Cancionero Presidencial: Cien años del "Cielito Lindo" de Arturo Alessandri*

Tomás Cornejo
Departamento de Historia y Geografía
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación
tomas.cornejo@umce.cl

El año 2020 se cumplió un siglo de un hito fundamental de la historia chilena: la elección presidencial de Arturo Alessandri Palma. Si bien esta tuvo lugar el 25 de junio de 1920, el resultado final demoró algunos meses en ser dirimido, por lo que su proclamación definitiva fue recién a comienzos de octubre. La prensa de nuestros días de confinamiento sanitario y pandemia se ha dado espacio para rememorar la figura del mandatario, recordando lo reñida que fue la competencia electoral y, asimismo, ha ponderado las diferencias que tenía el mecanismo de sufragio de entonces respecto al actual. En aquellos recuentos, así como en la memoria histórica del país, aflora siempre el "Cielito Lindo", la canción mexicana adaptada a la coyuntura nacional que habría colaborado en el triunfo alessandrista, añadiendo notas de desenfado y parodia popular a una escena pública oligárquica que estaba en claro declive.

Desde el punto de vista de los usos sociales y políticos de la música en un contexto moderno, se afirma que este fue un verdadero parteaguas. Señala Claudio Rolle que "en esta campaña se realizan manifestaciones públicas importantes y aparece la canción política con una claridad y protagonismo que antes no había estado presente en el ámbito electoral" (2002, 4). Aquello sucedió como parte de los cambiantes patrones culturales que han permitido hablar de un "estallido de las formas", en cuyo marco los referentes decimonónicos perdieron sentido y diferentes procesos volvieron cotidiano el horizonte de la modernidad para todas las clases sociales (Ossandón y Santa Cruz 2005, 21).

En cuanto a la música, consideremos dos factores fundamentales en aquella transformación, los que se han vinculado con cambios tecnológicos de alcance mundial que impactaron de manera diferenciada a los países situados en la periferia capitalista. Por una parte, la grabación del sonido y la consecuente comercialización de aparatos reproductores de música, que hacia 1905 inducían a hablar en Chile de una "fiebre del fonógrafo" (Garrido y Menare 2014, 59), aunque acotada en cuanto a su alcance social o su extensión geográfica. En segundo lugar, la transmisión del sonido por medio de la radio, que comenzó a operar en el país casi veinte años después. Una y otra crearían las condiciones para la consolidación de la industria cultural, catapultada por la conjunción de los sellos discográficos internacionales y la radiofonía, lo que se observa con más nitidez a partir de la década de 1930 (Osorio 2016, 17). Sin embargo, desde antes de que terminara la centuria anterior, se verificaba una amplia circulación de ritmos y cantos contemporáneos creados en otros países, que dan una impronta transnacional

*Proyecto FONDECYT 1190717, "Dimensiones transnacionales de la música popular en América Latina, c. 1880-1920", ANID, Gobierno de Chile.

a la cultura musical chilena. Aquello apunta en un sentido diferente al proceso cultural, de varias décadas, experimentado por la zamacueca o algunos ritmos de salón; puesto que se incorporaron rasgos de la incipiente cultura masiva, entre los cuales destaca la capacidad de reproducción del formato impreso, la intermedialidad (sobre todo, con las artes escénicas), el carácter interclasista de los públicos y su recepción tanto activa como localizada con respecto a la música que arribaba hasta estas tierras (Cornejo y Ledezma 2019, 18-26).

El "Cielito Lindo" se inscribe en este último campo, en el sentido de constituirse como parte de esas apropiaciones creativas, independiente de las vías a través de las cuales, efectivamente, llegó a oídos de la sociedad chilena (Mendívil 2013, 27). La adaptación de la letra de canciones era habitual, tanto como su fijación momentánea por medio de la imprenta en los cancioneros populares desde 1890 en adelante. Y decimos momentánea, porque no es extraño encontrar versiones nuevas a partir de aquellas ya modificadas, incluso con un propósito muy particular o una motivación inmediata como, en este caso, su utilización electoral.

