

Entre la Joya y la Perla del Pacífico. Zamacueca, cueca chilena y marinera limeña: cultura plebeya y transnacionalidad (1880-1920)¹

*

Between the Jewel and the Pearl of the Pacific. Zamacueca, Chilean Cueca and Lima Marinera: Plebeian Culture and Transnationality (1880-1920)

Ignacio Ramos Rodillo
Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación
ignacioramosrodillo@gmail.com

Resumen

Este artículo introduce problemas teóricos relacionados con la noción de cultura plebeya, en perspectiva transnacional, para reconstruir históricamente el desarrollo de músicas regionales entre 1880 y 1920. En detalle, la zamacueca y dos de sus géneros derivados, la cueca chilena y la marinera limeña, fenómenos de alcance continental implicados en procesos de nacionalización y modernización estructural y del campo musical. Todo esto, con el fin de ofrecer una historia binacional y comparativa, a partir específicamente de su presencia en cancioneros peruanos y chilenos hacia fines del siglo XIX y el primer tercio del XX.

Palabras clave: cancioneros, cueca chilena, marinera limeña.

Abstract

This article introduces theoretical issues related to the notion of plebeian culture from a transnational perspective, to historically reconstruct the development of regional musics between 1880 and 1920. It focuses particularly on the zamacueca and two of its derivative genres, the Chilean cueca and the Limean marinera, phenomena of a continent-wide impact that were involved in processes of nationalization and structural modernization within the musical field. All this, with the

1 Agradecemos su apoyo a la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación y al Plan de Fortalecimiento de Universidades Estatales UPA 21992, Ministerio de Educación, Gobierno de Chile. Toda nuestra gratitud asimismo a Gérard Borrás, Luis Chirinos, Rodrigo Chocano, Jesús Cosamalón, Horacio Ferro, José Manuel Izquierdo, Hugo Lévano, Kamilo Riveros Vásquez y Raúl R. Romero por sus contribuciones a esta investigación.

goal of offering a binational and comparative history, specifically based on their presence in Peruvian and Chilean songbooks towards the end of the 19th century and the first third of the 20th century.

Keywords: Chilean Cueca, Limenian Marinera, Songbooks.

Recibido: 14/02/2024

Aceptado: 27/03/2024

Heterogeneidad, cultura plebeya y transnacionalidad

Distintos discursos nacionales y populares sobre los géneros musicales latinoamericanos, articulados en el período de 1880 a 1920, pueden ser mejor considerados a la luz de los problemas y prácticas de la heterogeneidad sociocultural. En efecto, la época se caracterizó por la proliferación de estos discursos promoviendo agendas orientadas a la modernización de las sociedades nacionales, en buena medida aún ceñidas a la estructura colonial. Algunas de sus propuestas eran por ejemplo la asimilación de la diferencia étnica, social y cultural con la construcción de una identidad nacional; la exclusión de los sectores indígenas, afrodescendientes, migrantes y del bajo pueblo de los beneficios de la modernización; o la exaltación poscolonial de una raza nacional mestiza (Grimson 217). Al fin y al cabo, las principales motivaciones, contenidos y resultados de lo nacional dependían del éxito de los proyectos de modernización nacionales, decimonónicos y posteriores, y en tal sentido debe asumirse “[...] la identidad nacional como una demanda de neto contenido moderno” (Garramuño 47).

La modernización latinoamericana tuvo por condiciones la emancipación política –salvo en casos como los de Cuba o Puerto Rico–, el crecimiento del Estado nacional, la expansión y diversificación de los mercados –con la intensificación de la división del trabajo y una incipiente industrialización– y su integración a la economía mundial con el despliegue de nuevas rutas y dinámicas comerciales, de transporte y migratorias, internacionales e intercontinentales. Sin embargo, lo que nos interesa aquí son las condiciones y manifestaciones latinoamericanas de la modernidad según las experiencias de las clases subalternas, condicionadas como estuvieron por una serie de transformaciones globales –la masificación y tecnificación de los medios y recursos culturales, por ejemplo– cuya consolidación ocurrió hacia los años 1920 (Ruétalo 155). Y al respecto, algunos aspectos decisivos de la cultura subalterna, como los aquí observados, plantean desafíos investigativos que

rebasan la perspectiva nacional (Cornejo, Fábricas 19) y coincidentemente atañen a la dimensión transnacional de la modernización regional (Goldgel 28).

Desde el punto de vista popular, estas condiciones y manifestaciones constituyen una paradoja por ser el resultado de la modernización estructural impulsada por el Estado y los sectores aristocráticos, y cuyos efectos simultáneamente fueron deslegitimados por los sectores subalternos, por ejemplo, con la “Cuestión Social” (Pinto, “De proyectos...” 107) o la asociatividad popular. Precisamente, estos discursos deben ser interpretados integrando esta dimensión social y étnicamente segregada, una de cuyas facetas fue la nivelación de las sociedades latinoamericanas al estándar eurocentrado (Garramuño 54). Esta faceta o anhelo, más bien, en su implementación tuvo como consecuencia que los sectores estamental y étnicamente marcados fueran marginados, entre otras razones, por ser a ojos de las oligarquías un atavismo que conspiraba contra la supresión republicana de la estructura socioeconómica colonial.

Consecuencias como estas ensancharon la distinción entre culturas aristocrática y plebeya o popular, que iniciada a poco de la emancipación fue acentuándose durante el siglo XIX. Operó a grandes rasgos como la adopción de estilos de vida y epistemes eurocentrados contemporáneos y la definición de una agencia autorepresentativa, por parte de las clases privilegiadas, procesos que dieron forma, por una parte, a una cultura aristocrática –en general francófila– y por la otra a una cultura presumiblemente vulgar y atrasada, un “excedente” (Grimson 18-19) de la anterior. Esta última constituye la abigarrada y heterogénea cultura popular de su época, enmarcada como estuvo tanto por la condición subalterna como teóricamente por la antinomia de “alta” y “baja” cultura. Asimismo, la distinción encarnó y connotó la crisis permanente del antiguo orden colonial, en la gama de discursos tanto reivindicativos como contrarios a la heterogeneidad cultural, o en la búsqueda de soluciones –en el plano de la producción cultural y simbólica– a los dilemas que planteaba la modernización. Y en tal sentido, aunque el orden oligárquico no fue realmente contestado hasta el siglo XX, las repúblicas latinoamericanas no superaban sus tensiones hegemónicas, una de estas, desde un punto de vista más político, representada por el desarrollo incipiente de los movimientos obreros y partidos de masa.

Otras de estas tensiones se daban en torno a las prácticas culturales vulgar y étnicamente rasgadas. Por ejemplo, para José Luis Romero el siglo XIX marcó la transición de las clases populares desde la miseria rural a la miseria urbana,

especialmente en las capitales, donde fueron relegadas a barrios marginales, por lo común insalubres y peligrosos, entre lupanares, garitos, chinganas, carpas y fumaderos de opio. Hubo barrios donde la población local se mezclaba con la migrante –europeos, asiáticos o “afuerinos”– y donde los desembarcados instalaban enclaves que conservaban lengua y costumbres natales, como en Buenos Aires (Pujol 21 y ss.). Donde fuera, el pueblo copaba el centro, confundándose en el trabajo, el comercio, en actividades recreativas –algunas indiscutiblemente hispánicas, como gallos o toros–, muelles y estaciones de ferrocarril. Y aunque en evidente trance de modernización, Romero es enfático en que, contra el afán aristocrático por dotar a las sociedades latinoamericanas de un aspecto moderno y cosmopolita, su cultura popular ostentaba aún un carácter mestizo, rural y acriollado (237-238).

Si bien compartimos la noción abigarrada, masiva y marginal de Romero, su énfasis en lo arcaico de la cultura popular nos parece cuestionable, no por la afirmación en sí, sino por el sesgo implícito, que en este caso naturaliza el conservadurismo o “atraso” de las clases populares, como si realmente a lo largo de la historia funcionase como un estanco esencialmente refractario al cambio o la innovación. Al contrario, lo moderno despertó un rechazo e interés social y geográficamente simultáneos y transversales (Cornejo, Fábricas 20), lejos de ser un fenómeno exclusivamente oligárquico y urbano. De hecho, la evidencia abordada aquí denota la activa participación popular en la modernización regional, la adopción de códigos cosmopolitas y transnacionales y el desafío, curiosamente, de la distinción de alta y baja culturas. En tal sentido, la ciudad latinoamericana fue modernizándose no solo gracias a su expansión infraestructural y política, su conexión al mercado internacional o por ser destino inmigrante: fue modernizándose también al encubar una moderna experiencia transnacional que, por ejemplo, fue ponderada en contraste con la experiencia de sociedades tradicionales, como las rurales.

