

ENTRE CENSURA Y APROPIACIÓN: EL JAZZ EN CÍRCULOS OBREROS CHILENOS, 1915-1938

Between censorship and appropriation: Jazz in Chilean working-class circles, 1915–1938

Entre a censura e a apropriação: O jazz nos círculos da classe trabalhadora chilena, 1915–1938

Manuel Lagos Mieres

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
Santiago, Chile

manuel.lagos@umce.cl

<https://orcid.org/0009-0003-2029-0623>

ORCID

<https://doi.org/10.35588/12ac7126>

→ Recibido

26 de marzo de 2026.

→ Aceptado

21 de julio de 2026.

→ Publicado

31 de julio de 2026.

→ Artículo científico

Artículo perteneciente al proyecto Fondecyt N° 11260357 titulado “Temporalidades abigarradas: tiempos, relatos y horizontes de sentido en las narrativas históricas latinoamericanas”, del Dr. Sergio Estrada Arellano de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación.

→ Cómo citar

Lagos, M. (2026). Entre censura y apropiación: El jazz en círculos obreros chilenos, 1915-1938. *Re-presentaciones: Periodismo, comunicación y sociedad*, 24, 73-91. <https://doi.org/10.35588/12ac7126>

[RESUMEN]

Este artículo aborda la recepción del jazz, como fenómeno propio de la cultura de masas, en los círculos obreros chilenos entre 1915 y 1938. Siguiendo la teoría de la recepción, así como las propuestas de codificación y decodificación de Stuart Hall, se plantea que el público obrero dio distintas lecturas al jazz: mientras unos lo aceptaron sin contratiempo; otros, representantes de la élite obrera ilustrada, lo rechazaron viéndolo como fuente de perversión e instigación a los vicios. Entre ambos extremos, una tercera recepción fue la *apropiación* de este género y su utilización positiva como herramienta para cumplir sus objetivos de sociabilidad y cultura.

[PALABRAS

CLAVE]

jazz; cultura de masas; cultura obrera; recepción; apropiación

[ABSTRACT]

This article addresses the reception of jazz as a mass culture phenomenon within Chilean working-class circles between 1915 and 1938. Drawing on the reception theory, as well as Stuart Hall's encoding/decoding theoretical model, it argues that working-class audiences interpreted jazz in different ways: while some accepted it without hesitation, others, representing the educated working-class elite, rejected it, perceiving it as a source of perversion and an incitement to vice. Between these two extremes, a third form of reception was the *appropriation* of the genre and its positive use as a tool to achieve their goals of sociability and culture.

[KEYWORDS]

jazz; mass culture; working-class culture; reception; appropriation

[RESUMO]

Este artigo aborda a recepção do jazz como um fenômeno próprio da cultura de massas nos círculos operários chilenos entre 1915 e 1938. Seguindo a teoria da recepção, bem como as propostas de codificação e decodificação de Stuart Hall, argumenta-se que o público operário deu diferentes leituras ao jazz: enquanto alguns o aceitaram sem restrições, outros, representantes da elite operária ilustrada, o rejeitaram, vendo-o como fonte de perversão e instigação aos vícios. Entre ambos os extremos, uma terceira recepção foi a *apropriação* desse gênero e sua utilização positiva como ferramenta para cumprir seus objetivos de sociabilidade e cultura.

[PALAVRAS

CHAVE]

jazz; cultura de massa; cultura da classe trabalhadora; recepção; apropriação

1.- Introducción

Luego de surgir como fruto de la cultura afroamericana de Estados Unidos, el jazz fue exportado al resto del mundo occidental a través de las industrias discográfica, radiofónica y cinematográfica. Hobsbawm (1999) destaca su vertiginosa expansión: apenas cuando acababa de bautizarse en el país norteamericano, distintas compañías hacían giras en su nombre por el viejo continente.

El fenómeno no se relaciona sólo con países del llamado *primer mundo*. En América Latina igualmente penetró con rapidez (Pujol, 2004; Janeiro, 2012; Corti, 2015; Giller, 2018). En Chile Álvaro Menanteau (2006) señala que el jazz comenzó a cultivarse a principios de la década de 1920, sugiriendo, con base en testimonios del compositor docto y musicólogo Pablo Garrido (1905-1982), que su entrada se dio a través del puerto de Valparaíso, ciudad donde se habrían generado sus primeras manifestaciones. No obstante, este investigador poco ha señalado de la originalidad que le imprimió la interpretación y experiencia obrera, especialmente durante sus primeros años, es decir, antes de que este género musical se recluyera en el Club de jazz y se hiciera elitista en la década de 1940 (Vera-Cifras, 2018). Por otra parte, tampoco Pablo Cabello (2021) en su trabajo abocado al jazz porteño lo ha hecho, ni Juan Pablo González ni Claudio Rolle, en el marco de *Historia social de la música popular en Chile* (2004) profundizan en las relaciones entre el mundo obrero y el jazz. Y es más, historiadores como Stefan Rinke (2002) plantean que la apropiación de este tipo de bailes en Chile le correspondió a la juventud acomodada.

A contrapelo de este planteamiento, en el presente artículo se sugiere que se produjo una apropiación importante de parte de los sectores obreros, que incluso llegó a traducirse con el transcurso de los años en el cultivo de una nueva variante del jazz, una especie de jazz que fusionaba también elementos de la música popular local y que le otorgó una identidad propia. De acuerdo a esto se propone que existió una profunda y activa incorporación del género por parte de los sectores obreros antes de su elitización en la década de 1940.

En concordancia con esta propuesta, la interrogante que guía esta investigación es: ¿de qué manera los círculos obreros chilenos significaron, adaptaron y tensionaron el jazz en tanto prácticaailable y política entre 1915 y 1938? No nos interesa saber si lo interpretaron bien o mal, sino conocer los significados que para ellos tenía tal cometido.

La hipótesis aquí propuesta es que el público obrero dio distintas lecturas al jazz: mientras unos lo aceptaron sin contratiempo, los exponentes de la élite obrera ilustrada lo rechazaron viéndolo como fuente de perversión e instigación a los vicios. Entre ambos polos, una tercera recepción estuvo marcada por la *apropiación* de este género, y su utilización positiva como herramienta para cumplir sus objetivos de sociabilidad y cultura: una suerte de *negociación*, entre los parámetros de una cultura obrera y una expresión de la cultura de masas. Es aquí donde se genera una *apropiación*, sobre la cual la cultura de masas no destruye, como frecuentemente se ha creído, la identidad popular.

Todo esto también entronca con la praxis que predominaba entre los obreros de la época, permeada por la idea de que la emancipación debía ser obra de los obreros/as mismas, inscribiéndose estos como protagonistas y artífices de su propia cultura por la vía del autodidactismo. Así, todo individuo podía ser naturalmente artista o creador, y sólo había que despertar sus potencialidades (Suriano, 2001; Lagos Mieres, 2014).

2.- Metodología

Para evitar la superposición conceptual, en este texto se articulan y delimitan tres categorías analíticas fundamentales que operan en diferentes niveles del circuito cultural. En un nivel

estructural, y basado en las perspectivas de Hans Robert Jauss (1987) y Wolfgang Iser (1989), la recepción define el momento del encuentro entre la obra musical (transmitida por radio, discos o fonógrafos) y el oyente. Este encuentro está condicionado por el horizonte de expectativas, que es el conjunto de convenciones, experiencias previas y nociones de modernidad que, en nuestro caso, posee el público obrero en los años veinte y treinta, permitiéndole evaluar el fenómeno no desde la academia, sino desde sus vivencias urbanas.