Hubo algunas organizaciones de trabajadores y trabajadoras que, desde la década de 1910, pusieron "letras revolucionarias a música que había alcanzado cierta divulgación a través del teatro, de modo tal que en periódicos y cancioneros de grupos de izquierda se encuentra a menudo textos que llevan como comentario 'se canta con la melodía de...'" (Rolle 2002, 5). En efecto, publicaciones como el *Cancionero Socialista* (1921), se elaboraron con ese procedimiento, en un estratégico afán por vehicular un mensaje ideológico, utilizando para ello sones en boga cuya intencionalidad original era distinta. Tal mecanismo de apropiación con fines políticos, sin embargo, no fue privativo de las publicaciones emanadas del mundo del trabajo, dado que en numerosos cancioneros de carácter comercial –o sin una adscripción ideológica explícita– a contar del 1900 se encuentran composiciones políticas, fueran originales o fueran adaptaciones de letras a la realidad nacional. Entre muchos títulos cabría mencionar "Canto de paz a los hijos del pueblo", en *El cantor nacional* (1905, 10), y "Soy socialista", en *El guitarrero nacional* (c. 1910, 12), editados ambos por Juan Bautista Peralta.

A propósito del celebrado "Cielito Lindo", dejemos constancia de que tanto hoy como una centuria atrás se daba por descontado su origen mexicano, asunto que ha sido asimismo debatido y que resulta demasiado extenso para desarrollar aquí (Gómez Carro 2003, 23). Para las audiencias chilenas del 1920 resultó, sin duda, una canción entrañable y constituyó un adelanto del acendrado gusto por la música mexicana y el cine de esa misma proveniencia, que se desencadenaría en los años siguientes. Las mencionadas dinámicas de transculturación de cantos con un origen geográfico lejano pueden resultar llamativas, si consideramos que dichas formas de intervención y modificación de las canciones que circulaban en un espacio transnacional se producían en un contexto previo a la vigencia de las industrias culturales que hoy nos tienen tan habituados a ello (Silveira y Andrade de Oliveira 2017, 157).

Es necesario recordar los versos principales de la versión alessandrista de esta composición, que también se han reiterado periódicamente en las notas de prensa, así como se continúan enseñando en las aulas escolares. En tales instancias se enfatiza la forma coloquial del mensaje político –alusivo a elementos de la pugna por la secularización de la escena pública– con que se interpelaba a la candidatura que terminaría siendo derrotada, por medio de la alteración de la letra de tan conocido canto (Serrano 1979, 81; Vial 2008, 653):

Va en brazos de la Alianza,
Cielito Lindo,
el gran Arturo.
Y es natural con esto,
Cielito Lindo,
triunfo seguro.
Una marca de fuego,
Cielito Lindo,
tiene Borgoño:
la de creerse libre,
Cielito Lindo,
y ser pechoño.

CORO
Ay, Ay, Ay, Ay,
Barros Borgoño,
aguárdate que Alessandri,
Cielito Lindo,
te baje el moño.
Una conquista haremos,
Cielito Lindo,
los radicales:
que todos los chilenos,
Cielito Lindo,
seamos iguales.

Esta apropiación del canto es la que conocemos y hemos repetido por décadas a partir de recuentos biográficos, al igual que de trabajos de índole histórica. En estos últimos no se indica a ciencia cierta la fuente donde se encontrarían los versos mencionados, pese a lo cual, a fuerza de repetición historiográfica o periodística y de citarse en las aulas escolares, se puede afirmar que han ingresado en la memoria social. Por tal razón es de sumo interés constatar que en un documento impreso del mismo año, el "Cielito Lindo" laudatorio del futuro presidente figuraba con una letra distinta, es decir, se trata de una versión alternativa a la recién citada, que incorporó ciertos matices, dando por inminente el triunfo. Y no solo eso, sino que las páginas adyacentes del mismo impreso incluyen dos cantos más sobre el mismo tema: "D[on] Arturo Alessandri", de ritmo desconocido, y unas "Cuecas" acerca del lance electoral. Todos ellos hasta ahora han sido ignorados, razón por la cual los hemos transcrito íntegramente más abajo, conservando la ortografía original. Tomar en consideración estas creaciones musicales enriquecerá los análisis sobre las formas de publicidad y comunicación política del siglo XX, así como la reflexión sobre los procesos de circulación y transculturación musicales entre los sectores populares chilenos, sobre los cuales llamaron la atención González y Rolle (2005, 41).