Sin embargo, el mundo rural igualmente fue modernizándose, con la irrupción del ferrocarril, entre otras innovaciones, pero su proceso no implicó una superación de las relaciones sociales y productivas coloniales. Aunque en crisis crónica, el campo adquiriría una cultura más moderna que, de hecho, fue superponiéndose a las oleadas modernizantes que le habían impactado, con el trasfondo de una profunda refuncionalización de las sociedades tradicionales (Echeverría 124), por ejemplo, a causa del modelo agroexportador o gracias a la implementación de los

estudios y estéticas criollistas, tradicionalistas, nativistas o del folclor, en adelante (Chamosa 27).

Entonces, aquella cultura popular urbana puede ser definida como la heterogeneidad colonial yuxtapuesta a las nuevas “formaciones cosmopolitas” (Palomino 35), uno de cuyos máximos valores fuera la novedad como experiencia permanente (Goldgel 15), desplegadas con las distintas oleadas de influjo europeo (Averill 92-93). Prefiguró en contenido y lógicas la industria cultural latinoamericana del siglo XX, según Jesús Martín Barbero, pues pasó de ser la tradicional masa abigarrada a ser la audiencia moderna, es decir, experimentó la mutación “[...] del *activo* ruidoso y agitado público popular de las ferias y los teatros en el *pasivo* público de una cultura convertida en espectáculo para ‘una masa silenciosa y asombrada’” (Martín Barbero 38).

La época implicó la modernización tanto de los géneros musicales en particular como de la infraestructura y los hábitos culturales en general. De hecho, un rasgo común latinoamericano fue la coexistencia de escenas musicales tradicionales, populares, migradas y doctas, al menos desde la segunda mitad del siglo XIX (Béhague 358). En tal contexto, las músicas europeas recién arribadas tendieron a fusionarse con los ritmos regionales (Palomino 24 y 35) y a experimentar intensos procesos de adaptación, como en los casos emblemáticos del vals y la polca, por ejemplo (Sans 40). El crecimiento sobre todo de las capitales albergó un mercado del espectáculo nutrido a su vez por nuevas tecnologías, nuevos híbridos musicales, nuevas rutas internacionales y la profesionalización del trabajo cultural (Palomino 39). Desde otra perspectiva, las músicas interpretadas y consumidas en espacios populares como cantinas, chinganas, prostíbulos y establecimientos e instancias afines, dieron pie a géneros fundamentales para la música popular del siglo XX. Sus prácticas y espacios provocaron la estigmatización de sus géneros asociados, asumiéndose su marginalidad, sordidez y lubricidad como condiciones y contenidos casi atávicos (Seeger 49).

De ahí el sentido primario de la plebedad cultural para la época estudiada: una aproximación impura, mestiza, contingente, incluso ilegítima (Ledezma y Cornejo 99) a lo popular. En la plebedad confluyen todas estas tradiciones y escenas, arcaicas y contemporáneas, vernáculas y cosmopolitas (Palomino 36). Dice relación también con la marginalidad, inmoralidad, “incultura”, con la inferioridad racial y otras taras que relegan lo popular de la subjetividad moderna. Asimismo, lo plebeyo implica una sensibilidad peculiar concitada en artefactos “no letrados”, como

cancioneros, pliegos de cordel y otros impresos vulgares, especies de la poesía popular y expresiones orales. Algunos rasgos fundamentales suyos son la masividad, la admiración por las “estrellas” representadas en los medios, la fascinación por lo nuevo y la renovación constante, nuevas representaciones del individuo, el apego a la espectacularidad, el protagonismo del ocio y el entretenimiento en la vida cotidiana, entre otros. Todos estos rasgos –propios también de nuestra contemporaneidad, aspecto importantísimo para esta investigación– configuran el concepto de cultura plebeya que complejiza y, por tanto, enriquece la heterogeneidad cultural de antigua matriz colonial, en su propio contexto y desarrollo histórico, pues permite pensarla según lo moderno, transnacional y lo cosmopolita.

Asimismo, la noción tiene un carácter subversivo basada en los sentidos superpuestos de vulgaridad, pasividad e hibridez –en oposición entiéndase a la modernidad eurocentrada– que se relaciona por ejemplo con la inquietud histórica que la plebedad ha causado a los sectores oligárquicos y en el ejercicio del poder. Esta noción subversiva de lo popular, que ve un riesgo inminente para la sociedad e institucionalidad en el pueblo, sus prácticas e instituciones, asume asimismo los dispositivos históricos de regulación cultural *ad hoc*, vigentes en América Latina desde al menos tres siglos. A propósito, las estéticas nativistas y nacionalistas de la música académica decimonónica pueden ser interpretadas de este modo: el musicólogo Alejandro L. Madrid define estas estéticas como estrategias de distinción de la música latinoamericana –tanto respecto de lo europeo como entre nación y nación latinoamericanas– presentes tanto en la ópera como en los salones aristocráticos y los cánones de danzas nacionales. En sus palabras, “[...] estos imaginarios sonoros fueron el resultado de una compleja relación entre los deseos de pertenencia cosmopolitas de las elites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas y negras que, aunque marginadas, se ofrecían como emblemas de autenticidad popular para validar discursos de identidad nacional” (Madrid 229). Para Madrid, el nacionalismo musical fue un dispositivo legitimador y de distinción que tomaba elementos de la música tradicional local para introducirlos en obras de ropaje occidental. Hizo parte de un proyecto neocolonial con el cual las jóvenes burguesías americanas apropiaban el patrimonio cultural subalterno, mientras la modernización oligárquica excluía a sus poblaciones, tanto de la representación musical como de la modernización propiamente tal.

Ana María Ochoa y Thomas Turino apuntan en igual dirección al señalar que el nacionalismo respondió a los proyectos de homogeneización sociocultural impul-

sados por los Estados y oligarquías decimonónicas (Ochoa 87; Turino 176-179), entre cuyos aspectos se cuenta la elevación de determinados géneros populares al estatus de nacionales (Averill 92-93). Esta refuncionalización implicó en la práctica intensos blanqueamientos y adcentamientos, entre otras transformaciones, que paulatinamente hicieron que estos géneros refirieran, musical, discursiva y contextualmente a los ideales patrios antes que a sus prácticas y ámbitos inmediatos. De este modo, uno de los rasgos escamoteados por dicha nacionalización fueron las dinámicas inter y transnacionales que dieron forma a estos géneros nacionales. De hecho, al observar sus trayectorias desde el siglo XIX hasta la actualidad, emergen dimensiones geoculturales mucho más vastas que aquellas demarcadas por los discursos de lo nacional y popular. Esta aparente paradoja queda de manifiesto con uno de los casos paradigmáticos de la música decimonónica latinoamericana, el compositor y pianista Louis Moreau Gottschalk, quien basó buena parte de su exitosa carrera internacional en el arreglo y la interpretación de aires nacionales hemisféricos.

La perspectiva transnacional opera en dos sentidos tautológicos: el del “movimiento entre espacios” (Palomino 12) de personas, bienes e ideas, como antecedente fundamental de toda expresión y objeto culturales, sea a escala global –pos-colonialmente, por ejemplo, entre centro y periferia–, sea al interior del continente americano; y el de toda expresión y objeto culturales como resultado del fenómeno transnacional, siendo solo comprensibles una vez superado el sesgo nacionalista (González 26). Lo transnacional enriquece una concepción cultural tensionada entre la comprobación histórica de objetos, procesos y conflictos socioestéticos, por una parte, y por la otra el reconocimiento de la naturaleza constructiva de las identidades, sea este el caso de la esencialización de determinadas músicas plebeyas decimonónicas. Lo último reclama ciertas acotaciones teóricas. Puede plantearse hipotéticamente que los bailes nacionales fueron un primer caso de esencialización nacionalista musical en la América Latina, hipótesis que debe tomar en cuenta que –como plantea Simon Frith– el estudio de la música popular está determinado por el principio de la música como reflejo o representación de un pueblo, gracias a la conexión efectivamente existente entre la primera y los grupos sociales que la producen y/o usan. La homología señalada –esto es, el eslabonamiento estructural de sociedad y prácticas culturales– concibe al significado musical como socialmente construido, no solo a partir de una estética popular, sino también comprendiendo las formaciones culturales como expresiones ideológicas y representaciones abstractas e interesadas del edificio social (Frith 465-466).