La teoría de la Estética de la recepción aplicada a la música resulta una propuesta novedosa, aunque ya cuenta con conocidos promotores tales como Luis Pedro Bédmar (2003), seguido del musicólogo Celso García (2016). En la música la cadena es, más o menos, similar a la que se da en la letra impresa o una obra pictórica, es decir, hay fuente productora, hay autor, hay texto musical y hay receptores o público. En la obra musical participan: compositor, intérprete, medio (aéreo), receptor. Este último, señala Bédmar (2003), puede ser aquel que se encuentra en el lugar mismo de la emisión o aquel que se encuentra fuera del lugar de emisión y que recibe la transmisión a través de una radio o grabación magnetofónica. Evidentemente aquí pondremos énfasis no en el autor de las obras musicales, tampoco en la obra misma, sino en el público que escuchaba y bailaba las mismas. Este eslabón de la cadena, como fuerza histórica creadora.

Según García (2016), para llevar a cabo una aproximación de la Teoría de la Recepción a la obra musical, debemos considerar una serie de factores, entre los cuales se destaca el horizonte de expectativas. Puede haber horizonte de expectativas tanto del compositor y la obra, como del receptor público obrero. En el caso de la obra musical, a pesar de tener un código cerrado que no debiera sufrir modificaciones, existe un emisor intermedio entre el compositor y el receptor que es el intérprete. De este modo, una misma obra, puede cambiar sustancialmente de acuerdo a factores que tienen que ver con la interpretación que le imprimen sus nuevos ejecutantes. Así por ejemplo, la nueva interpretación podría contar con menor cantidad de instrumentos o ser de menor calidad al no ser profesionales sus músicos o no tocar en un local adecuado.

De parte del receptor, el horizonte de expectativas planteado por esta teoría se relaciona con el conjunto de experiencias vividas por este, y del cual dependerá el grado de identificación que pueda lograr con la obra. En concreto, es la estructura mediante la cual una persona comprende, decodifica y evalúa cualquier texto o expresión cultural, basándose en códigos y convenciones culturales propios de su época. Por lo tanto, estos horizontes son históricamente flexibles, lo que significa que los receptores pueden interpretar y valorar una obra de forma diferente a una generación anterior (Baldick, 2015). De este modo no se podría esperar que un auditor de música clásica percibiera una músicaailable y frenética de la forma deseada. Entonces ¿cuál sería en este caso el horizonte de expectativas del público obrero de los años 20' y 30'? La irrupción de la radio, el biógrafo, el cine, la presencia de automóviles en las ciudades, las ideas de modernidad, la liberación femenina, en fin, sin duda constituyen elementos que permean las mentes obreras de aquellos años y los invita a sumarse justamente a sus expresiones modernas.

En un nivel discursivo, y recuperando la propuesta de Stuart Hall (2013) sobre codificación y decodificación, la lectura negociada describe la postura de los sujetos que, compartiendo o aceptando ciertas lógicas de la modernidad hegemónica, introducen inflexiones críticas a partir de su situación de clase. En el mundo obrero, esto se traduce en la coexistencia de espacios formativos y salones de baile.

Este autor aplicó su teoría de la codificación y decodificación a programas televisivos en la Inglaterra de la década de los años 80', inclinándose hacia las ideas de la participación activa del público en los medios. Según Hall, un evento solo cobra significado cuando es recibido y decodificado por su público. En este caso señala que los productores son los codificadores del mismo, mientras que el público es el decodificador, encontrando sus propios significados e interpretaciones. Ahora bien, los

textos de los medios audiovisuales no tienen un significado unívoco pues no todos los espectadores ven dicho programa de la misma manera, y ello también tiene que ver con las características del mismo. Así por ejemplo, Hall comprobó que cuando el tipo de programa es menos complejo, caso de las películas de western, este puede ser decodificado por un público amplio y recepcionado de forma positiva (Hall, 2013). Si nos remitimos al jazz y su masividad, claramente pudo este ser decodificado por un público amplio.

El modelo de codificación/decodificación de Hall dialoga directamente (ya en el nivel de la praxis) con la noción de apropiación propuesta por Roger Chartier (1992; 1994). Parafraseando a este autor, la cultura de masas o sus medios de comunicación, no destruyen, como pudiera pensarse, la identidad popular. La determinación de imponer modelos culturales a la gente no garantiza la manera en que estos serán usados, adaptados o entendidos (Chartier, 1994). Siguiendo esta vez las conclusiones de la académica literaria Janice Radway para su estudio sobre la apropiación de las novelas por parte de una “comunidad interpretativa” específica (de lectoras): “dentro del proceso de comunicación de masas existen todavía oportunidades para que un individuo resista, altere y se reapropie de los materiales destinados para su adquisición” (Radway, 1984, como se citó en Chartier, 1994, p. 54). Así, tanto Hall como Chartier coinciden en que la hegemonía cultural nunca es absoluta; por el contrario, abren el espacio analítico para entender cómo los sectores populares chilenos decodificaron el jazz norteamericano no como una copia sumisa, sino como una resistencia creativa.

De igual modo, siguiendo esta vez a Jesús Martín-Barbero (1991), la apropiación es la resignificación material y subversiva que los sectores populares hacen de los bienes culturales dominantes. Los usuarios no consumen pasivamente, transforman el jazz a través de la interpretación de músicos autodidactas y la técnica del contrafacto, subvirtiendo el sentido comercial original para ponerlo al servicio de la lucha social. Según el autor, las mediaciones son desarrolladas por los sectores subalternos como espacios y formas de uso y apropiación de bienes culturales producidos por las clases dominantes. Las formas de uso y apropiación en las mediaciones se expresan en la resignificación que los receptores hacen de la cultura hegemónica subvirtiendo el sentido original de forma que resultase a sus fines o proyectos. Este proceso de producción, recepción y re-significación desde las mediaciones es un proceso liberador, que subvierte el orden, resiste, crea alternativas.

Para dar cuenta de estos procesos, en este trabajo se despliega una estrategia metodológica cualitativa e histórica basada en el análisis documental y crítico del discurso. El corpus está constituido por tres tipos de fuentes primarias chilenas del periodo estudiado: prensa obrera, es decir, periódicos como La Federación Obrera, Claridad, Justicia y Acción Directa, vinculados a organizaciones mutualistas, socialistas, comunistas y anarcosindicalistas; prensa de masas, vale decir, periódicos, revistas y magazines de circulación ampliada como Sucesos, La Época, La Opinión, La Nación; y fuentes testimoniales y registros materiales: Memorias de la época (v.g., Benedicto Chuaqui, Armando Méndez Carrasco, Iris Genoveva), cancioneros editados por imprentas libertarias y actas de sesiones sindicales.

El tratamiento de los datos se realiza mediante la categorización cruzada de los discursos emitidos por las élites dirigentes obreras y las crónicas de festividades obreras, evaluando las tensiones simbólicas entre el control del tiempo libre y el desborde dionisiaco de los sectores populares.

3.- Cultura obrera, modelo positivo de recreación y comunidad musical

La cultura obrera ilustrada se concibe como una matriz identitaria y de pensamiento de la clase trabajadora que admiraba la ciencia, la literatura, el arte, la ilustración y el progreso (Devés, 1992). Esta cultura en términos discursivos y prácticos se planteó como alternativa a la cultura burguesa,

pero también a la popular. En el cometido por abrirse paso como tal, dicha cultura debió afrontar una “lucha doble”, con el fin de singularizarse y diferenciarse:

nacida ésta en contacto con la cultura popular, la cultura obrera aspira a apartarse de ésta y a tomar sus distancias: contra la cultura dominante, la cultura obrera afirma su presencia, pero frente a la cultura popular, marca diferencias y se instala. (Serrano, 1989, pp. 23-24)

Siguiendo esta matriz, para hacer frente a los vicios del alcohol, juego y prostitución, los proyectos de redención social, como el anarquismo y el socialismo, construyeron sus propias propuestas recreativas, parceladas por fronteras éticas bien definidas, y que buscaban la “correcta”, “positiva” utilización del tiempo libre de los obreros y sus familias (Suriano, 2001, 203). Para cumplir estos objetivos desplegaron diversidad de prácticas como conferencias, veladas, paseos campestres, encuentros literarios, charlas, lecturas públicas, las cuales, decían, eran el mejor “antídoto contra los hábitos nocivos mencionados” pero a la vez, la más útil contribución a la emancipación individual y colectiva (Suriano, 2001, p. 202).