Para tales efectos, es preciso atender al soporte material que en su minuto recogió y reprodujo –probablemente en miles de ejemplares– los mencionados cantos. El documento que aquí nos ocupa se titula *Cancionero Presidencial. Canciones selectas y escojidas* (1920). Se resguarda en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (ALOTP-BN), y forma parte de un conjunto de aproximadamente trescientas piezas de características similares, adquirido en 2010, el que luego de un proceso minucioso de conservación y

catalogación ha quedado en condiciones de ser consultado. Más recientemente, incluso, se puede acceder a una versión digitalizada a través de la Biblioteca Nacional Digital.

Este folleto debe ser comprendido como un arma de propaganda política, pero, eminentemente, como un impreso de carácter comercial que sintonizó con la figura del candidato y su enorme popularidad, con el fin de aumentar los réditos que este género de publicaciones dejaba a sus editores. En esta línea, el ejemplar trae en su portada un retrato fotográfico del célebre León de Tarapacá, quien entonces era de sobra conocido después de varios años de carrera pública y actuación parlamentaria (Figura 1). A ello se agregaba su más reciente campaña de propaganda en la competencia por La Moneda, que implicó exponer públicamente la figura del candidato, al parecer, bastante más de lo realizado por su contendor, Manuel Barros Borgoño.

Figura 1 / *Cancionero Presidencial, Canciones selectas y escojidas* (1920, portada). Santiago: Imprenta Bascuñán Guerrero 527. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (ALOTP-BN). Fotografía de Camila Torrealba P.

En el cancionero en cuestión, el primer título compilado alude, en efecto, a Alessandri, aunque de los diez textos musicales que abarca solamente tres tienen un vínculo electoral directo: los ya mencionados "D[on] Arturo Alessandri", "Cielito Lindo -Transformado-" y "Cuecas". El resto son, como indica el nombre de la publicación, "canciones selectas y escogidas" o, debiéramos agregar, reconocidas y populares en el sentido de su amplia difusión para la sociedad de la época (González y Rolle 2005, 112). Ellas son: "El Delantal de la China", "El Relicario", "Antofagasta Hermoso vals de moda", "Mi trigueña", "El Destino", "Ya me perdí" y "Un buen aviso".

Esta muestra nos informa sobre la variedad de sones que circulaba entre la población urbana del país, que oscilaba sin aparente contradicción entre creaciones nacionales y otras reconocidamente extranjeras. "El Delantal de la china", que, según el impreso analizado, era una "nueva y hermosísima canción de actualidad" (*Cancionero Presidencial* 1920, 2), corresponde a una tonada de Osmán Pérez Freire con letra de Antonio Viergol. El conocido vals "Antofagasta" fue escrito en 1918 por Luis Rojas Gallardo (versos) y Armando Carrera (música), y editado como partitura en numerosas oportunidades, además de ser grabado en los años venideros, hasta convertirse en un clásico para la sociedad nortina. "El Relicario" y "Ya me perdí", en tanto, provienen del repertorio tan extenso como variopinto de la zarzuela

y el género chico, quizás uno de los ámbitos de mayor dinamismo a comienzos del siglo XX y en el que convergían las preferencias –confesadas o no– de todas las clases sociales (Abascal Brunet y Pereira Salas 1952, 61). Ciertos temas del mundo de la zarzuela eran a la sazón tradicionales y se habían arraigado con tanta o más fuerza en gran parte de la América de habla castellana. Por otra parte, este repertorio contaba con una plasticidad tal que sus letras también eran modificadas y adaptadas a las realidades locales, incluso con propósitos coyunturales, lo que propiciaba que fueran recogidas por los cancioneros para aprovechar la predisposición del público hacia contenidos que le resultaban familiares (Ledezma y Cornejo 2020, 47).

