for measures 21-27. The score is for five instruments: Glockenspiel, Saxophone (Saxophone), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Piano (Pno.), and Electric Bass (E. Bass). The key signature is one sharp (F#). The score continues from the previous system.

28

Glock. *mf*

S. Rec. *mf*

A. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

E. Bass *mf*



35

Glock. *f*

S. Rec. *f*

A. Gtr. *f*

Pno. *f*

E. Bass *f*



42

Glock. *mf*

S. Rec. *mf*

A. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

E. Bass *mf*

49

Glock. *f*

S. Rec. *f*

A. Gtr. *f*

Pno. *f*

E. Bass *f*

C

56

Glock. *mf*

S. Rec. *mf*

A. Gtr.

Pno. *mf*

E. Bass *mf*

Double bar lines are present at the beginning and end of the system.

63

Glock. *f*

S. Rec. *f*

A. Gtr. *f*

Pno. *f*

E. Bass *f*

Double bar lines are present at the beginning and end of the system.

70

Glock. *mf*

S. Rec. *mf*

A. Gtr. *mf*

Pno. *mf*

E. Bass *mf*

77

Glock. rit.

S. Rec.

A. Gtr.

Pno.

E. Bass rit.

6.1. Arreglo Vals “El Llorón” (Carlos Pimentel).

Carlos Pimentel (1887-1958), forma parte importante de la historia de la música en Chile. Su arduo trabajo se sitúa entre los años 1900 al 1950, componiendo más de 500 obras que pasan por una gran versatilidad de estilos, con arreglos para diversos instrumentos musicales; manuales musicales, obras para piano y orquestas, sonatas, preludios etc., forman parte de esta prolija labor.

Este músico porteño es un fiel representante de las transformaciones vividas por la sociedad y cultura de su tiempo: en él se grafican los espacios relacionados a la música de su época, tanto de salón como docta, popular y de raíz folclórica.

El Llorón es un Vals de características salonerías, un ejemplo del tránsito de la música cultural europea, de preferencia española, italiana, inglesa y francesa, hacia la música popular o de masas.

La melodía original se conserva casi intacta, a excepción de los compases 32, 34, 48 donde la inhibición de corchea se varía por negra en el primer tiempo del compás, facilitando así su ejecución. A dicha melodía principal, interpretada por metalófono y teclado, se agrega una contra melodía o melodía acompañante, ejecutada por las flautas dulces, dando así mayor movimiento en los momentos de reposo de la melodía principal. En la parte B, primera pieza, se agrega una melodía por terceras paralelas, dando mayor realce de la melodía principal; en la segunda parte se vuelve a la melodía acompañante, llenando los espacios de reposo de la melodía principal. En la parte C, a la melodía principal se agrega una melodía acompañante, en forma de imitación.

6.1.1. Análisis armónico:

En lo que armonía se refiere, la sección A está en la tonalidad de mi menor y se produce una función transitoria entre mi menor y su relativa

mayor sol, pasando por sus grados principales (I, V, VI). En la sección B, la armonía realiza una función transitoria a la menor y sol mayor haciendo el IV grado de este un acorde menor, teniendo así un intercambio modal. En la sección, C la armonía se mantiene en mi menor y sus grados principales (I, IV, V).

Quando Valparaíso

$\text{♩} = 110$

Soprano Solo

Violin *mf*

Viola *mf*

Acoustic Guitar *mf*

Piano *mf*

Violoncello *mf*

$\text{♩} = 110$

4

S. Solo

Vln. *mp*

Vla. *mp*

A. Gtr. *mp*

Pno. *mp*

Vc. *mp*

A ♩=110

8

S. Solo

f Cuan do el cu chi llo bos te za Val pa ra
 Cuan do la puer ta se cie rra Val pa ra
 Cuan do la tie rra des pier ta Val pa ra

Vln. pizz.

Vla. pizz.

A. Gtr.

Pno. *f*

Vc. *f* ♩=110

12

S. Solo

í so con su sar cas mo gen til
 í so de trás del be so fe roz
 arco í so lle van do el día bloen la piel

Vln. arco

Vla. arco

A. Gtr.

Pno.

Vc.

16

S. Solo

cuando tus ca sas ra ci mo Val pa ra í so gui ñan sus o jos al
 y los a man tes nau fra gan Val pa ra í so en tan ta du da de
 y ale grei ni cia su bai le Val pa ra í so ver ti gi no soy bru

Vln.

Vla.

A. Gtr.

Pno.

Vc.