En el marco de las tantas actividades puesta en escena por los obreros ilustrados, la música siempre estuvo presente. Era habitual por ejemplo que en las veladas se exhibieran números de canto o que algún músico autodidacta interpretara al piano u otro instrumento alguna canción significativa para el horizonte obrero. El canto constituyó una práctica inseparable de las distintas militancias políticas, anarquistas, socialistas y comunistas a comienzos del siglo XX, y aportó notablemente a la formación militante. Suriano señala que la canción revolucionaria,

Fue parte indisoluble del movimiento obrero en su conjunto y de los actos anarquistas en particular (...) No era meramente un facto decorativo sino una parte constitutiva de la puesta en escena del acto ritual político cultural que era la velada libertaria. (2001, p. 200)

Loyola, en tanto, refiriéndose a la izquierda partidista, señala que esta fue también una “izquierda cantoral”, esto es, que entre las prácticas culturales de identidad y reconocimiento contó con un corpus amplio de himnos y cantos, ritmos y candencias “cuyas conformaciones y características estuvieron estrechamente relacionadas con los acontecimientos nacionales e internacionales que le cupo protagonizar o adherir” (2019, p. 63).

Los grupos corales estaban presentes desde mediados del siglo XIX acompañando a las filarmónicas y sociedades de socorros mutuos. Al canto se fue sumando una amalgama de prácticas musicales, como la ejecución de instrumentos, la enseñanza de esta a través de escuelas musicales, la formación de una amplia gama de iniciativas tales como grupos corales, estudiantinas, orfeones, bandas o grupos musicales, la edición de cancioneros, la contrafactuación de canciones de moda etc. En la medida en que la trama de la sociabilidad obrera se fue masificando, a la vez se complejizó. La proliferación del teatro obrero y la formación de escuelas racionalistas desde mediados de la década de 1910 vino a potenciar la práctica musical y la generación de iniciativas en este plano.

El interés de la comunidad obrera por la música se expresaba también en la insistente aparición de cancioneros obreros editados por ellos mismos (La Unión, 1923; Jara, 1916; Triviño, 1925) o el consumo prolífico de otros populares (Cornejo, 2020).

En consecuencia, la existencia de todo un entramado de prácticas musicales interpela a una definición de estas prácticas. Desde la glotopolítica histórica, Mariana Di Stefano (2013) podría brindar una salida sugerente. Así, propone para el caso de las prácticas lectoras del anarquismo en Buenos Aires, la existencia de una *comunidad lectora* que se fue constituyendo en la medida en que se fue nutriendo dicho movimiento. A partir de aquí, podríamos plantear, la presencia también de una *comunidad musical* que actuaba en el seno de la sociabilidad obrera de ese entonces. El concepto de *comunidad musical* en nuestros días es planteado por la etnomusicología y aplicado, por ejemplo, a fenómenos como grupos de inmigrantes que pretenden mantener sus tradiciones musicales y se

reúnen a cultivarlas, formando escuelas, centros sociales o de apoyo mutuo. Una comunidad musical puede entenderse como un grupo de personas con fuertes vínculos sociales y que a menudo se reúnen en torno a la música (Kenny, 2016). En este caso, lo aplicamos a un núcleo reunido en base a una experiencia social compartida determinada por su clase social y las actividades en el seno de una cultura particular. El conjunto de las formas, gustos y prácticas que predominaban en estas redes de sociabilidad y cultura obrera fue posibilitando una verdadera *comunidad musical*. En otras palabras, hago referencia a un conjunto de participantes, no necesariamente vinculados a un mismo proyecto ideológico, pero que actuaban todos en el mundo obrero organizado, y que, a medida que se fue constituyendo y consolidando como cultura alternativa entre las expresiones populares y propiamente *burguesas*, fue también definiendo un modo de relacionarse con la cultura musical y estableciendo sus preferencias y exclusiones en cuanto a qué escuchar, cantar o bailar y en qué ocasiones, espacio y tiempo, hacerlo.

Del mismo modo, esta comunidad le atribuyó a la música ciertos valores y funciones; y generó y formó a sus miembros en pautas interpretativas específicas, y fijó apreciaciones en cuanto a los rasgos que debía reunir la música, entre otros aspectos. En otras palabras, esta comunidad musical obrera, a través de sus experiencias, expectativas y posición frente a la sociedad, fue también moldeando los gustos, preferencias, definiciones e interpretaciones de su membresía y así se convirtió, por tanto, en lo que el teórico literario norteamericano Stanley Fish (1992) define como *comunidad interpretativa* (p. 105). Este autor afirma que, como individuos, interpretamos textos— en este caso, nos remitimos a un género musical— porque cada uno forma parte de una comunidad interpretativa que nos proporciona una forma particular de leer un texto. Con esto, sugiere, la interpretación nunca es un acto individual, sino que siempre está influenciada o determinada por la comunidad que rodea al individuo que realiza dicha acción. En este caso, la influencia llegaría de parte de esta comunidad obrera ilustrada que había tejidos sus redes alternativas de sociabilidad y cultura.

4.- Irrupción jazzística, dionisiacos, emancipación femenina

Tal cual como había ocurrido en Inglaterra donde el jazz pegó especialmente entre las masas medias y populares, siendo recibido por estos no como *música de negros*, sino como expresión del país moderno de Henri Ford, en Chile este estilo musicalailable fue considerado como expresión de modernidad. Consiguientemente, quienes lo practicaban pasaban a ser prototipos de sujetos modernos, que se desmarcaban de las costumbres tradicionales e iban a la vanguardia.

El escritor y aficionado del jazz Armando Méndez Carrasco, quien vivió buena parte de su infancia y juventud en Valparaíso, Cerro El Litre, durante la década de 1920 da cuenta de sus primeras experiencias con este género musical:

No podría precisar desde cuándo me siento atraído por el jazz. Quizá deba recordar a un vaporino del cerro El Litre de Valparaíso. Él Navegaba en el Teno y en esos lejanos días hacía la carrera entre la Perla del Pacífico y Nueva York. Solía traer las últimas grabaciones de Joe Oliver [...], en otras ocasiones me extasiaba ante algunas interpretaciones de Jelly Roll Morton. Los sonidos que emitía la histórica victrola ortofónica 'Brunswick' me llenaban los ojos de lágrimas. (Méndez Carrasco, 1965, pp. 83-88)

No está demás señalar que por esos años los tripulantes de vapores estaban organizados en la IWW, y que uno de los referentes de esta entidad, Luis Toro, vivía precisamente en el Cerro El Litre y realizaba permanentemente viajes a Estados Unidos desde donde había hecho importantes nexos con el periódico *Solidaridad* (Lagos, 2014). No resultaría extraño que el mismo Toro trajera además de periódicos y revistas, discos de jazz.