El *Cancionero Presidencial* es un documento que permite conocer determinadas innovaciones en la comunicación política y de qué manera la candidatura de la Alianza Liberal –o quienes cifraron esperanzas de cambio en Alessandri– irrumpió en ese ámbito para desestabilizar un sistema parlamentario muy agotado. Con tanta o mayor evidencia, aquel da cuenta de las estrategias llevadas a cabo por editores e impresores populares, quienes se encontraban atentos al mercado y conocían bien el desarrollo de la industria gráfica en el país, y en cuyo seno las compilaciones musicales de este tipo tenían un desarrollo extenso, con un inicio que podría situarse a comienzos de la década de 1890, para cobrar forma definitiva hacia 1902.

Este tipo de impreso tenía un precio bastante módico, que oscilaba entre 10 y 20 centavos. Era común que los vendieran los suplementeros junto a diarios y revistas, por lo que tenían un ámbito de circulación callejero y un carácter –como objeto cultural– bastante cercano a los periódicos. De forma complementaria, era asimilado a un folleto o incluso un libro, en un contexto en que la producción editorial aún era limitada y no tan sistemática, cuestión que cambiaría durante la misma década de 1920. Tal como se indica al final del ejemplar analizado (Figura 2): "*Estos libros*[1] se venden en la Cigarreria y Libreria El Globo Delicias esquina de Chacabuco y en la Imprenta Bascuñan Guerrero nº 527 Santiago" (*Cancionero Presidencial* 1920, 16). En este caso, además, consta que tenía un punto de distribución en Valparaíso, en calle Yungay.

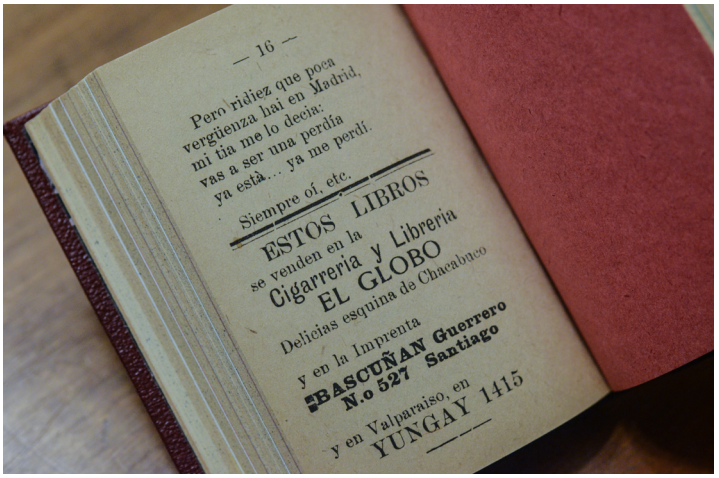

Figura 2 / *Cancionero Presidencial, Canciones selectas y escojidas* (1920, 16). Santiago: Imprenta Bascuñán Guerrero 527. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (ALOTP-BN). Fotografía de Camila Torrealba P.

1. La cursiva es nuestra.

Constatemos que la ubicación, tanto de la casa comercial como de la imprenta aludidas, corresponde al barrio aledaño a la Estación Central de ferrocarriles. Esa zona del centro-poniente de la capital, muy populosa, contaba con un tránsito de personas constante y una actividad comercial intensa, características que continúan hasta la actualidad. En 1920 no eran muchas las librerías instaladas en esas arterias y el comercio de libros más prominente seguía circunscrito al centro de la ciudad, en calles como Bandera, Ahumada y Huérfanos. Ya despuntaba con fuerza otra empresa especializada en impresos musicales, Casa Amarilla –situada también en el centro–, aun cuando su carácter era distinto, pues correspondían a partituras que, editadas con una lógica industrial y un diseño moderno, dinamizaron el contacto cotidiano con la música, en camino de convertirse en objeto de consumo. En sintonía con el interés suscitado por la contienda electoral, la referida Casa publicó la partitura de "Alianza Liberal. Vals para piano", compuesto por Leocricia Martínez (1920) y "dedicado al distinguido señor don Arturo Alessandri".