21

S. Solo

mar *p* pre sien toun pa ís des cu bro que soy *f* cuan do la he ri da mein po neal des per
 ser hay tan taes ta ción bus can doal gún tren que lle veal mis mo que nun ca lle ga
 tal hay tan toal ba ñil dis pues toal ri tual de los an da mios al za dos o tra

Vln.

Vla.

A. Gtr.

Pno.

Vc.

p cresc.

mp

25 *rall.* **A tempo** ♩=80

S. Solo
tar Val pa ra i so *mp* Val pa ra is so don dean da
rá Val pa ra i so
vez Val pa ra i so

Vln.
mp

Vla.
mp

A. Gtr.
mp

Pno.
mp

Vc.
mp

And. *rall.* *And.* *And.* **A tempo** ♩=80

30

S. Solo
rás en que pe num bras teo cul ta rás en que se cre to nau fragio an

Vln.

Vla.

A. Gtr.

Pno.

Vc.

34

S. Solo

ti guo *f* en que pro fun do rin cón del vi no Val pa ra í so co moun cris

Vln.

Vla.

A. Gtr.

Pno.

Vc.

f

38

S. Solo

tal he cho pe da zos teen con tra ras mor dien doin vier nos ba jo los

Vln.

Vla.

A. Gtr.

Pno.

Vc.

42

S. Solo

mue lles Val pa ra i so

Vln.

Vla.

A. Gtr.

Pno.

Vc.

Reo. Reo. Reo. Reo.

Fine

D.C. al fine

Detailed description of the musical score: The score is for measures 42-45. It features six staves: Soprano Solo (S. Solo), Violin (Vln.), Viola (Vla.), Acoustic Guitar (A. Gtr.), Piano (Pno.), and Cello (Vc.). The Soprano Solo part has lyrics 'mue lles Val pa ra i so'. The Cello part has 'Reo.' written under the notes. The score ends with 'Fine' and 'D.C. al fine'. There are double bar lines with repeat signs at the beginning and end of the system.

6.2. Arreglo de la canción “Cuando Valparaíso” (Desiderio Arenas).

Versión original del compositor chileno Desiderio Arenas en ritmo de Tango, de la cual el propio compositor señala que tiene una lúdica y profunda cercanía con el puerto “Para mí, Valparaíso es pura poesía. De esa facilita, que habla de los ascensores o de las casas que se encaraman por los cerros, pero también de la otra, de la que tiene que ver con el frío, con la soledad y con el miedo. Poesía de verdad, caótica y perturbadora”⁸¹.

La canción la compuso en el año 1974, mientras contemplaba el puerto desde una pequeña ventana del Cuartel Silva Palma.

El arreglo está hecho para la siguiente instrumentación:

- Voz femenina de registro soprano
- Violín
- Viola
- Violoncello
- Piano
- Guitarra acústica

En relación a la morfología, corresponde a la forma canción con sus secciones claramente definidas AAB.

⁸¹ UNIVERSIDAD DE CHILE: “Desiderio Arenas se presentará en el Teatro de la Universidad de Chile” [en línea], en: *Secciones portal Universia* (2007) [citado el 02 de diciembre de 2009] http://www.universia.cl/portada/actualidad/noticia_actualidad.jsp?noticia=93151

6.2.1. Análisis armónico:

En cuanto a la armonía, la sección A comienza en la tonalidad de la menor y realiza una función transitoria hacia la tonalidad de re menor IV grado de la menor en el compás 18. Luego se mueve a la tonalidad de do mayor VI grado de la menor en el compás 21, manteniéndose en esta tonalidad por el resto de esta sección.

En la sección B comienza en la tonalidad de do mayor y se mueve a la tonalidad de re menor II grado de do en el compás 33 luego se va a la tonalidad de sol mayor en el compás 37 y se mueve a la tonalidad de la menor en el compás 41 hasta el final de la sección.

6.2.2. Análisis rítmico:

Esta pieza está en el metro binario de 4/4, a continuación indicaremos los principales patrones rítmicos ocupados en la base de este Tango.

Patrón rítmico de la guitarra:



Patrón rítmico del piano:

Piano

The notation shows a rhythmic pattern for the piano in 4/4 time. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note, with chords indicated by vertical lines above the notes. The second measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note, also with chords indicated by vertical lines above the notes.

Patrón rítmico del violoncello:

Violoncello

The notation shows a rhythmic pattern for the cello in 4/4 time. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note. The second measure contains a quarter note followed by a dotted quarter note.