Por lo demás, no debemos creer que el baile estaba ausente del mundo obrero. Así como el canto y la ejecución musical, el baile estaba presente en los entramados musicales obreros, y cumplió funciones importantes relacionadas con el ámbito recreacional de las familias. Como una muestra de la felicidad que debía prevalecer en el mundo obrero a pesar de la rigurosidad de la lucha, tempranamente las sociedades filarmónicas se encargaron de practicar el baile. Hasta fines de la década de 1910 eran aceptados dentro de las ceremonias nocturnas obreras ciertos tipos de bailes como vals, polkas, mazurkas, schottisch, cuadrillas, habaneras y una diversidad de expresiones. No obstante, conforme emergían más salones sociales y más instancias de diversión obrera, y a la vez que las propuestas de cultura de masas se extendían en los ámbitos obreros, se fue produciendo un panorama complejo.

Desde inicios de la década de 20, lo que vino con el jazz amenazó con romper los habituales parámetros de esta actividad. No sólo se generó una verdadera fiebre por bailar este género, sino que, también, esto arrastró mayor descontrol del modelo *positivo* de recreación propuesto desde la ilustrada comunidad obrera. Si nos centramos en lo específico del baile, éste también se transformó de forma considerable. Según Hobsbawm (1999, p. 143), el baile perdió su ceremonia y su sucesión ordenada; a la vez, se volvió más sencillo y fácil de aprender. Del baile ordenado se transitó al baile frenético y desordenado. En las fotografías de las revistas obreras ilustradas de principios del siglo XX se puede apreciar el carácter ordenado de aquellos bailes, todos en perfecta formación (“Sociedad Filarmónica”, 1904, p. 11), lo que vino a contrastar con lo que posteriormente se manifestaría con el jazz, cuando “se bailaba a destajo”, según los recuerdos del inmigrante Benedicto Chuaqui (1957, p. 180). De cualquier modo, el hecho de que el baile perdiera su sello más formal y fuera más fácil y desordenado, posibilitó la integración de amplios sectores del mundo obrero que desde entonces se animaron a practicarlo.

A la vez que, como expresión de desorden y goce, se planteaba el jazz como sinónimo de liberación. No por nada también, este género corría paralelo al fenómeno de las ideas de emancipación femenina que se visibilizaban entonces en la cultura obrera y la sociedad en general. Como advierte Hobsbawm (1999, p. 243), basándose en un texto de 1927, el vínculo entre la revolución del baile, o la primacía del ritmo en el baile social, y la emancipación de las mujeres no pasaría desapercibido. No era la mujer tradicional la que se expresaba en estos bailes, sino aquella relacionada con la vida moderna, la ciudad, la independencia, lo cual también se transformó en un enganche para las mujeres de la clase obrera que laboraban en las fábricas de Santiago o Valparaíso. “Si no puedo bailar, tu revolución no me interesa”, la respuesta atribuida a la activista anarquista y feminista Emma Goldman a un compañero que le reprochaba que estuviera bailando, dado que no parecía ser apropiado para la causa revolucionaria, aquí toma sentido (Goldman, 1931, p. 56).

En Chile las llamadas “agitadoras”, quienes por lo general participaban comprometidamente en la lucha sindical y cultural, inscribiéndose como referentes del teatro obrero, conferencistas o editoras y redactoras de la prensa obrera, también bailaban jazz. El jazz acompañaba las inquietas jornadas juveniles de Carmen Serrano repartándose entre el teatro, las labores sindicales y el jazz. Todo lo anterior lo matizaba con sus prácticas de amor libre, razón por la cual tuvo desencuentros con algunos dirigentes de la época (Lagos Mieres, comunicación personal, 5 de marzo, 2020). Sofía Collao, hija de un dirigente de la anarcosindicalista *Industrial Workers of the World* (IWW), además de actriz del Cuadro dramático Luz y Armonía (1918), era asidua bailarina de este género (Lagos Mieres, 2014). En el Norte, Gladys Ocampo, hija del dirigente de la Federación Obrera de Chile (FOCH) Salvador Ocampo, comenzó la que sería una prolífica carrera como cantante de jazz en las actividades sindicales antofagastinas a las cuales era llevada por su padre (Vera-Cifras, 2018). Así, los ejemplos se podrían multiplicar si entendemos que este baile se vinculaba con una expresión de modernidad bajo la retina de las tantas obreras que entonces comenzaban a ocuparse en las fábricas, rompiendo

muchas de ellas con las matrices tradicionales y la alianza entre falda y sotana como sugiere la profesora Illanes (2003).

En este sentido, el horizonte de expectativas planteado por la teoría de la recepción se encuentra directamente relacionado con el conjunto de experiencias vividas por los receptores/as obreras de este estilo musicalailable.

Considerando estos elementos, no resulta difícil entender los ataques de algunos sectores conservadores hacia estos bailes. Así, hacia 1925 se denunciaba en la revista *Sucesos* que “al son del jazz a la obrerita que debía ser el ornamento de su hogar y una promesa para la raza”, era atraída a locales de perdición (“Escándalos de las filarmónicas”, 1925, p. 11). Y el jazz no solo llamaba a la mujer, sino que con el tiempo también la hizo número central de sus presentaciones. Como lo ha visto Vera-Cifras, el jazz incorporó a la mujer siendo sucesivamente modelizada ya sea como cupletista, vedette o *lady crooner* antes de pasar al formato de “cantante de jazz” en la década de 1960 (Vera-Cifras, 2018, p. 98).

Como expresión de modernidad y rompimiento de los cánones y roles tradicionales, el jazz se impuso en el seno de las actividades de la sociabilidad obrera. En 1920 el Centro deportivo de los tranviarios organizó la quinta versión del campeonato de *one step* al que adhirieron más de diez sociedades, la mayoría de sello mutualista (“Centro Deportivo Esparta”, 1920, p. 20). Hacia mediados del año siguiente, el Centro de Estudios Sociales León Tolstoi, haciendo poco mérito a su nombre, promovió un campeonato de *one step*, el cual tuvo efecto en la tarde del domingo y en el cual también tomaron parte otros centros tales como el Centro familiar 1° de Mayo, el Minerva, Instructivo El Despertar (“Centro León Tolstoy”, 1921, p. 4). Pocos meses después, a fines de 1922, se impulsó un torneo provincial de *shimmy* que otorgaba título tanto a la pareja como a la entidad que representaba (“Campeonato de shimmy”, 1922, p. 21). En ese mismo año, en un solo fin de semana, se llevaron a cabo dos concursos de baile, uno de *one step* y otro de *shimmy*. Para entonces más de diez sociedades obreras de la capital se dedicaban a promover veladas bailables donde el jazz era el plato fuerte (“Vida obrera”, 1922, p. 21).

Tiempo después, en la importante revista porteña *Sucesos* se denunciaba que un buen número de centros recreativos, deportivos o de estudios sociales emergidos de las iniciativas obreras, se habían convertido en locales de baile encubiertos que realizaban matinés a la hora de salida del trabajo (“Escándalos de las filarmónicas”, 1925, p. 11).

Podríamos utilizar algunas categorías propuestas por el sociólogo francés Michel Maffesoli (1996) y su distinción entre “lo prometeico” y “lo dionisiaco” para interpretar lo que aquí estaba aconteciendo. Se trata de una teoría aplicada al anarquismo local por el historiador Eduardo Godoy para explicar las contradicciones en el discurso de este proyecto político en cuanto a emitir una prédica fuertemente antialcohólica, pero a la vez apostar por prácticas como el amor libre o la camaradería amorosa. En este caso, el jazz representa el espacio dionisiaco en el que se expresa esa orgía:

se funden los cuerpos y los sentimientos más allá de las divisiones clasistas, estamentales, raciales e incluso generacionales (donde) se rompe con el *continuum* de la historia lineal para dar rienda suelta a las pasiones, a la pluralidad de los afectos, al florecimiento del amor, al desborde sensual y a las desinhibiciones sexuales de forma caótica, abigarrada; y en donde el consumo de bebidas embriagantes (y la comida) juega un importante rol, en cuanto permite la “confusión” y “fusión” del todo social. (Godoy, 2011, p. 128)

Los sectores juveniles de la clase trabajadora experimentaron el jazz como un territorio de goce y liberación corporal, plenamente dionisiaco. La asimilación de estos ritmos funcionó como un significante de modernidad y ruptura con el orden tradicional chileno, tradicionalmente clerical y oligárquico.