Los cancioneros populares actuaron de forma complementaria, masificando la cultura musical y difundiendo unos determinados repertorios de ritmos o cantos que cambiaban con creciente rapidez. Pero, a diferencia de las partituras, la recepción de aquellos no requería conocimientos o competencias especializadas y apuntaba, por lo mismo, a un público indiferenciado que podía adquirirlos al pasar, junto con el periódico y el tabaco. Su formato se prestaba para aquello: se fabricaban en tamaño pequeño, "de bolsillo", de aproximadamente 13 por 9 cm, e incluso menor. Eran concebidos como un impreso portátil, presto a ser manipulado tanto por quienes lo vendían, como por quienes lo hubieran adquirido y quisieran apropiarse de sus contenidos en el tranvía, en una reunión familiar o en una lectura colectiva en el espacio laboral. La cantidad de páginas que tenían era muy variada, desde las dieciséis como nuestro ejemplar estudiado, hasta las 128 de títulos como *Cantares de mi patria* (c. 1910), o las más de 190 páginas de *El Parnaso. Novísimo Cancionero* (1917), cuyo abultado volumen pudo asemejarlo incluso más a un libro.

De todas formas, eran objetos maleables y prácticos, como se aprecia en los registros fotográficos que aquí incluimos. En la actualidad, se encuentran empastados en volúmenes que agrupan una cantidad de diez o más cancioneros de tamaño similar, decisión tomada no por la institución que hoy los alberga sino, con toda probabilidad, por quien los coleccionó inicialmente, quizás por razones de conservación (Figuras 3 y 4). Dicha circunstancia, si bien ha permitido preservar en excelente estado sus cualidades materiales, contraría hasta cierto punto el carácter original de este tipo de impresos fugaces y efímeros.

Figura 3 / Encuadernación de cancioneros, detalle del lomo. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (ALOTP-BN).

Figura 4 / Encuadernación de cancioneros, detalle papel marmoleado en hoja de guarda. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (ALOTP-BN). Fotografías de Camila Torrealba P.

Afirmamos lo anterior porque los cancioneros de las primeras dos décadas del siglo XX eran concebidos como objetos de consumo masivo. Contaban con tirajes de 5.000, 10.000 y hasta 20.000 ejemplares en el caso de los títulos más exitosos. En no pocas ocasiones, además, se imprimían en series sucesivas o diferentes ediciones de una misma publicación, tanto porque pudiera agotarse como para crear un lazo con los potenciales compradores que esperarían la siguiente entrega. Se emulaban así los modelos de la prensa y, para entonces, de cierto repertorio cinematográfico que se exhibía en capítulos para dejar en vilo la expectación del público y que acudiera a ver el desenlace en una próxima función. Otros títulos, por su parte, se publicaron de manera seriada a lo largo de un mismo año ("primer folleto del año", "segundo folleto del año", etc.), con estrategias similares a las que utilizaba en México la conocida imprenta de Antonio Vanegas Arroyo (Díaz y Cedeño 2020), prometiendo continuamente novedades, aunque no siempre alcanzaran a cumplir con ese afán.

El interés del *Cancionero presidencial* de 1920 radica en las preguntas que instala respecto a la biografía social (Mendívil 2013, 28) de una canción que nuestra memoria histórica ha cifrado como producto de un temprano *marketing* electoral. Es decir, la adaptación provendría de unas coordenadas más o menos definidas: el entorno o el equipo político alessandrista. La candidatura del León de Tarapacá utilizó, en efecto, recursos congruentes con las pautas de la cultura de masas que comenzaba a tomar forma en el país, cuestión que implicaba circulación de contenidos, formatos y tecnología de carácter transnacional, todo lo que, en materias musicales, fue muy evidente. Para la campaña presidencial se efectuó la grabación de uno de sus discursos por parte de Fonografía Artística, propiedad de Efraín Band, la primera empresa chilena dedicada a registrar y comercializar cilindros (Garrido y Menare 2014, 69). No podemos saber cómo se habrá intentado difundir aquello, antes de la radiofonía: ¿audiciones colectivas? ¿circulación restringida y selecta, para los pocos que contaban con fonógrafo?