6.2.3. Texto de la canción Cuando Valparaíso (Desiderio Arenas)

A) Cuando el cuchillo bosteza

Valparaíso

con su sarcasmo gentil

cuando tus casas racimo

Valparaíso

guiñan sus ojos al mar

presiento un país

descubro que soy

cuando la herida me impone el despertar

Valparaíso.

Cuando la puerta se cierra

Valparaíso

detrás del beso feroz

y los amantes naufragan

Valparaíso

en tanta duda de ser

hay tanta estación

buscando algún tren

que lleve al mismo que nunca llegará

Valparaíso.

B) Valparaíso

dónde andarás

en qué penumbra te ocultarás

en qué secreto naufragio antiguo

en qué profundo rincón del vino

Valparaíso

como un cristal hecho pedazos

te encontrarás

mordiendo inviernos bajo los muelles

Valparaíso.

Cuando la tierra despierta

Valparaíso

llevando el diablo en la piel

y alegre inicia su baile

Valparaíso

vertiginoso y brutal

hay tanto albañil

dispuesto al ritual

de los andamios alzados otra vez

Valparaíso.

El bazar de los juguetes

$\text{♩} = 90$

Tenor

Flute *mf*

Clarinet in Bb *mf*

Acoustic Guitar *mf*

Electric Bass *mf*

Maracas $\text{♩} = 90$ *mf*

5

T.

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrs.

A

8

T. *f* pa trón cie rre la puer ta por que mi raa som

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.



12

T. bra do le com pro los ju gue tes que tie neen el ba zar yo se los com pro

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.



15

T. to dos noim por ta lo que gas te di ne ro no me fal ta pa ra po der pa

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

18

T. gar *mp* por u na so la no che yo quie ro ser rey ma go pa ra que los mu

Fl. *mp*

Cl. *mp*

A. Gtr. *mp*

E. Bass *mp*

Mrcs. *mp*

21

T. *cha chos de to da mi ciu dad ma ña nal des per tar se sos ten gan en sus ma nos el sol des ta le*

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

25

B

T. *gri a que yo les quie ro dar *f* al ba zar de los ju*

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

29

T. gue tes cuan tas ve ces fui de ni ñoy me pa ra ba pa ra ver

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

33

T. pa ra ver des dea lla fue ra des dea tras de la vi drie ra lo que nun cai ba te

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

36

T. ner si mi vie jae ra tan po bre le fal ta ba siem preun

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

40

T. co bre pa ra com prar nos el pan hoy que puedo y la suer te me son

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

43

T. *rí e yo no quie ro quea llaun ni ño que no ten ga*

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

45

T. *niun ju gue te pa ju gar gar*

Fl.

Cl.

A. Gtr.

E. Bass

Mrcs.

6.3. Arreglo de la canción “Bazar de los juguetes” (Jorge Farías).

Jorge Farías fue uno de los íconos del Bolero y Vals peruano en Valparaíso. Nació y creció en el barrio puerto, grabó una serie de discos, viajó en giras por Europa y Sudamérica, compuso canciones en las que describía la marginación de su vida y su entorno, lo que fortaleció su identidad con el barrio puerto de Valparaíso. Falleció en Valparaíso en abril del año 2007.

Esta canción relata cómo vive la navidad una persona que en su niñez fue muy pobre y no tenía acceso a juguetes como los demás niños. Por este motivo, tiene el deseo de que los niños de su ciudad no pasen por esa amargura, y decide regalarles a todos un juguete para la navidad.

Este Bolero esta construido para la siguiente instrumentación:

- Voz masculina de registro tenor
- Flauta traversa
- Clarinete en Bb
- Guitarra
- Bajo eléctrico
- Maracas

En relación a la morfología, esta hecho en forma canción con secciones A y B.

6.3.1. Análisis armónico:

La canción está en la tonalidad de re menor, a diferencia de la versión original que está en re# menor. La bajamos de tono para hacer más sencilla su interpretación.

6.3.3. Texto de Canción el bazar de los juguetes (Jorge Farías).

Sección A

Patrón cierre la puerta

Por qué mira asombrado

le compro los juguetes

que tiene en el bazar

yo se los compro todos

no importa lo que gaste

dinero no me falta

para poder pagar

por una sola noche

yo quiero ser rey mago

para que los muchachos

de toda mi ciudad

mañana al despertarse

sostengan en sus manos

el sol de esta alegría

que yo les quiero dar

Sección B

Estribillo:

Al bazar de los juguetes
cuántas veces fui de niño
y me paraba para ver
para ver desde allá afuera
desde atrás de la vidriera
lo que nunca iba a tener

si mi vieja era tan pobre
le faltaba siempre un cobre
para comprarnos el pan
hoy que puedo
y la suerte me sonrío
yo no quiero que halla un niño
que no tenga
ni un juguete pa' jugar

Puerto Esperanza

$\text{♩} = 120$

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello

8

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

18

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

26

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf *f* *mf* *f*

Detailed description: This system of music covers measures 26 through 33. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Measure 26 starts with a dynamic of *mf*. In measure 27, the dynamics change to *f* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 28, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 29, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 30, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 31, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 32, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 33, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc.