5.- Recepción *apocalíptica* de los *prometeicos*: Censura de la élite obrera ilustrada

Producto de la inédita masividad, conjuntamente con las nuevas sensaciones y estética que proponía el jazz, sus aires de liberación y ritmos frenéticos, dichas fiestas fueran asociadas también a la lujuria, el vicio y la prostitución. La matriz sobria y “civilizada” se vio entonces amenazada y los miembros de la elite obrera ilustrada— los “prometeicos” que utiliza Maffesoli (p. 50) para distinguirlos de los “dionisiacos”—, bajo las distinciones desglosadas por Umberto Eco (1964/1984, pp. 11-21), asumieron el rol de “apocalípticos”, reaccionando ante este nuevo escenario.

Ya hacia 1919 un “filarmonico jubilado” se quejaba de las “atrocidades de los bailes modernos en los salones sociales obreros” al descubrir que la banda ya no tocaba vals clásico, sino *one step*. Por ello pedía que regresaran los bailes tradicionales y al que asistía la familia (“Los bailes”, 1919, p. 4). Ese mismo año, es decir, cuando recién se iniciaba el arribo del jazz a Chile, el zapatero ácrata Ramón Contreras, quien había fundado en 1912 de Centro Dramático Máximo Gorki para expandir entre los obreros el arte teatral como práctica y alternativa sobria de entretenimiento, tuvo la idea de formar una Academia de baile, pues el interés de los obreros y obreras por practicarlo era una realidad que no se podía ocultar. Bajo el amparo del salón de la Federación de Zapateros de Santiago, de la cual también era dirigente, comenzó su trabajo. Pero su objetivo era canalizar provechosamente el mismo interés. En consecuencia, la academia estaba proyectada para la práctica del baile, pero, “no de danzas grotescas y ridículas, sino la dulce interpretación de la música, desvaneciendo con mi enseñanza toda visión de vicio y de lujuria tan populares en otras academias de baile” (Contreras, 1919, p. 19). Esta era una necesidad, decía el mismo Contreras, pues

en las veladas que dábamos observé que muchas de mis amigas y compañeras de trabajo parecían estar poseídas de tristeza, porque en el momento en que se le da expansión al espíritu con las alegrías de un vals, ellas estaban acoquinadas en los rincones del salón. (Ramón Contreras, 1919, p. 19)

En 1921, cuando la anarcosindicalista IWW logró hacerse de un local propio, profundizó su política antialcohólica y anti-baile, tal cual lo explicaría con posterioridad, en términos bastante “moralistas”, uno de sus referentes, el ebanista Moisés Montoya:

En lugar de una filarmónica, que sirve para educar a los pies y prostituir a las compañeras, (la IWW ofrece) ateneos en que se discuten todas las ideas, con veladas culturales y conferencias para educar el cerebro y convertir a los compañeros en hombres capaces de defenderse de todos los lobos políticos. (Montoya, 1923, p. 3)

El mismo año 21’ se conformó un Comité de Acción Social, compuesto de obreros de distintos credos (demócratas, socialistas y anarquistas entre ellos), para realizar lo que calificaban como una “campaña de depuración de la sociabilidad obrera” (“Depuración societaria”, 1921, p. 10). Se buscaba de este modo extirpar las malas prácticas que corroían a la juventud proletaria, entre ellas, el alcohol y la prostitución, vicios amparados precisamente en estos bailes nocturnos donde reinaba la fiebre del jazz.

Como tal nombraron una comisión que realizó diversas visitas sorpresa a algunos salones sociales donde se impartían bailes. Las descripciones que luego publicaron en la prensa obrera y pro-obrera nos orientan respecto de los significados de este baile para muchos jóvenes proletarios y su experiencia en los mismos. En la visita que dicha comisión hizo a fines de octubre al local del Centro recreativo La Ilustración, integrado por miembros del Consejo nº 1 de ferroviarios y que funciona en

calle Bascuñán Guerrero 540, se encontró con una orquesta, conformada por los mismos miembros del centro, que se especializaba “en fox trot, one step, shimmy y lo que se le pidan”. Al ritmo de ésta, “en medio del bullicio y del desorden, se baila de una manera exagerada, que los dos cuerpos parecen ser uno solo. Los movimientos cadenciosos de la danza se transforman en rozamientos groseros e indecorosos” (“Depuración societaria”, 1921, p. 10). Más adelante proseguía:

Quienquiera que concurra a dicho salón, en una noche de baile, podrá observar la clase de gente que allí se reúne. Entre los bailarines más asiduos, hay muchos que no han sido nunca obreros ni han pertenecido a Consejo federal alguno. La concurrencia femenina es una mezcla de obreras y de prostitutas. Pronto se entablan relaciones de amistad entre las mujeres corrompidas y las muchachas honradas, con resultados que son fáciles de imaginar. De la filarmónica al prostíbulo, media una corta distancia que se encargan de franquear los agentes que a dichos centros envían las celestinas de los lupanares vecinos. (“Depuración societaria”, 1921, p. 10)

Claramente, el cronista obrero representa a esa elite obrera ilustrada, representante de “lo prometeico”, la civilización occidental y su sello racionalista, puritano, apolíneo, productivista y finalista (Maffesoli, 1996).

Esta línea divisoria se muestra una y otra vez en la experiencia de aquellos años. Así, tras la visita que hicieron al local de la Federación Instructiva Obrera, que funcionaba en calle Chacabuco al llegar a Rosas, el comité se encontró con un local lleno de asistentes donde sobresalía la presencia femenina y elementos diversos, propios del lumpen. La tónica se repetía, groseras candencias, prostitutas, alcohol, campeonatos de *fox trot* u otros, en fin, señalaba, “pareciera que para estos jóvenes toda la ciencia de la vida reside en los pies... tal vez por eso llevará una existencia tan pedestre” (“Bailes nocturnos”, 1921, p. 8).

De tal modo, retomando la teoría de Hall (2013) y la existencia de diversas lecturas, estas denuncias de las elites obreras ilustradas develan esa lectura de rechazo absoluto a este baile y a lo que el mismo conlleva: la orgía, la grosería, la embriaguez, el acercamiento de los cuerpos. Esta dimensión constituye la experiencia orgiástico-dionisiaca a la que se refiere Maffesoli (1996), que representaba una práctica de “barbaridad” y transgresora para el orden prometeico de la ilustrada civilización occidental.

Por otra parte, quienes asisten y bailan “a destajo” y sin consideración alguna vendrían siendo aquellos que aceptan sin contrapeso ni cuestionamiento la propuesta de la cultura de masas encubierta bajo las características de modernidad. En la categorización de Maffesoli, estos serían orgiásticos dionisiacos sin más. Aunque tampoco distinguimos límites impenetrables entre unas lecturas y otras o entre obreros danzarines y otros estudiosos. Hay fronteras difusas a veces. Por ejemplo, tras una visita que hizo el Comité de Acción Social a la Sociedad de Carpinteros y Ebanistas Fermín Vivaceta, a la cual reconocían como una sociedad “seria”, fundada en 1883 y ubicada en un cómodo edificio en la calle Porvenir n° 775, el cronista terminó por concluir que si bien de día esta sociedad ofrecía una escuela para obreros y sus familias, en las noches su recinto degeneraba en baile y se vendía alcohol sobre los mismos mesones que en el día se ocupaban para el estudio (“Sociedad Fermín Vivaceta”, 1921, p. 9).