Desde el punto de vista de la historia política, aquello se ha interpretado como parte de una estrategia mayor, que implicaba movilizar el apoyo de las clases trabajadoras y convencer a los votantes para inclinarse por la opción de cambio que representaba la Alianza Liberal. Era, de acuerdo con Verónica Valdivia, un camino populista en el cual se desplegaron diversas herramientas de campaña como "un medio de neutralizar el poder económico y social de la oligarquía santiaguina" (Valdivia 1999, 526) y no, como vociferaron los sectores conservadores, un preludio de la revolución.

El documento que aquí presentamos, sin embargo, carece de esa posición tan determinada. Sus anónimos productores (sobre quienes no contamos con mayores informaciones, ni se han identificado otros impresos elaborados por ellos en los repositorios de las bibliotecas chilenas) parecen sumarse a algo en marcha y provenir de otros círculos, que si bien podían empatizar con Alessandri, no necesariamente lo hacían con el contenido oficial o programático de la candidatura. Por tal motivo, junto a una versión alternativa del "Cielito Lindo", bastante similar a aquella que se ha conocido, los otros cantos a favor de quien llegaría a terciarse la banda presidencial, añaden elementos provenientes de las sensibilidades políticas populares que podían expresarse por medios musicales. Así, en "D[on] Arturo Alessandri" destaca una forma de entender el ejercicio del poder que exige respeto de parte de los personeros de la oligarquía hacia los sectores subordinados que conforman el pueblo, censurando a quienes, como el aún mandatario Juan Luis Sanfuentes, no cumplían, o eran, como Barros Borgoño, de actitud insolente.

Las "Cuecas", por su parte, se vinculan con un lenguaje festivo propio de la sociabilidad que se daba en torno al canto y el baile de las mismas. Sus letras recuerdan algunos de los motivos expresados contemporáneamente en la Lira Popular, donde el primer magistrado adquiere un conjunto de obligaciones hacia el pueblo soberano, las que se materializan en cuestiones que tienen que ver con el sustento económico y el mejoramiento colectivo que harían de Chile un país más feliz donde habitar. Esto implica, por contraparte, que quienes acumulan la riqueza, como los banqueros, tendrían que compartirla.

Esperamos, por medio de los problemas hasta aquí esbozados, contribuir a despertar la curiosidad de quienes quieran continuar indagando este tipo de materiales, que nos permiten volver a mirar las intersecciones entre música y política a inicios del siglo XX.

TRANSCRIPCIÓN
Cancionero Presidencial, canciones selectas y escojidas (1920, 1-6).

D. Arturo Alessandri (1-2)

No hai quien pegue compañero
con el león don Arturito
porque nunca fué altanero
con el humilde rotito.

Hará un gobierno excelente
activo i emprendedor
y nó como Luis Sanfuentes
que no acordarse es mejor.

Y ése Luis Barros Borgoño
que quiere ser presidente,
es malo porque es pechoño
y es con el pueblo insolente.

Y por eso es que nos queda
la profunda convicción
que llegará a la Moneda
nuestro simpático león.

Cielito Lindo -Transformado- (3-5)

Ya es el presidente
Cielito lindo
el bravo león,
tendremos un gobierno
Cielito lindo
mucho mejor.

CORO
Ay, ay, ay, ay,
pobres pechoño [sic]
la Alianza Liberal
Cielito lindo
les bajó el moño.

Se dice mui de cierto
Cielito lindo
Barros busnal [sic]
que llora su derrota
Cielito lindo
tan colosal.

CORO
Ay, ay, ay, ay, etc.
Por fin descansaremos
Cielito lindo
próximamente
siendo don Arturito
Cielito lindo
el presidente.

Cuecas (5-6)

Dicen que don Arturo
es mui valiente
y que será de Chile
gran presidente;
gran presidente ay sí,
me lo figuro
bajará el té i la azúcar

con gran apuro;
con gran apuro ay sí,
viva Arturito
quiero que pase el tiempo
mui lijerito;
muy lijerito ay sí
adios negrito.