34

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f *pp* *pp* *f* *pp*

Detailed description: This system of music covers measures 34 through 41. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Measure 34 starts with a dynamic of *f*. In measure 35, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 36, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 37, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 38, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 39, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 40, the dynamics are *f* for Vln. I and Vln. II, and *f* for Vla. and Vc. In measure 41, the dynamics are *pp* for Vln. I and Vln. II, and *pp* for Vla. and Vc.

42

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

mf *mf* *mf* *mf*

Detailed description: This system of music covers measures 42 through 49. It features four staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vc.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. Measure 42 starts with a dynamic of *mf*. In measure 43, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 44, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 45, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 46, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 47, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 48, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc. In measure 49, the dynamics are *mf* for Vln. I and Vln. II, and *mf* for Vla. and Vc.

49 **B**

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

f

55

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

ff

1.

62

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

rit.

6.4. Arreglo de la canción “Puerto esperanza” (Dióscoro Rojas)

Esta canción fue compuesta en el año 1982 y aparece en el disco de Dióscoro Rojas “Las ganas de llamarme domingo”, del que fue difundido generosamente un tema homónimo y también la canción "Puerto Esperanza", dedicada a Valparaíso. Poco después, el autor comenzó a ser invitado de varios festivales extranjeros y se calcula que estuvo once años "yendo y viniendo" de presentaciones en Europa⁸².

Este Vals esta compuesto para la siguiente instrumentación:

Cuarteto de cuerdas:

- Violín I
- Violín II
- Viola
- Violoncello

Esta pieza esta escrita en forma canción con sus secciones AABB claramente definidas.

6.4.1. Análisis armónico:

Este arreglo esta en la tonalidad de re menor, a diferencia de la versión original que esta en do# menor. Los primeros compases de la sección A comienza con una cadencia perfecta I-V-I en re menor, luego se produce una función transitoria hacia do mayor en el compás 22 realizando

⁸² GARCÍA, Marisol: “Dióscoro Rojas” [en línea], en: *Musicapopular.cl, Biografías* (2009) [citado el 02 de diciembre de 2009], <http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=338>

una cadencia plagal IV-I en do mayor, volviendo en el compás 28 a re menor, finalizando esta sección con una modulación directa a re mayor.

La sección B comienza con una cadencia perfecta I-V-I en la tonalidad de re mayor, realizando una función transitoria hacia mi menor con una cadencia perfecta V-I en el compás 56, volviendo a re mayor en el 60.

6.4.2. Análisis rítmico:

Esta pieza está en metro ternario de $\frac{3}{4}$. A continuación, indicaremos los principales patrones rítmicos utilizados en el Vals peruano más tradicional.

Patrón rítmico de la guitarra.

Guitarra acústica 

Patrón rítmico cajón peruano:

Cajón peruano 

6.4.3. Texto canción Puerto esperanza (Dióscoro Rojas).

Sección A

Cuando el viento salado

Sopla a nuestro favor

Y por tus escaleras

no camine el dolor

cuando tus ascensores

se dejen de llorar

por los que un día zarparon

con ansias de olvidar.

Cuando tu cerro Alegre

Comience a sonreír

Y agite su pañuelo

al marino feliz

que regresó a su patria

tras largo navegar

entre lágrima y verso

entonan este Vals

Sección B

Estribillo:

Valparaíso eterno

puerto de mis amores

hundido en tus balcones

un día pude ver

cómo un ángel borracho

tus calles dibujó

y tus noches de luces

un mago la inventó

Valparaíso dale

con tu alegría

enséñanos un día

tu ingenua libertad

//: no le vendas a nadie

tu sol del mes de abril

y danos tus locuras

de amor para vivir ://

7. Conclusiones.

Para este trabajo de investigación fue absolutamente necesario abordar el estudio de estos géneros musicales desde su parte histórica. Fue gracias a este punto que logramos unir las diferentes etapas y ciclos de la música que llegó a Valparaíso desde finales del siglo XIX hasta nuestros días.