Tal vez esto último tenga relación con la tercera lectura que sugiere Hall en su teoría y que nosotros caracterizamos bajo las categorías propuestas por Maffesoli: también están los que sin renunciar a lo dionisiaco, ni tampoco a lo prometeico, realizan una especie de “negociación” al respecto. Es esta la

vertiente que a nosotros nos interesa y que ciertamente fue la que triunfó en el seno de la sociabilidad obrera de ese entonces.

6.- *Negociación y apropiación colectiva: Orquestas obreras y contrafacto*

El triunfo cultural del jazz en los márgenes populares no devino en la alienación mercantil prevista por Theodor Adorno (1936/2008), sino en un proceso complejo de negociación y apropiación. El público obrero demostró una agencia crítica, decidiendo qué elementos de la cultura de masas incorporar y cuáles subvertir. Igualmente parafraseando a Richard Hoggart (2013), si bien los productos de la industria cultural generan efectos determinantes en los sectores populares, dichos productos, considerados por la *alta cultura* como banales, no reflejan como un espejo la vida de sus consumidores; es decir, no es posible sacar conclusiones definitivas sobre las personas a partir de la literatura que leen o de la música que escuchan. Y con esto, si los productos de la cultura de masas amenazan con reemplazar todas esas prácticas surgidas desde sus instancias comunitarias o redes de sociabilidad, ese peligro encuentra su contrapeso en sutiles formas de resistencia. En definitiva, para Hoggart, los lectores o espectadores tienen una capacidad de discernimiento que les permite filtrar lo que incorporan de lo que desechan. Para Chartier, en tanto, la cultura de masas no destruye la identidad popular siendo que la determinación de imponer modelos culturales a la gente no garantiza la manera en que éstos serán usados, adaptados o entendidos (Chartier, 1994).

Para comprender cómo estos discursos se encarnan en la práctica social, resulta indispensable incorporar el concepto de “mediación” de Martín-Barbero (1991). Este concepto permite desplazar la mirada desde los medios masivos —o las industrias culturales transnacionales— hacia el espacio donde las comunidades locales reciben, resemantizan y apropian dichos repertorios, transformando el jazz en un catalizador de identidades urbanas subalternas. En el caso específico de esta investigación, dichas mediaciones no actúan como simples intermediarios (canales que transmiten música de un lugar a otro), sino como los espacios, filtros y procesos culturales donde el jazz es completamente transformado por las clases populares urbanas.

Como se hizo ver, la tercera recepción, la de la negociación y apropiación, pasaría a constituirse en la más prolífica e interesante de las recepciones obreras. Sus exponentes, sin renegar de su condición de clase social, aceptaron este baile *moderno* y lo disfrutaron intensamente, pero también se apropiaron del mismo, haciéndolo parte de su propia cultura/lucha y dándole sentido. Ya vimos que el ácrata Ramón Contreras organizó una Academia de baile en 1919, que buscaba, según sus palabras, bailar e interpretar danzas, pero no aquellas “grotescas” y “ridículas” (1919, p. 19). Claramente se trataba de un intento por *dirigir* los gustos obreros y hacer frente a lo que calificaban como cierta “tristeza” (p. 19) de las compañeras por no bailar, es decir, por no participar de las diversiones que toda mujer moderna estaba practicando, entre ellas, el jazz. ¿Habría podido esta iniciativa marginar un género que ya había hecho nido en el seno de las prácticas obreras? Lo veo difícil; resulta extraño que dichas danzas no fueran material de sus clases. Seguramente se bailaban, aunque tratando de canalizar ese baile a la moral militante que hablaba del respeto mutuo, suprimiendo por tanto aquello “grotesco” (p. 19). Se bailaba por tanto moderadamente y desde luego sin alcohol. Pero el baile existía y era practicado en una suerte de canalización más positiva.

En estos términos nacieron las orquestas obreras, que interpretaron a su modo el jazz y animaron las fiestas. De otra parte, surgieron academias de baile, en las que se intentó canalizar provechosamente el interés juvenil por el mismo. Y más aún, muchos populares *fox trot*, *one step* o *shimmy* fueron contrafactados por los obreros, utilizando su melodía y dando a conocer letras con contenido político. Estas instancias no solo recibieron el jazz y los demás géneros musicales de forma activa, sino que los interpretaron a su modo.

Veíamos en las visitas del comité de depuración de sociabilidad obrera que ya en 1921 existían orquestas obreras que interpretaban sus propias versiones del *fox trot*. Hacia 1924 funcionaba en Viña del Mar una Orquesta Jazz Band que había reemplazado a la tradicional Estudiantina obrera (“Gran paseo”, 1924, p. 8). En la capital también una Jazz Band amenizaba los bailes comunistas del Salón Social Obrero hacia 1925 (“Salón Social Obrero”, 1925, p. 5). Y esto no solo se daba en las concurridas urbes de la zona central. También en las zonas mineras donde existía un mundo del trabajo bien consolidado. En Lota, por ejemplo, hacia 1926, a la vez que existía una escuela musical, funcionaba una Jazz band (“Jazz Band”, 1926, p. 10). En Iquique y Antofagasta e incluso en pueblos menores también aparecieron estas orquestas jazz band (Bravo Elizondo, 2013).

Para los años 30, las Jazz band obreras se habían diversificado y deambulaban por el concierto de la sociabilidad obrera. La Unión Sindical de Panificadores de San Bernardo (USPSB), por ejemplo, ofreció varias fiestas sociales en su sede de calle Balmaceda con San Martín. En mayo de 1936 invitó a la “Jazz Band” de los ferroviarios de la Maestranza para “amenizar la velada”; lo propio hizo en otras ocasiones, asistiendo “lo más variado del elemento obrero sanbernardino” (USPSB, 1936-1937, p. 30).

Algunas fotografías muestran bandas que utilizaban trompeta, tuba, saxo, clarinete, trombón y hasta corno francés, junto a percusión. El banjo en algunas ocasiones podía ser reemplazado por la guitarra, pues el jazz permitía esta libertad y adaptación (“Orfeón plegarias”; “Estudiantina Rivas”, 1925). El piano era un instrumento más difícil de encontrar en los espacios obreros, pero los había. No por nada se vendían cancioneros con música para piano. Un pasaje que devela su presencia es el traslado, hacia 1949, de algunas pertenencias del salón de la IWW de Valparaíso a Santiago, entre ellas, la imprenta *Adelante*, algunas sillas y un “piano inservible”. Este último seguramente era utilizado para amenizar las veladas, sirviendo además en la escuela musical, incluso pudo ser aprovechado por alguna banda musical (“A los iww”, 1951, p. 4).

Como se ha dicho, el jazz era interpretado por grupos musicales obreros e incluso también contrafactado. Hacia 1925 el obrero anarquista Leopoldo Conejeros (1899-1979), autor y director del teatro obrero (“Compañía Berneri”; “Centro Berneri”, 1940), dibujante, uno de los directores del periódico *Verba Roja* durante los años 20, complementó sus dotes artísticos contrafactando algunas conocidas canciones de moda, caso del tango “Julián”, música que ocupó para construir su “Cantar idealista”. Lo mismo hizo con el *shimmy* “Flor del waya ways” para su “Juramento del arrendatario”:

Queremos los obreros
que vivimos en esta población
que cese, burgués bruto
la explotación.
CORO- Por eso que
llenos de fe
juramos de pagar
solamente
la mitad del
canon mensual. (Triviño, 1925, p 31; La Goya, 1922)

Así fueron apareciendo los primeros contrafactos que utilizando las melodías de algún *fox trot* o *shimmy*, hicieron canciones con sentido político. Esta práctica, desde luego, no era nueva, sino

ampliamente practicada por los obreros. Uno de los más prolíficos ejecutores de esta fue el autor del conocido himno *Canto a la Pampa*, Francisco Pezoa (Lagos, 2019).