Cuando Alessandri sea
el Presidente
ya tendremos el cambio
mui conveniente;
mui conveniente ay sí,
corre vé i dile
le llegará hasta el mate
al Banco Chile;
al Banco Chile ay sí,
cositas buenas
don Arturo es mui diablo
con las morenas;
co[n] las morenas ay sí,
no tengo penas.

Al terciarse la banda
mi candidato
me va a dar un gustaso
que es para rato;
que es para rato ay sí,
y francamente
me ha dicho que en seguida
soi intendente
soi intendente ay sí,
vamos bailando
que el triunfo del leoncito
estoi celebrando;
estoi celebrando ay sí,
vamos gustando.

Bibliografía

Abascal Brunet, Manuel y Eugenio Pereira Salas. 1952. *Pepe Vila: la zarzuela chica en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

Cornejo, Tomás y Ana Ledezma. 2019. "Los cancioneros: vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900". *Latin American Music Review – Revista de Música Latinoamericana* 40 (1):1-31.

Díaz, Jaddiel y Ángel Cedeño. 2020. *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*. Ciudad de México: El Colegio de México.

Garrido, Francisco y Renato Menare. 2014. "Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile". *Revista Musical Chilena* 221: 52-78.

González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Universidad Católica de Chile.

Gómez Carro, Carlos. 2003. "El 'Cielito lindo' en la cultura mexicana". *Tema y variaciones de literatura* 21: 15-28.

Ledezma, Ana y Tomás Cornejo. 2020. *Cancioneros populares de Chile a Berlín, 1880-1920*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Mendívil, Julio. 2013. "*The song remains the same*? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El oído pensante* 1 (2): 23-49. Acceso: 20 de agosto de 2020. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/issue/view/573.

Osorio, Javier. 2016. "Una modernidad radiofónica. Tecnología, sonido y comunicación en Chile a comienzos del siglo XX". *Palimpsesto* 9 (6):15-26.

Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. 2005. *El estallido de las formas. Chile en los albores de la "cultura de masas"*. Santiago: LOM Ediciones.

Rolle, Claudio. 2002. "Del 'Cielito Lindo' a 'Gana la gente': música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile". Ponencia presentada en el IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, México D.F., 2 al 6 de abril.

Serrano, Sol. 1979. "Arturo Alessandri y la campaña electoral de 1920". En *Siete ensayos sobre Arturo Alessandri Palma*, editado por Claudio Orrego et al., 51-118. Santiago: Instituto Chileno de Estudios Humanísticos.

Silveira, Jeder y Rafael Andrade de Oliveira. 2017. "Nem original, nem cópia: versões musicais entre o *mainstream* e a periferia". *Resonancias* 21 (41): 145-162.

Valdivia, Verónica. 1999. "Yo, el León de Tarapacá. Arturo Alessandri Palma, 1915-1932". *Historia (Santiago)* 32: 485-551.

Vial, Gonzalo. 2008. *Historia de Chile (1891-1973)*. Volumen II. Santiago: Zig-Zag.

Cancioneros

Cancionero Presidencial, canciones selectas y escojidas. 1920. Santiago: Imprenta Bascuñán Guerrero 527. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile.

Cancionero Socialista, 3ª serie. 1921. Antofagasta: Imprenta de El Socialista. Biblioteca Nacional de Chile.

El Parnaso. Novísimo Cancionero: canciones y couplets de actualidad. 1917. Antofagasta: Imprenta Skarnic Editores. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Peralta, Juan Bautista, ed. 1905. *El cantor nacional*. Santiago: Imprenta León V. Caldera. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

_____. c. 1910. *El guitarrero nacional. Hermoso folleto de canciones, cuecas, tonadas i zarzuelas*. Santiago: sin imprenta. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Sepúlveda, Juan Manuel, comp. c. 1910. *Cantares de mi patria*. Santiago: Centro Editorial de Juan M. Sepúlveda. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile.

Partituras

Martínez V. de Palma, Leocricia. 1920. *Alianza Liberal. Vals para piano*. Santiago: Casa Amarilla.

R