El último punto sintoniza con la noción de invención de la tradición –a lo Hobsbawm, para ser precisos– que Garramuño critica como la relación directa entre la intención de determinados agentes y la concreción de esas intenciones en formas y contenidos *ad hoc*, suposición que para la autora anula tanto la contingencia como la “ambigüedad radical” (Garramuño 29-30) de las prácticas culturales, es decir, que cuajan de manera a veces contrarias a las expectativas de los actores sociales. Para lo aquí estudiado, la esencialización nacionalista de los bailes nacionales –valga la redundancia– revistió carácter ideológico al ser impulsada por sectores oligárquicos comprometidos con el proyecto nacional (Cornejo, Fábricas 18), con las consabidas estrategias de marginación y escamoteo de la heterogeneidad. A fin de cuentas, el contenido patriótico de los bailes nacionales contradice el que, en el largo plazo, estos fueran el resultado de fenómenos geoculturales más allá de las fronteras del Estado, como planteamos más arriba. Y, sin embargo, aquel mismo contenido terminó por definir los mentados bailes como condensaciones simbólicas del pueblo y la esencia nacionales, hecho que ha persistido hasta el presente. La aporía evidenciada puede explicarse como la oposición complementaria de facetas negativas y positivas de lo popular –como manifestación genuina y a la vez como manipulación ideológica–, cuyas condiciones históricas pueden ser develadas, justamente, contrastando el contenido nacional de estos bailes con sus trayectorias transnacionales.

En tal sentido, hubo una red de rutas y áreas de influencia que merece ser descrita. La música de gusto popular estuvo determinada por una notoria expansión del mercado musical, sobre todo de la ópera, bajo dominio italiano, sostenida por un sistema de salas de concierto cuya máxima capacidad fue alcanzada a fines del siglo XIX. A una escala mayor, el medio musical continental era complementado por la actividad salonera y el teatro musical, especialmente por la zarzuela, género chico, sainetes y cuplés, a cargo inicialmente de compañías españolas y luego de profesionales criollos. Asimismo, el medio tuvo por recursos la producción y comercialización de partituras, cancioneros y otros impresos, que a pesar de su carácter lectoescritural circularon más allá de los círculos ilustrados. En general, al menos desde la segunda mitad del siglo XVIII, en la cuenca atlántica circularon géneros bailables europeos como la polca, el vals y el chotís, así como el cúmulo de géneros enlazados a la habanera y la contradanza, surgidos en Cuba bajo un fuerte influjo afrodescendiente. Sobre la habanera, se la ha declarado la canción madre tanto del maxixe como del tango rioplatense, en su desplazamiento hacia el sur, siendo habitual tanto en el Cono Sur como en la costa pacífica de Sudamérica.

En el Caribe, figuran ritmos como branle, galop, cotillón, rigodón, contradanza, minué, cuadrilla, lanceros, polca, mazurca y vals franceses, giga, *reel*, fandango, seguidilla, zapateo, danza —cubana y puertorriqueña—, *méringue*, merengue, danzón o el bolero, cuyo despliegue en el siglo XX definirá una manera trascendental de concebir la canción romántica (Leymarie 63-64). En América del Sur, es notoria la penetración hasta la zona de influencia paraguaya —Brasil meridional, norte de Argentina y Uruguay— de lo que Rubén Pérez Bugallo llama los “bailes de acordeón” —vals, mazurka, chotis y otros—, desde mediados del siglo XIX, confluyendo para la centuria siguiente en la conformación del chamamé y otros ritmos de honda popularidad (Pérez Bugallo 217 y ss.). Desde otra perspectiva, en el período que va de 1900 a 1930 fue comprobable el impacto de algunos de estos géneros, mestizados y acriollados en tierra americana, en el ámbito europeo, puntualmente del tango, cuyo impacto fue especialmente potente en Italia, Francia o Finlandia.

El ciclo zamacuequero

La zamacueca es señalada como el *Big Bang* de múltiples géneros populares de la región (Chocano 96-97), dispersos hacia el interior de Sudamérica por rutas coloniales desde Lima hacia la actual Bolivia, Paraguay, sur del Brasil, Argentina septentrional y el Río de La Plata (Pérez Bugallo 20 y ss.; Rossells, Caymari 6 y ss.; Sánchez 234-235; Spencer 70); hacia el norte por el Perú costero alcanzando Ecuador, México y los Estados Unidos (Chocano 95); y hacia el sur siguiendo el eje Callao-Lima-Valparaíso-Santiago (Izquierdo et al. 16-17), atravesando los Andes por Cuyo y de ahí al interior argentino (Lemos 219-225; Vega, *La forma* 7). Sobre sus orígenes, coincidimos con el antropólogo Rodrigo Chocano, descartando cualquier conclusión. En cambio, él llama la atención sobre las principales hipótesis en torno a los orígenes: todas en alguna medida orbitan en torno a los planteamientos del eminente Carlos Vega —la zamacueca nació en la Ciudad de los Reyes para luego expandirse hemisféricamente (Vega, *Panorama* 155 y ss.)— y discrepan y especulan allí donde la documentación escasea. Con el reconocimiento del mestizaje y la racialización como condiciones poscoloniales indiscutibles, estas hipótesis basculan entre un polo hispánico-mestizo y otro afrocéntrico (Chocano 81), connotando asuntos fenotípicos, de clase o culturales, sujetos por supuesto a sus contextos de enunciación particulares. Asimismo, hay consenso en que la zamacueca es la amalgama mestiza de elementos afrodescendientes —saharianos y subsaharianos—, hispánicos, indígenas (Arrelucea 33-35) y de danzas salone-

ras (Chocano 37-38). Hizo parte de una amplia variedad genéricamente llamada “danzas de chicoteo” (Donoso, *Fue famosa* 100-101) o “bailes de tierras” (Chocano 17), tanto en el Perú como en Chile, junto al tondero, seguidilla, resbalosa, refalosa, etcétera. A lo largo del siglo XIX, recibió indistintamente los nombres de zamba (Tompinks 39), zamacueca (Garrido, *Biografía* 1976 41-42), mozamala (Lloréns 28), maisito, ecuador, zanguaraña (Pinilla 446), resbalosa (Vargas 176), sajuriana (Pinto y Gutiérrez 33), jarana, chilena, marinera o cueca, las últimas dos denominaciones con sus respectivas variantes regionales.

La heterogeneidad representada en esta variedad de nombres debería ser contrastada con la tesis de que los géneros musicales no son entidades *per se*, al contrario, constituyen polos en torno de los cuales van aglutinándose elementos que – desde una perspectiva macro– describen un régimen histórico-cultural mucho más vasto y complejo. Es fundamental considerar el carácter histórico de las categorías musicales, sea como denominaciones empíricas –los géneros en tanto denominación de especies musicales específicas–, sea como categorías analíticas, es decir, a partir de su historia conceptual. En los casos de la zamacueca y sus derivados, fueron paulatinamente asociados a ciertas prácticas culinarias, a un tipo de festividad y ritualidad, a determinados valores y moralidades, a lugares y tópicos, etcétera, configurando las constelaciones patrimoniales y afectivas coincidentes con los discursos folclóricos y criollistas que, en Chile, el Perú y otros países, surgieron entre siglos. Dados los contextos, la distribución categorial de la zamacueca y sus vástagos dependió de la dialéctica de heterogeneidad y homogenización subyacente a los discursos nacionalistas y modernizadores (Mendivil 55) volcados en este caso a los bailes proclamados nacionales.

La aparición de la zamacueca ocurrió en el eje Callao-Lima-Valparaíso-Santiago entre fines del siglo XVIII y el primer tercio del siguiente (Chocano 37-38 y 94; Rohner, “La consolidación...” 33), viéndose su popularidad notoriamente estimulada por la emancipación peruana y posteriores guerras libradas en ambos países. Fred Rohner sostiene que, en la práctica, no hubo una difusión de la zamacueca desde la costa peruana al sur, más bien fue perfilándose a lo largo del activo circuito comercial de data colonial, tendido entre la Perla y la Joya del Pacífico, respectivamente los puertos del Callao y Valparaíso (Rohner, “La consolidación...” 34-35; Sater y Collier 87).