Podemos concluir entonces: desde la sociabilidad obrera se fue gestando una *comunidad musical* que, llegada la década de 1920, recepcionó el género musical yailable del jazz y terminó por apropiarse del mismo dándole una identidad particular. Se trató de un jazz que no se caracterizó precisamente por su refinamiento o cuidado en su ejecución. Sus intérpretes, por lo general obreros autodidactas, no eran músicos profesionales: con escasos recursos y baja calidad de instrumentos e infraestructura, fueron produciendo un jazz bien sui géneris.

Este jazz cultivado en los espacios obreros, fusionado con elementos de otros géneros musicales como el folclor o el vals, a partir de las interpretaciones de Roberto Parra, fue catalogado como Jazz huachaca, bautizado así por su hermano Nicanor. Quizás el tema “En Mejillones yo tuve un amor” sea el mejor ejemplo de estas producciones (Abril, 1971). Se trata de una composición como fox-trot, creada en el año 1938 por el *tiznado* obrero ferroviario, y trovador antofagastino Gamaliel Guerra (1906-1988). Guerra, había nacido en una Oficina salitrera y se fue vinculando con la música al calor de las actividades obreras promovidas por la FOCH (Zamora, 2009), es decir, era hijo de aquella comunidad musical obrera. Cuando el jazz hacía furor como baile de moda en 1926, Guerra estaba en sus inquietos 20 años y seguramente fue de esos que vivió a concho este género. Esto redundó en su inspiración para aprender instrumentos y cantar. De tal modo, este músico autodidacta fue además el autor del fox melódico “Antofagasta dormida”, el cual hacía referencia a la escasa vida nocturna de la ciudad luego de la crisis de salitre, un verdadero contraste y que éste sintió profundamente (“Al ritmo del tiempo”, 1963, p. 10).

6.- Conclusiones

La trayectoria del jazz en los círculos obreros chilenos entre 1915 y 1938 demuestra que los sectores obreros no operaron como receptores pasivos (“integrados”) ni como detractores absolutos (“apocalípticos”) de la cultura de masas (Eco, 1964/1984, p. 11). Si bien en algunos aspectos los obreros criticaron ciertas formas y contextos sobre los cuales las expresiones de la cultura de masas llegaba a sus salones, desarmando ciertos modelos de sobriedad y ética establecidos, esto no derivó en un rechazo a lo que ellos mismos consideraban expresiones culturales de la vida moderna: biógrafo, cine, jazz, tango, entre otros. De acuerdo a lo señalado, lejos estaban de la línea apocalíptica trazada por Theodor Adorno (1936/2008) con respecto al jazz, es decir, su calificación sin más como un objeto de consumo diseñado para la distracción y el conformismo social, que en lugar de liberar al oyente, lo integraba en la lógica del capitalismo tardío al ofrecer una rebeldía domesticada.

Por tanto siempre atentos a las últimas propuestas culturales y su utilización positiva, no solo recepcionaron las mismas, sino que también las interpretaron y dieron contenido y camino hacia sus propios rumbos, en una suerte de apropiación. Considerando esto último, podemos señalar que tampoco su postura fue la propia de los *integrados*, pues advirtieron la ideología optimista y falsa que movía la cultura de masas (Adorno y Horkheimer, 1998) e intentaron darle un giro propio. Como advierte Hoggart en su clásico estudio de *La cultura obrera en la sociedad de masas* (2013), los receptores saben qué incorporar y qué desechar y lo que es mejor, saben cómo hacerlo y qué estrategias ocupar.

A través de una tensa negociación entre el control racional prometeico y la liberación dionisiaca corporal, la comunidad musical obrera configuró un espacio de hibridación cultural. Esta dinámica de apropiación desde la carencia material sentó las bases para el surgimiento de expresiones musicales de profunda raigambre nacional en las décadas posteriores. El caso más notable es el del músico autodidacta Roberto Parra y su desarrollo del Jazz huachaca, una fusión genuina de los códigos del fox-trot norteamericano de los años treinta con elementos del folclor local y el vals chileno. Asimismo,

himnos populares como el *fox-trot* “En Mejillones yo tuve un amor” (1938), compuesto por el obrero ferroviario y trovador de la FOCH Gamaliel Guerra, atestiguan cómo los hijos de esta comunidad musical obrera terminaron inscribiendo sus creaciones en el núcleo de la memoria e identidad musical de Chile. En última instancia, se podría decir que la cultura obrera no fue colonizada por las industrias culturales; por el contrario, colonizó el ritmo de la modernidad para cantar y bailar su propia emancipación.

Por último, hemos sugerido la existencia de una comunidad musical específica anidada en el seno de la sociabilidad obrera de aquellos años. Esta comunidad, según se ha puesto en evidencia, actuaba bajo fronteras interpretativas particulares que tenían que ver con su pertenencia a una cultura obrera ilustrada que se planteaba con ribetes de *alternativa*, aunque siempre interactuó con las demás culturas y especialmente con las expresiones de la cultura de masas. Al hacerlo, generó un espacio de hibridación en el ámbito musical, cuyos resultados fueron la práctica de ese jazz mixturado y cultivado desde la carencia que dictaba la pertenencia a una clase social que no contaba con grandes recursos. Con el pasar de los años, y producto de las *negociaciones* culturales, estas expresiones llegaron a *integrarse* plenamente en el marco de la cultura oficial y patrimonial, constituyéndose como ejemplos del proceso de construcción del Estado Nacional que corría de la mano de la cultura de masas como sugiere Renato Ortiz (1998). En este proceso de homogeneización y construcción de la cultura nacional el papel jugado por expresiones de la cultura de masas, como la radio, el cine y posteriormente la televisión, resulta relevante. Las expresiones musicales populares, también hicieron lo suyo.

7.- Referencias bibliográficas

- Abril, J., y orquesta de Porfirio Díaz Parra. (1971). *Reminiscencias* [Canción]. RCA Víctor Chilena. (Obra original publicada en 1945). YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=jNVUR3SsZvQ&list=PLYqkPZ6ruUZ9qZDJqJxoT5ltNzUrOg8Zo&index=7>
- A los IWW de Chile. (1951, mayo 1). *Acción Directa*, p. 4.
- Al ritmo del tiempo (1963, octubre). *En Viaje*, (360), p.28.
- Adorno, T. (2008). *Escritos musicales IV*. Akal. (Obra original publicada en 1936)
- Adorno, T., y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trotta.
- Bailes nocturnos (1921, 15 de septiembre). *La Época*.
- Baldick, C. (2015). Horizonte de expectativas. En *Diccionario Oxford de términos literarios* (4.ª ed.). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/acref/9780198715443.001.0001/acref-9780198715443-e-556>
- Bédmar, L.P. (2003). Aproximación a la teoría de la recepción y su interrelación con la obra musical. *Musicalia*, 2 (1). <https://doi.org/10.21071/musicalia.v2i1.15907>
- Bravo Elizondo, P. (2013). *Teatro y cultura socialista en Chile. Norte Grande, 1900-1934*. Ariadna Ediciones.
- Cabello, P. (2021). *Valparaíso y los albores del Jazz en Chile 1920-1940*. Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Campeonato de shimmy (1922, 23 de diciembre). *La Nación*.
- Centro deportivo Sparta (1920, 20 de noviembre). *La Nación*.
- Centro León Tolstoy (1921, 27 de agosto). *La Federación Obrera*.