Una vez trazada esta línea de tiempo, pudimos concluir que en nuestro trabajo de investigación hay tres puntos centrales:

1 La adaptación y transculturización de estos géneros musicales no son privativos solamente a nuestro puerto. Forman parte de la cultura musical de las ciudades portuarias de Latinoamérica. En estas ciudades, hay un vínculo que tiene que ver con la vida portuaria y bohemia, el sentimiento arraigado en los sujetos que habitan la ciudad y su tiempo, generando y expresando una identidad popular hacia estos géneros musicales.

Gracias a las diferentes entrevistas realizadas, comprobamos y entrelazamos diferentes puntos de vistas que enriquecieron y reafirmaron los datos estudiados, entregando un aporte valioso a la historia musical de Valparaíso.

2 La importancia que tuvo Valparaíso para muchos intérpretes y compositores de Tango. El puerto fue un paso obligatorio dentro de sus giras por América y el mundo. Esto trajo un gran conocimiento del Tango en sus habitantes, lo que se traduce en que aún sigan viniendo grupos y compañías de baile, desde Argentina, generando un movimiento incluso mayor (a juicio de ellos) que en varias ciudades del vecino país.

3 La poca preocupación que existe por mantener estos estilos musicales. Si bien es cierto hay intérpretes, locales, y programas radiales, no son como lo fueron en su época dorada. En la actualidad, en el caso del

Tango, quedan solamente dos intérpretes de bandoneón, lo que preocupa al no existir escuelas de Tango en la ciudad; en los clubes que hay se enseña solo a bailarlo pero no a interpretarlo.

Sería interesante que las actuales orquestas, grupos instrumentales, agrupaciones escolares, pudiesen incorporar e incentivar la interpretación de repertorios populares como el Tango, el Bolero y el Vals, ya que creemos hay una gran variedad de repertorio que se puede adaptar.

Este conjunto de iniciativas tendrían que ir de la mano con el incentivo en la gestión de proyectos que realcen, conserven y desarrollen la música popular de la ciudad.

Los géneros estudiados tienen décadas en la memoria colectiva de los habitantes de Valparaíso, para algunos es motivo de una “Floclorización” adoptada por generaciones, sin embargo existen diversas teorías al respecto, que en nuestro trabajo no abordamos, ya que excede los límites de nuestra investigación. Dejamos a los entrevistados que dieran su opinión sobre el tema y de acuerdo a ello se aportara al debate sobre la “floclorización” de estos estilos

La historia continuará escribiéndose, seguirán adaptándose y fusionando nuevos estilos musicales. Esperamos que a través de éstos, el carácter identitario de Valparaíso continúe encontrándose con el habitante y su tiempo.

8. Bibliografía

8.1. Textos

- FUENTES G, Roberto y ZAMORA B, Bernardo: *Del salón a la música popular en la guitarra de Carlos Pimentel*, Valparaíso, Edición independiente, 2007.
- DOMINGO SILVA, Víctor: *Monografía Histórica de Valparaíso 1536-1910*, Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2004.
- HARRIS BUCHER, Gilberto: *Estudios sobre economía y sociedad en el contexto de la temprana industrialización porteña y chilena del siglo XIX*, Editorial Puntángelos, Valparaíso, 2003.
- MERINO MONTERO, Luis: *Influencia extranjera en XIX: introducción y cambios demostrables en Chile*, Santiago, s.n., 1982.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLE, C.: *Historia social de la Música popular en Chile*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005.
- PETIT DE MURAT, Ulyses: "Presencia viva del Tango", en: *Presentación del disco 120 Tangos Inolvidables*, s.n.
- SALGÁN, Horacio: *Curso de Tango*.
- DELGADO GOLDMAN, Elizabeth: *El Vals peruano y el Bolero en el estilo de vida de los habitantes del barrio puerto de Valparaíso*, Valparaíso, Universidad Arcis, 2008.

8.2. Entrevistas

- Entrevista realizada al conjunto AlterTango en el local Piedra Feliz de Valparaíso en febrero de 2009.
- Entrevista al cantante y profesor Guillermo Scherping realizada en Cerro Cordillera de Valparaíso en marzo de 2009.

- Entrevista realizada al cantante Juan Carlos Tortorello en Bar El Boliche de Valparaíso en marzo de 2009.
- Entrevista realizada al cantautor Armando Manzanero en Hotel O'Higgins de Viña del Mar en diciembre de 2008.
- Entrevista realizada al cantante Lucho Barrios en Teatro Municipal de Valparaíso en abril de 2009.
- Entrevista realizada al guitarrista Yanko Millán Meyer en café Paskín de Valparaíso en agosto de 2009.

8.3. Páginas web