Las altas sociedades tendieron centenariamente a desdeñar la zamacueca, cueca y marinera como cosa de negros (Muñoz 118) y vulgar, en definitiva, por estar

inscritas en prácticas y sociabilidades reñidas con el proyecto de modernización nacional (Martínez et al. 169). Pero paradójicamente, las tres danzas marcaron presencia en los salones de la costa peruana y Chile central, donde pasaron por estilizaciones, blanqueamientos y adecentamientos (Chocano 97). En Santiago y Lima, la zamacueca logró con los años ingresar a los salones y la escena teatral, fuera como número típico o pintoresco o como danza artística (Garrido, *Historial...* 177 y ss; Torres, “Zamacueca...” 3 y ss.). Fueron géneros de uso y fervor social (Rohner, “La consolidación...” 33), étnicamente transversales (Arrelucea 66), aunque sin dejar de inquietar a ciertos sectores oligárquicos e ilustrados, fuera por sus connotaciones políticas, fuera por su corporalidad desbordada.

En Chile, la zamacueca inauguró el salón decimonónico –aún muy colonial, apoyado en un repertorio hispánico y de tierra–, como parte de su renovación junto a otras novedades extranjeras como la cuadrilla, cuando o cielito. Este impulso, implicado en los procesos de emancipación y primera organización estatal, se agotó rápidamente y la zamacueca fue desalojada del salón a partir de los 1830, cuando con los extranjeros vecindados y el auge del comercio el gusto en general se afrancesó. La filiación cultural de la aristocracia chilena, tal como la de sus pares latinoamericanas, renovó entonces su inclinación europea, que por defecto acarrea un desprecio por las prácticas populares (Barr-Melej 42-43). Reforzada por un incipiente *Bel Canto*, pero sobre todo por la ópera italiana, esta primera escena ilustrada fue definiéndose bajo la tutela de Isidora Zegers, Manuel Robles, José Zapiola y otros notables, avanzando hacia su institucionalización (Peña y Poveda 27-29) y una estética cosmopolita y academicista. Una vez conquistada la primera bajo la Sociedad Filarmónica –fundada en 1827– su masa crítica se opuso al cultivo de los bailes populares, entre ellos, la zamacueca. De hecho, la instalación de la Sociedad contrasta con la popularidad conquistada por el baile (Sater y Collier 68). Años más tarde, potentados como José Joaquín de Mora y Andrés Bello la tacharían de escuela del vicio, comparándola con bailes como los de los “mozambiques”, responsabilizándola del desinterés de la población santiaguina por el teatro (Garrido, *Biografía...* 1943, 22 y 89).

Chocano repara en que, curiosamente, los primeros testimonios sobre la zamacueca fueron entregados por los chilenos José Zapiola y Benjamín Vicuña Mackenna, quienes dieron sus primeras noticias para las décadas de 1810 y 1820 (Chocano 95 y 98), época en que los patricios frecuentaba el ambiente chinganero de Santiago. Según Carlos Vega, bastó apenas con dos generaciones de chilenos

para que la zamacueca fuera abrazada como danza patria (Vega, “La forma...” 7). Durante 1830 arribó a Santiago “La Monona”, sirvienta peruana, notable zamacuequera quien contribuyó al auge zamacuequero, convergiendo en cafés y en la farándula con las hermanas Pinilla, las legendarias Petorquinas, gozando todas de popularidad por sus extraordinarias habilidades con las danzas populares (Garrido, *Biografía...* 1943, 75). La notoria penetración de la zamacueca en el circuito cultural hizo que el baile trascendiera el ambiente chinganero y pasara al teatro e incluso a la ópera. En la práctica, se daba una expansión de la chingana desde los extramuros al centro de la ciudad (Donoso, “Fue famosa...” 104-105).

La irrupción política de los pelucones en 1830 habría coincidido con la proyección de la zamacueca desde el arrabal hacia los sectores medios y la aristocracia, representada en buen grado por la prominente figura de Diego Portales. Con los pelucones, el país fue organizado bajo un régimen autoritario que apelaba carismáticamente a lo popular y que al mismo tiempo se sostenía sobre la represión efectiva de los sectores populares (Donoso, “Fue famosa...” 117). Este hecho, en especial durante las décadas posteriores a la independencia, fue el panorama ante el cual la elite fue articulando discursos y estrategias de construcción estatal, en el mejor de los casos contemplando la futura integración del pueblo como una necesidad secundaria (Pinto, *Caudillo...* 40-41). La lógica disciplinaria del Estado se expresó, en este caso, como una “censura al ‘ambiente chinganero’” que incluyó una disputa por los usos públicos de la zamacueca, y la abierta voluntad de monopolizarla como simbolización popular del ideario nacional (Donoso, “Fue famosa...” 110). No por nada, apuntó Pablo Garrido, los jefes de Estado acostumbraban agasajar a sus invitados de honor con la versión nacional de la zamacueca, cubierta de gala, por ejemplo, durante las celebraciones del triunfo en Yungay en 1839 (Garrido, “Biografía...” 1943, 17).

Aquel mismo año, Domingo Faustino Sarmiento reivindicó públicamente su ascendente popular y patriótico. En efecto, él fue uno de los primeros intelectuales criollos en reemplazar la antinomia de pueblo y elite –gravitante en la cultura política criolla– por la unidad como principal sostén nacional, no obstante la clase o el tono de la piel. La reivindicación de Sarmiento produjo un deshielo en la actitud ilustrada hacia la zamacueca y, en adelante, los discursos anexos tenderían a consolidar su sentido de pertenencia (Donoso, “Fue famosa...” 115-116), en la sobreentendida identificación de contenido nacional como extensión del fervor popular que despertaba. La popularidad y la paulatina oficialización de la zamacueca, entre

las décadas de 1840 y 1850, la confirmaron, por sobre otras danzas de chicoteo, como la nacional por excelencia, e impulsaron su consolidación como número teatral. Ahora, su oficialización implicó la borradura de sus contenidos eróticos (Donoso, “Fue famosa...” 114) y la sublimación de sus contextos.

Solo al finalizar su maduración, la zamacueca fue oficializada por las élites chilenas y peruanas como baluarte patrio. Anteriormente, tomó forma en préstamos y apropiaciones entre distintas clases y actores sociales, alzándose sobre un arraigo profundo y transversal. En la costa peruana pasó inadvertida en el tupido campo musical popular hasta su explosión en Chile, en los años 1820. En Lima habría estado presente en la fiesta de San Juan de Amancaes desde el siglo XVIII, celebración a lo largo de cuyas versiones fue consagrándose como género típico y tradicional (Tejada 155). Ganaría popularidad durante la guerra de la independencia, conflicto que incidió en su distinción como género aparte. A la par, en Chile central adquiriría un estilo particular y reconocible bajo el nombre de “zamacueca chilena” o “chilena”, variante que se volvió igualmente popular en Lima, más o menos desde la guerra entre Chile y la Confederación Perú-Boliviana (1836-1839). Por aquella época, la vieja zamacueca pasaría de moda en los salones criollos (Rohner, “La Guardia...” 183) donde las formas de tono francés se imponían a los hábitos virreinales (Velázquez 196 y 283) que dominaron Lima hasta después de la emancipación (Arreluca 95). Entonces, las escenas musicales republicanas, populares y aristocráticas permanentemente asimilaban las tradiciones hispánicas y en general del Viejo Mundo (Romero, “La música...” 257), escamoteando tradiciones mestizas, andinas y afrodescendientes presentes tanto a lo largo de la costa como en la capital. El refinamiento conseguido con la adopción de estas formas, aparte de brillar como índice de modernidad, satisfizo la necesidad de distinción aristocrática.

Mediando el siglo, es advertible que los proyectos de modernización oligárquica antes que profundizar el nuevo orden republicano, en mayor o menor medida reforzaron la estamentalidad poscolonial. A pesar de ser una república, en el Perú las diferencias raciales siguieron siendo un aspecto central en la construcción de las jerarquías sociales, cimentadas además en la centenaria separación del Perú entre una costa criolla e hispánica, y una sierra y selva indígenas. Consecuencia de esto fue una mayor racialización de los sectores populares urbanos (Arreluca 108), que afectó en especial a las poblaciones asiáticas y afroperuanas. La última disminuía demográficamente mientras aumentaba la población “mestiza” –categoría ambigua como para que los individuos pudieran aliviar sus taras raciales– (Cosamalón 244)

lo que coincidió con que los afroperuanos en adelante serían relacionados con la práctica zamacuequera. En términos generales, la heterogénea población urbana inquietaba a las clases altas. Precisamente, bajo el proyecto de modernización limeña se la intentó normalizar con el control del esparcimiento de la población racializada (Feldman 24). Que esta escapara a la vigilancia y al control estimuló al Estado (Cosamalón 277) en determinadas ocasiones a ejercer políticas antipopulares, por ejemplo, algunas prácticas asociadas a la religiosidad de cuño hispánico, como moros y cristianos, carnavales, diablos, etcétera, serían en adelante tachadas de inmorales y anómicas (Velázquez 287; Rojas 34). La situación claramente asumía una dimensión patrimonial y simbólica que denotaba la incompatibilidad de la cultura plebeya con la ética demandada por un capitalismo criollo (Muñoz 29).