- Centro Berneri (1940, 2 de octubre). *Vea*.
- Compañía Berneri (1940, 29 de mayo). *Vea*.
- Conejeros, L. (1925). Cantar idealista. En A. Triviño (Recop.), *Cancionero Revolucionario* (p. 31). Lux.
- Contreras, R. (1919, 8 de noviembre). Ramón Contreras y la Federación de Zapateros. *Numen*.
- Cornejo, T. (2020). Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México (1880-1920). *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, (15), 6-33. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n15a01>
- Corti, B. (2015). *Jazz argentino. La música negra del país blanco*. Gourmet Musical.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*. Gedisa.
- Chartier, R. (1994). Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico. *Manuscripts*, (12), 43-62.
- Chuaqui, B. (1957). *Memorias de un emigrante: imágenes y confidencias*. Nascimento.
- Devés, E. (1992). "La cultura obrera ilustrada chilena y algunas ideas en torno al sentido de nuestro quehacer historiográfico". *Revista Mapocho*, (30), 127-136.
https://www.archivochile.com/Ideas_Autores/devese/devese0009.pdf
- Depuración societaria (1921, 24 de octubre). *La Época*.
- Di Stéfano, M. (2013). *El lector libertario. Prácticas e ideologías lectoras del anarquismo argentino, 1898-1915*. EUDEBA.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados* (7.ª ed.). Lumen. (Obra original publicada en 1964).
- Estudiantina Rivas (1925, 6 de septiembre). *La Opinión*.
- Escándalos de las filarmónicas (1925, 19 de marzo). *Sucesos*.
- Fish, S. (1992). *Práctica sin teoría: Retórica y cambio en la vida institucional*. Destino.
- García Blanco, C.M. (2016). La Teoría de la Recepción en torno a la obra artística y su aplicación metateórica a través del análisis musical. *Futhark*, (11), 43-56.
<https://doi.org/10.12795/futhark.2016.i11.03>
- Giller, M. (2018). Breve panorama histórico del jazz en Brasil. *Revista Musical Chilena*, 72 (229), 33-56. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902018000100033>
- Gran paseo campestre (1924, 28 de noviembre). *Justicia*.
- Godoy, E. (2011). Lucha temperante y 'Amor Libre'. Entre los prometeico y lo dionisiaco. El discurso moral de los anarquistas chilenos al despuntar el siglo XX". *Cuadernos de Historia*, (34), 127-154. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432011000100006>
- Goldman, E. (1996). *Viviendo mi vida*. (A. Ruíz Cabezas, Trad.). Fundación de Estudios Libertarios «Anselmo Lorenzo». (Trabajo publicado en 1931).
<https://es.anarchistlibraries.net/library/emma-goldman-viviendo-mi-vida>
- González, J.P., y Rolle, C. (2004). *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Ediciones de la Universidad Católica de Chile.
- Hall, S. (2013). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. En R. Soto Sulca (Ed.), *Discurso y poder en Stuart Hall* (7-282). Material de lectura académica.
- Hijos del Pueblo. Música para piano* (1923). *La Unión*.
- Hobsbawm, E. (1999). *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Crítica.

- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas* (J. Barba y S. Jawerbaum, Trad.). Siglo XXI. (Obra original publicada en 1957).
- Jazz Band C. Cousiño (1926, 15 de septiembre). *La Opinión*.
- Illanes, M.A. (2003). *Chile Des-centrado. Formación socio cultural republicana y transición capitalista, 1810-1910*. LOM.
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.), *La estética de la recepción* (pp. 133-148). Visor.
- Janeiro, P. (2012). Jazz en México. En L. Delannoy (Ed.), *Convergencias. Encuentros y desencuentros en el jazz latino* (pp. 337-348). Fondo de Cultura Económica.
- Jara, L.A. (1916). *Cancionero revolucionario: recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares*. Imprenta El progreso.
- Jauss, H.R. (1987). La historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria. En N. Araujo y T. Delgado (Eds.), *Textos y teorías críticas literarias* (pp. 187-190). Anthropos.
- Kenny, A. (2016). *Communities of Musical practice*. Routledge.
- Los bailes (1919, 24 de mayo). *La Comuna*.
- La Goya y orquesta. (1922). Waya wais [Canción]. YouTube https://www.youtube.com/watch?v=1N1LuYRU4kc&list=RD1N1LuYRU4kc&start_radio=1
- Lagos, M. (2014). *¡Viva la Anarquía! Sociabilidad, vida y prácticas culturales anarquistas en Chile, 1890-1927*. Witran Propagaciones.
- Lagos, M. (2019). *Canto a la pampa. Vida y obra del poeta anarquista Francisco Pezoa (1885-1944)*. Mar y Tierra Ediciones.
- Loyola, M. (2019). El canto republicano español en la tradición musical-militante de la izquierda chilena en el siglo XX. *Temas Americanos*, (43). <https://doi.org/10.12795/Temas-Americanistas.2019.i43.03>
- Maffesoli, M. (1996). *De la orgía. Una aproximación sociológica*. Editorial Ariel. (Obra original publicada 1985).
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G.Gili, S.A de C.V. [https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de los medios a las mediaciones.pdf](https://perio.unlp.edu.ar/catedras/wp-content/uploads/sites/135/2020/05/de_los_medios_a_las_mediaciones.pdf)
- Méndez Carrasco, A. (1965). *Crónicas de Juan Firula*. Ediciones Librería Renacimiento.
- Menanteau, Á. (2006). *Historia del Jazz en Chile*. Ocho Libros Editores.
- Montoya, M. (1923, 11 de agosto). ¿Qué opina Ud. del movimiento obrero de Chile? *Claridad*.
- Navarro, J. (2023). *Por la emancipación obrera. Clase, política, arte y entretenimiento en la cultura socialista-comunista en Chile, 1912-1927*. Crítica.
- Ortiz, R. (1998). *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo* (2da ed.). Convenio Andrés Bello.
- Orfeón plegarias (1925, 18 de enero). *La Opinión*.
- Ossandón, C., y Santa Cruz, E. (2005). *El Estallido de las Formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. LOM.
- Pujol, S. (2004). *Jazz al Sur. Historia de la música negra en la Argentina*. Emecé Ediciones.

- Rinke, S. (2002). *Cultura de masas: Reforma y Nacionalismo en Chile, 1910-1931*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Salón Social Obrero (1925, 21 de marzo). *Justicia*.
- Serrano, C. (1989). Cultura popular/Cultura obrera en España alrededor de 1900. *Historia Social*, (4), 21-31.
- Sociedad Fermín Vivaceta (1921, 16 de noviembre). *La Época*.
- Sociedad Filarmónica La Democracia. (1904, 4 de junio). *La Revista Ilustrada*.
- Suriano, J. (2001). *Anarquistas. Cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*. Manantial Ediciones.
- Unión Sindical de Panificadores de San Bernardo. (1936-1937). *Libros de sesiones N° 15-20* [Manuscrito no publicado]. Archivo personal.
- Vera-Cifras, M. (2018). Mujeres en el jazz en Chile. Modelización, régimen simbólico y trayectorias de género. *Revista Musical Chilena*, (229), 79-106.
- Vida obrera (1922, 22 de mayo). *La Nación*.
- Vida obrera. (1922, 23 de mayo). *La Nación*.
- Zamora Pizarro, M. (2009). En Mejillones yo tuve un amor. Imaginario e identidad local. Un análisis de contenido. *Revista de Ciencias Sociales (CI)*, (23), 59-76. <https://doi.org/10.61303/0718-3631.v18i23.468>

8.- Contribución de autores

Manuel Lagos Mieres: Conceptualización; Curación de datos; Análisis formal; Adquisición de financiación; Investigación; Metodología; Administración de proyectos; Recursos; Software; Validación; Redacción – borrador original; Redacción – Revisión y Edición.