Ahora, esto no impidió que desde la década de 1840 y con más fuerza desde el auge del guano (Velázquez 283) y la Guerra contra España, ciertos agentes ilustrados demostraran interés por los bailes nacionales. En efecto, Lima acogió a compositores e intérpretes extranjeros interesados en los aires patrios —como el mencionado Gottschalk o Claudio Rebagliati—, especialmente a la zamacueca y el yaraví (Iturriaga y Estenssoro 115 y ss.). Relacionado con esto, según el historiador Gérard Borrás el salón decimonónico se caracterizó por su porosidad, pues a pesar de ser un ámbito aristocrático sostuvo una relación directa, constante y recíproca con los universos populares de la ciudad (Borrás, “El rico...” 51; Rohner 72). A través de los últimos, las zamacuecas fueron popularizándose e insertándose en una cultura plebeya presente, por ejemplo, en las pulperías y chinganas emplazadas en los barrios limeños, compuesta asimismo de un activo calendario religioso y de innumerables instancias profanas, como los carnavales, gallos, toros (Velásquez 123-131) y funciones teatrales, practicadas en instancias que albergaban cierta integración racial y de clase (Muñoz 42).

Este fue el contexto en que la zamacueca chilena fue investida de nacional (Basadre 64). Al respecto, los musicólogos José Manuel Izquierdo, Laura Jordán y Rodrigo Torres sostienen que aquella —y por defecto, sus vástagos— no fue un género musical unitario, al contrario, las partituras documentadas en su investigación —ediciones chilenas, peruanas y europeas, cuyo auge se dio hacia mediados del siglo— develan una escasa separación entre variantes. Además, y aunque impresas, las piezas no enfatizan una distinción estricta entre lo docto y lo popular, más bien una condición liminar tanto en relación con la porosidad del salón como al hecho

de que la partitura trascendía el ámbito culto (Izquierdo et al. 14 y 32) e impactaba en los medios ágrafos.

Los musicólogos observan que muchos de los títulos reunidos en realidad no eran nombres de piezas sino denominaciones genéricas para aumentar su atractivo comercial. Por ejemplo, muchas de las zamacuecas impresas reciben el nombre de “la popular” o “baile nacional”, pudiendo resultar populares o nacionales, por cierto, para más de una nación sudamericana (Izquierdo et al. 16-17). En tal sentido, este acervo impreso daría cuenta de un repertorio común al Perú y Chile (Rohner, “La consolidación...” 34), estimulado en este caso, por ejemplo, la casa de impresión de Carlos Niemeyer y Adolfo Inghirami, el centro más importante del área andina (Oteiza et al. 11), con sucursales en Hamburgo, Valparaíso y Lima (Izquierdo et al. 26). De este acervo, probablemente la edición más trascendental sea *Bailes Sud Americanos. Colección de bailes y cantos populares corregidos [sic] y arreglados para piano*, publicada por Rebagliati en Milán en 1870. Como indica su título, la edición reúne poco más de una veintena de aires nacionales –la mayor parte, zamacuecas–, siendo una primera recopilación sistemática del género (Basadre 101), organizada con un sentido abiertamente regional o “americano” y estéticamente según los marcos provistos por el nacionalismo musical (Rebagliati 2).

Marinera y cueca desde la Guerra del Pacífico y a inicios del siglo XX

Como ya señalamos, en Lima la chilena fue popular al menos desde mediados del siglo XIX, hecho denotado hacia 1860 en coloquialismos como “chileneo” y “a la chilena” (Arrelucea 68). En concreto, hasta el despunte del siglo XX las diferencias efectivas entre la vieja zamacueca, la mencionada y la marinera –estructura estrófica y performances, etcétera– seguirían siendo inconsistentes. Es más, hasta casi finalizar los 1870 “chilena” era una denominación que le cabía a prácticamente toda variedad zamacuequera peruana, sin la presunción de su factura chilena (Chocano 98).

Sin embargo, al calor del nacionalismo inflamado por la Guerra del Pacífico surgieron en ambos países tendencias que bogaron por la mutua exclusión. Justamente, a inicios de 1879 el escritor y periodista Abelardo “El Tunante” Gamarrá reivindicó públicamente el estatus nacional de la chilena rebautizándola como “marinera”, con ocasión de la toma de Antofagasta por las fuerzas chilenas, momento en que el Perú aún no entraba al conflicto. Como metáfora marítima que

es, la denominación atañía al puerto en cuestión como escenario de los acontecimientos, a que la Marina de Guerra del Perú acudiría en defensa de Bolivia –lo que efectivamente ocurrió según el tratado secreto suscrito por ambos Estados–, y a la cadencia del baile asemejando el oleaje y su potencia a una batalla entre dos armadas. Argumentalmente, lo que habría estado detrás de iniciativas como la del Tunante fue la intención de ciertos sectores criollos de desembarazarse de un vínculo tan literal con Chile o que el Perú ingresara al conflicto. Estos y otros argumentos respondían tanto a una reivindicación coyuntural como a la instrumentalización política de esta especie musical y dancística. Sin embargo, estas razones no resultaron aún en diferencias notorias entre las variantes peruanas (Chocano 84 y 101-108), que persistieron como géneros intercambiables por algunas décadas.² Sí habrían propiciado en cambio una mayor aceptación suya de parte de la población no-afroperuana y su ingreso al canon que décadas más tarde sería reconocido como criollo (Lloréns 28), situándose como uno de sus géneros tradicionales.

A propósito, la guerra habría restringido el movimiento de personas y bienes a lo largo del eje Lima-Callao-Valparaíso-Santiago, aunque no lo desactivó totalmente (Facuse y Torres 39; Rohner, “La consolidación...” 36; Ronceros 231-233). Al sur, en Chile las variantes zamacuequeras se habrían acomodado dentro del repertorio femenino que, desde la segunda mitad del siglo XVIII se habría separado del masculino, compuesto el último básicamente del Canto a lo Poeta (Pereira Salas 217-218). La asociación de las variedades zamacuequeras con la actividad musical femenina, encarnada por la arquetípica cantora (Batlle y Martínez 112-118), además de sus connotaciones raciales –asociadas a la negritud y a ciertas nociones sobre el mestizaje chileno–, señalará uno de los aspectos fundamentales de la cueca durante el siglo XX.

Sobre su nombre, la zamacueca a mediados del XIX habría comenzado a ser llamada por la aféresis de “cueca” (Pinto y Gutiérrez 36), aunque ambos términos serían equivalentes hasta el último tercio de la centuria (Izquierdo et al. 141), período durante el cual –sobre todo en torno a la Revolución de 1891– se habría consagrado como género nacional (Garrido, *Biografía...* 1976, 43). En un mismo sentido, Tomás Cornejo señala la tendencia a nacionalizar la zarzuela y el género chico, escenas fundamentales para la vida cultural santiaguina de entresiglos, tendencia que fue facilitada con la costumbre de programar números de cueca en las

2 En efecto, la así coronada decana de las marineras, “La Concheperla” –con letra de Abelardo Gamarra, datada en 1892–, guarda un parecido impresionante con otro destacado género costeno, el tondero.

presentaciones del rubro en general. Este gesto respondió al mencionado proceso de legitimación del baile y a su traspaso paulatino desde las chinganas a las tablas (Cornejo, *Ciudad...* 318-320).

Además de este hito finisecular, apenas despuntado el siglo XX, la cueca alcanzó las formas armónicas y líricas con que es conocida hoy en día. Este proceso se dio –en relación causal o correlacional– junto al fortalecimiento de los discursos nativistas que, también desde el siglo anterior, declaraban la asimilación patriótica. Esta operación, llevada a cabo comúnmente en nombre del folclor, con seguridad desde los años 1930, dependió del exitoso vaciamiento del contenido original de estas prácticas y su saturación con simbolizaciones nacionales. En tal sentido, la cueca –y anteriormente la zamacueca– han protagonizado históricos conflictos culturales entre élite y bajo pueblo, desde el siglo XIX, que entre otras consecuencias tuvieron su legalización como emblema nacional en una fecha tan tardía como 1979 (Donoso 117 y 119; Ramos y Spencer 21 y ss.).

Tras la derrota del Perú ante Chile, la marinera limeña fue motivo de un airado debate en torno de su afrodescendencia, conflicto que ha determinado los modos en que ha sido asumida, identitaria y patrimonialmente, por distintos sectores de la sociedad peruana. En efecto, en el canon afroperuano, la marinera limeña figuró junto a otros géneros como el ingá, agüenieve [sic], contrapunto de zapateo, socabón [sic], festejo, negritos, son de los diablos, etcétera (Lloréns 31). Y al mismo tiempo, socialmente ha sido un fenómeno mayoritariamente urbano, asociado con los sectores populares limeños y de algunas localidades puntuales. Asimismo, en casos excepcionales la marinera fue motivo de práctica y apego por parte de individuos y familias de sectores medios y altos, entre otros, los hermanos Rosa Mercedes y Alejandro “Karamanduka” Ayarza (Cueto 62 y ss.). En definitiva, la marinera ha sido considerada igualmente un género criollo y afrodescendiente. Según Chocano, fue a inicios del siglo XX que adquirió el formato que hoy en día la distingue: un canto de contrapunto, una competencia entre intérpretes, a partir de la secuencia de marineras –en general tres, llamadas primera, segunda o tercera de jarana, o pie–, más resbalosa y fuga, interpretado en tono mayor o menor (Chocano, 13, 32 y 118). Este esquema marca una notoria diferencia estrófica respecto de la marinera que, sea el caso, fue exaltada hacia 1879, por ende, tanto su estructura estrófica como su aspecto performático fueron innovaciones alcanzadas hacia el último cuarto del siglo XIX, y consagradas velozmente como tradicionales.

A propósito también de tradiciones y popularidad, debemos considerar el momento por el que atravesaban ambos géneros a inicios del siglo XX. Nos ha quedado la impresión –aunque la hipótesis rebasa esta investigación– que la cueca resultaba comparativamente más masiva que la marinera, hecho que eventualmente respondió a la refuncionalización nacionalista de la que fueron objeto los derivados zamacuequeros desde más o menos 1850. Quisiéramos observar esta situación a través de una de las fuentes más efectivas para estudiar el fenómeno plebeyo, como son los cancioneros, en este caso, publicados a lo largo del eje Callao-Lima-Valparaíso-Santiago.

A fines del siglo XIX, la cueca emergió como una de las voces plebeyas integradas a los pliegos de poesía popular. A partir de 1880 se publicaron estos documentos con relatos noticiosos o de acontecimientos recientes relatados en formas poéticas variadas, siendo predominante la décima encuartetada (Lenz, *Sobre la poesía...*). Pero la cueca, en tanto forma poética, también fue integrada como un medio de expresión de las crónicas populares. Así, al repertorio amatorio con influencia de la poética hispánica, se sumaron composiciones nuevas con temáticas contemporáneas. Son reconocidas las cuecas dedicadas al oficio de conductora de tranvía, o de otros oficios como zapateros, choferes, marineros, mecánicos, choreros, entre otros:

Yo soi buen zapatero
Y trabajo con agrado
Que a la niña más bonita
Le hago fino su calzado.
Fino el calzado, sí
Porque es mi gusto
Al verle la pierna gorda
Me causa susto
Me causas susto, sí
Por la medida
Siendo las botas largas
Miro hacia arriba.
Paso la noche en vela
Batiendo suela (Navarrete y Donoso 219).

Ya salió la conductora
Con el cochero a bailar

Tocando la campanilla
Haciendo el carro parar
Conductora catorce
I la veintiocho
Aprieta al zancudo
Con la dieziocho.
Con la dieciocho, si
Como se vé
Cuando ya paró el carro
Yo los pillé.
Así conductorcita
Te haces maldita (Navarrete y Donoso 205).

Asimismo, muy tempranamente surge un corpus poético cuequero dedicado a los acontecimientos políticos como guerras, huelgas, elecciones o incluso, algunas con temática “patriótica”. La propia Guerra con Perú fue retratada, así como los conatos de enfrentamiento con Argentina a fines del siglo XIX:

¡Vivan los bravos chilenos
Que ya la orgullosa Lima
Se encuentra en nuestro poder
¡Viva Chile! ¡Viva! ¡Viva! (Navarrete y Donoso 287).

Ya no quieren los cuyanos
Pelear con nuestros soldados
I el arma a esos nombrados
Se les cae de las manos (Navarrete y Donoso 293).

De igual forma, en los cancioneros publicados en Santiago y Valparaíso desde fines del siglo XIX, la cueca fue incluida como uno de los géneros nacionales por excelencia, marcando una importante presencia. En algunos casos, los autores o bien editores de los cancioneros eran los mismos *puetas* populares que publicaban pliegos sueltos, entre otros, Rosa Araneda, Daniel Meneses, Juan Bautista Peralta, quienes tendían a publicar el mismo repertorio en ambos soportes. Pero también es posible apreciar en cancioneros, algunas cuecas que –siendo contingentes– eran provenientes del repertorio oral, o bien lo nutrieron posteriormente. Como por ejemplo la “Cueca a Balmaceda”:

Gloria eterna al gran patriota
Víctima de la traición;
Al ilustre Balmaceda
De tan noble corazón.
Será imposible que haya
Alguien que pueda
Imitar en sus hechos
A Balmaceda.
A Balmaceda, sí,
Siempre la historia
Conservará el recuerdo
De su memoria.
Seré mientras exista
Balmacedista (González, *El Amoroso...* 5).

En suma, junto a los vales, mazurcas, zarzuelas, operetas, habaneras, cuplés, brindis y tonadas, la cueca es publicitada en las portadas de los cancioneros, incluso en algunas ocasiones, como un aspecto de novedad, lo que se ve reflejado en la incorporación de títulos como “cuecas nuevas” o bien, designarlas para alguna ocasión o festividad, como la fiesta del roto, el carnaval, para las elecciones, para las fiestas patrias, etc.

Una diferencia sustancial se percibe con las compilaciones de canciones publicadas en Perú, específicamente con el *Cancionero Limeño*, editado entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. Si bien se aprecia la presencia de la marinera, su aparición es minoritaria con respecto a otros géneros como el yaraví, cuplé, habanera e incluso con respecto a géneros más modernos como el vals limeño y el tango rioplatense. Asimismo, los cancioneros publicados a partir de la década de 1920 tendieron a dialogar con la cinematografía y posteriormente con la radiodifusión, lo que explica la presencia de los géneros modernos incluyendo fotografías de las estrellas de la canción del periodo. Por otro lado, la poética de la marinera carece de la contemporaneidad que adquiere la cueca. En los cancioneros publicados en las décadas siguientes, la marinera cede paso al vals, género que se consagró como representativo del mundo plebeyo limeño en las décadas de 1920 (Rohner 82).

En un sentido relacionado con esto, otra hipótesis –igualmente desbordada– es que varios de los estereotipos propiciados por los nacionalismos latinoamericanos a través de los bailes nacionales, fueron adoptados y reforzados por las industrias

culturales del siglo XX, pasando a formar parte de las vertientes de lo nacional, lo popular y lo plebeyo. La cueca fue uno de los primeros géneros registrados por la industria discográfica, tanto en los realizados en Estados Unidos, Inglaterra e incluso en Buenos Aires (Astica et. al. 18), así como las grabaciones producidas en Chile a partir de 1928. Sin embargo, la versión de la cueca impulsada en este espacio fue aquella de origen rural, tanto en su interpretación como en sus temáticas. Es decir, la cueca urbana presente en los cancioneros y que actuaba como crónica poética popular fue desplazada en estos espacios para darle lugar a un repertorio campesino. Esta versión cuequera también recibió el impulso de un grupo de intelectuales que vieron en su promoción un referente para fortalecer la nueva identidad nacional surgida de las corrientes reformistas que penetraron el aparato estatal a partir de 1925. Se observaba que la cueca popular debía reconocerse como “sostén del alma nacional” y a su vez, promoverla como contención a la introducción de música extranjera (Donoso, *Populismo...* 52). La oleada de música y bailes populares de extracción internacional generó, en un ambiente sensible a lo criollo, dos tipos de fenómenos: por una parte, una defensa de la música chilena, acompañada de una crítica a la invasión musical foránea y, por otra, una mayor difusión de la música popular local junto a una apropiación creativa o criollización de algunos géneros de la música internacional (Subercaseaux 435).

Por su parte, la marinera gozó de un lugar preferente en los repertorios costeño y afrodescendiente, aunque paulatinamente se vio desplazada por un repertorio difundido en orquestas, músicos locales y, a partir de la década de 1910, por el disco, conformado por el chotis, mazurca, polca o la jota, pero principalmente por el vals (Borras 30) de la mítica Guardia Vieja y posteriormente por la potente oleada afroestadounidense. Sin bien muchos de estos ritmos eran de evidentes orígenes extranjeros, en virtud del criollismo fueron incorporados a una música nacional que, a medida que avanzó la tecnificación cultural en Lima, fue enaltecida como lo más propio de la identidad urbana ante el agresivo avance de las oleadas cosmopolitas. Mientras los nuevos ritmos relegaban al vals, polca y por cierto a la marinera a la fiesta privada, la “argentinización” del repertorio nacional –la fiebre tanguera, especialmente (Basadre 107)– caló hondo, pero tuvo el efecto de definir enclaves criollos en Callao y Lima, puntualmente en los barrios de Monserrate, Cinco Esquinas, Cocharcas, Bajo el Puente y la Victoria. Estos enclaves, de arraigo plebeyo, recibían regularmente a aficionados y músicos de sectores más acomodados, quienes se allegaban a las jaranas, solventado los gastos que difícilmente los cultores

más pobres hubieran podido costear (Chocano 129), incurriendo ocasionalmente en actitudes condescendientes.

Consideraciones finales

Según lo observado, en ambos casos se aprecia lo planteado por Florencia Garra-muño en el tango rioplatense y la samba: la marinera y la cueca fueron géneros reconocidamente nacionales en un proceso previo a ser nacionalizados por el Estado y sus políticas culturales (29). Dicho proceso se desarrolló durante todo el siglo XIX con una conexión directa, aunque con etapas dispares. Ambas pertenecen al tronco común de la zamacueca y fueron difundidas en espacios criollos y plebeyos urbanos, así como integrada –con algunas modificaciones– en espacios más aristocráticos. Ambas fueron afectadas directamente por los acontecimientos desencadenados en y tras la Guerra del Pacífico: la marinera asumiendo un nuevo nombre y la cueca adoptando una identidad mucho más nacionalista, en el intento de desembarazarla de su impronta peruana. Este pareciera ser el momento diferenciador, pues mientras la cueca llegó al fin de siglo transformada en una forma poética propia de la crónica popular urbana, la marinera quedó consolidada como género poético tradicional de fuerte influencia hispánica.

Asimismo, en las primeras décadas del siglo XX, la cueca y la marinera ya eran reconocidas como géneros indiscutidamente nacionales, y la disputa se trasladó hacia qué formas y estilos serían oficializados por las políticas estatales. Ambas fueron parte de los procesos de redefinición de las identidades, donde siguieron influyendo sectores de las elites que marginaron las influencias indígenas e instrumentalizaron estas, previo proceso de depuración y adaptación a los modernos medios –puntualmente la radio–, que irremediamente altera los valores y significaciones criollos (Bustamante 166). En el caso de Perú, elites políticas peruanas identifican la cultura popular peruana con la cultura popular limeña y, finalmente, la música peruana con la música criolla. Mientras que, en el caso de Chile, las nuevas elites privilegian la evocación de la cultura popular campesina, bajo la figura del huaso, como definición esencialista de la cultura popular (Donoso, *La Batalla...*, 32; Ramos 116).

Así, los elementos primitivos tomados de las culturas tradicionales y plebeyas son exaltados como acentos vernáculos en un proceso de modernización globalizada. Esto, al contrario de etapas inmediatamente anteriores, cuando estos elemen-

tos primitivos eran justamente aquello que provocaba el rechazo elitista. Ambas tesis atañen a procesos históricos complejos y contradictorios, donde la aguda dicotomía de modernidad y primitivismo debe ser vista a la luz de los casos y de todos sus matices. Como fuera, las políticas de legitimación de esta noción pura de lo popular fueron aquellas implementadas por los nacionalismos, nativismo y por movimientos y escuelas comparables, mencionados más arriba. Recibieron entre otros los nombres de folclor y criollismo, como en los casos de Chile y el Perú.

Por su parte, algunos discursos marcadamente heterogéneos fueron levantados por el movimiento afroperuanista del siglo XX, por ejemplo. Desde su punto de vista, la reivindicación de la raíz afrodescendiente en la música criolla o costeña era coincidente con la crítica al criollismo como nacionalismo limeño y costeño, que incurría en la mistificación del pasado colonial y en el escamoteo de las identidades afrodescendientes e indígenas (Salazar Bondy 64). Esto se vio expresado concretamente, entre otros elementos, en la reivindicación de la marinera limeña como un género afroperuano. Históricamente hablando, dicha reivindicación asumía el repliegue del baile, desde más o menos 1900 en adelante, que en términos demográficos es vinculable con la disminución efectiva de la población afroperuana de entonces. Lo último, a causa de los procesos concretos de mestizaje y sus políticas oficiales que –cabe mencionar– estaban basados en el mestizaje como mecanismo de ascenso social y blanqueamiento.

Lo anterior es buen ejemplo de cómo la heterogeneidad es asumida desde posiciones a favor y en contra, más bien a favor de su valoración o tendientes a controlarla y mitigarla. En el último caso, estos proyectos obtuvieron herramientas efectivas y legitimidad desde los ámbitos académicos. Estos, por ejemplo, se encargaron de fijar estándares y medios de regulación de lo popular, estableciendo distinciones, sea acá un caso, entre culturas populares autóctonas y legítimas, y culturas populares foráneas y desnaturalizantes. Las formas primarias del folclor chileno, por ejemplo, con Rodolfo Lenz y otros especialistas, producían por una parte una tradición nacional y vernácula, y por la otra desacreditaban expresiones y prácticas eminentemente populares, que pueden ser reconocidas como “plebeyas”. El sentido de lo popular en este dispositivo decimonónico es purista e incluye una buena dosis de idealismo.

Por ejemplo, en Chile Central el imaginario campesino desde temprano fue reclamado para sí por la élite, y luego exaltado como emblema de chilenidad. En el caso del Perú costeño, a través del criollismo se dio una instrumentalización

de lo popular –con la oficialización de la canción criolla o la domesticación del carnaval– a partir de las décadas de 1920 y 1930. Tal como en Chile con el folclor, en Perú con el criollismo fue propuesta una identidad nacional a partir de la instrumentalización de una identidad regional. Estos procesos coincidieron con la modernización efectiva de los medios musicales, incluidos los folclóricos y criollos. Los últimos tendieron a “popularizarse” tanto en el sentido de la aceptación masiva como de su adaptación a los estándares de la música popular cosmopolita. En suma, estas categorías denominan por una parte la cultura popular practicada por las clases populares y, simultáneamente, un tipo de ideología culturalista orientada al desarrollo nacional moderno. Folclor y criollismo (Ortega, 95-98), siendo el caso, designan ambas dimensiones.

Asimismo, la legitimidad de los campos culturales populares dependió también de las agendas para la defensa de lo nacional ante el embate de lo cosmopolita. Una fase de esta operación fue la criollización o folclorización de géneros foráneos que, en su momento, fueron también el efecto de oleadas musicales cosmopolitas y una consecuencia esperable de la circulación transnacional. Géneros como estos fueron presentados como formas musicales puras –en contraste con el panorama contemporáneo– aunque resultaran de medios y procesos impuros, por así decirlo. En esta nueva configuración incidieron por ejemplo las discontinuidades —empíricas y simbólicas— entre lo urbano y lo rural, que a su vez implicó la refuncionalización de las culturas tradicionales o derechamente su invención como contraparte de los fenómenos culturales contemporáneos. Este cuadro, sin ir más lejos, afectó profundamente la trayectoria histórica y cultural de géneros –entre muchísimos otros– como la zamacueca, marinera, chilena y finalmente la cueca. Un matiz de lo anterior fue la ficción o funcionalización de las culturas tradicionales a propósito del acelerado cambio experimentado por las sociedades del continente, y por la desaparición concreta de los fenómenos y prácticas culturales que las componían que, de hecho, eran un relictos poscolonial.

Obras citadas

- Arrelucea, Maribel. *Lima afroperuana. Historia de los africanos y afrodescendientes*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima, 2020.
- Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Sanhueza. *Los Discos 78 de Música Popular Chilena*. Santiago: Fondart, 1997.
- Averill, Gage. "Popular music: an introduction". *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Ed. Dale A. Olsen & Daniel E. Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, 1998. 92-94.
- Barr-Melej, Patrick. *Reforming Chile. Cultural politics, nationalism and the rise of the middle class*. Chapel Hill y Londres: The University of North Carolina Press, 2001.
- Basadre, Jorge. *Historia de la República del Perú (1822-1933) Tomo 10*. Lima: Producciones Cantabria / El Comercio, 2014.
- Battle, María B. y Andrea Martínez. "Cantoras de rueda en Chile: antecedentes histórico-culturales y su irrupción en el siglo XXI". *Neuma*. 14-1 (2021): 108-134.
- Béhague, Gerard H. "Music, c. 1920 – c. 1980". *A Cultural History of Latin America. Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Ed. Leslie Bethell. Nueva York: Cambridge University Press, 1998, 311-367.
- Borras, Gérard. "El rico y complejo mundo musical popular de la Lima de principios del siglo veinte (1900-1930)". *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Ed. Raúl R. Romero. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2015, 47-68.
- Borras, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2012.
- Bustamante, Emilio. "Apropiaciones y usos de la canción criolla (1900-1939)". *Contratexto* n° 15 (2007): 165-188.
- Chamosa, Óscar. *Breve historia del folclore argentino (1920-1970): identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Chocano, Rodrigo. *¿Habrá jarana en el cielo? Tradición y cambio en la marinera limeña*. Lima: Ministerio de Cultura, 2012.
- Cornejo, Tomás. *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Ciudad de México: El Colegio de México / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2019.

- Cornejo, Tomás. “Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago a Ciudad de México (1880-1920)”. *Transhumante. Revista de Historia Social*. 15 (2020): 6-33.
- Cosamalón, Jesús. “Población y sociedad”. *Perú. La construcción nacional 1830-1880*. Ed. Carlos Contreras. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014. 221-281.
- Cueto, Alonso. Rosa Mercedes Ayarza. *La música su vida... ser peruana su pasión*. Lima: Edelnor, 2009.
- Donoso, Karen. *La Batalla del Folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar al grado académico de Licenciada en Historia. Santiago: Universidad de Santiago de Chile, 2006.
- Donoso, Karen. “Fue famosa la chingana...?”. Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840”. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*. I-13 (2009): 87-119.
- Donoso, Karen. *Populismo en Chile. De Ibáñez a Ibáñez. Tomo III: Populismo y políticas culturales*. Santiago: Ed. Lom, 2023.
- Echeverría, Bolívar. *Ensayos Políticos*. Quito: Ministerio de Coordinación de la Política y Gobiernos Autónomos Descentralizados, 2011.
- Estrada, Baldomero. “Las claves del período”. *Chile tomo 3, 1880-1930. La apertura al mundo*. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014. 13-32.
- Facuse, Marisol y Rodrigo Torres. “Músicas migrantes latinoamericanas en Santiago de Chile: el caso de la escena musical peruana”. *Revista Musical Chilena* n° 71(227) (2017): 11-47.
- Feldman, Heidi. *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú / Instituto de Estudios Peruanos, 2009.
- Frith, Simon. “Hacia una estética popular”. *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2014.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Garrido, Pablo. *Biografía de la Cueca*. Santiago: Editorial Ercilla, 1943.
- . *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nascimento, 1976.
- . *Historial de la Cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.

- Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Ediciones Península, 2008.
- Goldgel, Víctor. *Cuando lo nuevo conquistó América. Prensa, moda y literatura en el siglo XIX*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2013.
- González, Juan Ramón. *El Amoroso. Colección de cantos, vals, mazurcas, canciones, zarzuelas, operas, habaneras, brindis, serenatas, cuecas i parabienes. Primer tomo*. Santiago: La Sin Rival, 1900.
- Gonzales, Osmar. “La cultura”. *Perú. La apertura al mundo 1880-1930*. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus, 2015. 233-290.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Grimson, Alejandro. *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- Iturriaga, Enrique y Juan Carlos Estenssoro. “Emancipación y república: siglo XIX”. *La música en el Perú*. Ed. César Bolaño. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985. 102-124.
- Izquierdo, José Manuel, et al. *Zamacuecas de Papel*. Santiago: autoedición, 2016.
- Ledezma, Ana y Tomás Cornejo. *Cancioneros populares de Chile a Berlín 1880-1920*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- Lemos, Néstor. “Orígenes de la cueca cuyana”. *Actas y memorias del XXXIX Congreso Internacional de Americanistas vol. 6*. Ed. Rosalía Aavales y Rogger Ravines. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972: 219-229.
- Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago: Sociedad Imprenta Universo, 1919.
- Leymarie, Isabelle. *Músicas del Caribe*. Madrid: Ediciones Akal, 1998.
- Lloréns, José Antonio. *Música popular en Lima: criollos y andinos*. Lima: Instituto de Estudios Peruano / Instituto Indigenista Interamericano, 1983.
- Madrid, Alejandro L. “Música y nacionalismos en Latinoamérica”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Ed. Albert Recasens y Christian Spencer. Madrid: Akal Ediciones, 2010, 227-235.
- Martin, Gerald. “Literature, Music and the Visual Arts, 1870-1930”. *A Cultural History of Latin America. Literature, Music and the Visual Arts in the 19th and 20th Centuries*. Ed. Leslie Bethell. Nueva York: Cambridge University Press, 1998, 3-45.

- Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- Martínez, José Luis, et al. “‘Rotos’, ‘cholos’ y ‘gauchos’: la emergencia de nuevos sujetos en el cambio de algunos imaginarios nacionales republicanos (siglo XIX)”. *Nación, Estado y cultura en América Latina*. Ed. Alejandra Castillo. Santiago: Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, 2003. 161-190.
- Mendívil, Julio. “¿A qué llamamos folklore?”. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2016.
- Muñoz, Fanni. *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: PUCP / Universidad del Pacífico / IEP, 2001.
- Navarrete, Micaela y Karen Donoso. *Y se va la primera. Conversaciones sobre la cueca*. Santiago: LOM / Dibam, 2010.
- Ochoa, Ana María. *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Ortega, Julio. *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: CEDEP, 1986.
- Oteiza, Rodrigo et al. *Valparaíso, ciudad de la música. Estudio preliminar para una historia de la música en Valparaíso*. Valparaíso: CORFO / IMUVA / Ilustre Municipalidad de Valparaíso, 2019.
- Palomino, Pablo. *La invención de la música latinoamericana*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021.
- Parodi, Daniel. “El Perú en el mundo”. *Perú. La apertura al mundo 1880-1930*. Ed. Osmar Gonzales. Madrid: Fundación MAPFRE / Taurus, 2015. 85-122.
- Peña, Pilar y Juan Carlos Poveda. *Alfonso Leng. Música, modernidad y chilenidad a comienzos del siglo XX*. Santiago: autoedición, 2010.
- Pereira Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941.
- Pérez Bugallo, Rubén. *El chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 2008.
- Pinilla, Enrique. “Informe sobre la música en el Perú”. *Historia del Perú IX. Procesos e instituciones*. Ed. Fernando Enrique Cabieses. Lima: Editorial Juan Mejía Baca, 1980. 361-677.

- Pinto, Sonia y Adolfo Gutiérrez. *La cultura chilena 1850-1920. Manifestaciones folklóricas y populares*. Santiago: FONDART / Departamento de Estudios Humanístico, 1996.
- Pinto, Julio. “De proyectos y desarraigos: la sociedad latinoamericana frente a la experiencia de la modernidad (1780-1914)”. *Contribuciones Científicas y Tecnológicas*. 130 (2002): 95-114.
- Pinto, Julio. *Caudillos y plebeyos. La construcción social del estado en América del Sur (Argentina, Perú, Chile) 1830-1860*. Santiago: LOM, 2019.
- Pujol, Sergio. *Las canciones del inmigrante. Buenos Aires: espectáculo musical y proceso inmigratorio. De 1914 a nuestros días*. Buenos Aires: Almagedo, 1989.
- Ramos, Ignacio. “Música típica, Folklore de Proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973”. *Neuma*. 4-2 (2011). 108-133.
- Ramos, Ignacio y Christian Spencer. “El estudio de la cueca chilena: balances, perspectivas y una contribución al debate”. *Neuma*. 14-1 (2021): 14-29.
- Rebagliati, Claudio. *Bailes Sud Americanos. Colección de Bailes y cantos populares corregidos [sic] y arreglados para piano*. Milán: Sonzogno, 1870.
- Rinke, Stefan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Universidad Católica de Valparaíso / Katholische Universität Eichstätt, 2002.
- Rohner, Fred. “La consolidación de la escena de la cueca urbana en Chile y la reactivación de un antiguo circuito musical”. *ANTEC*. 6-2 (2022): 30-43.
- Rohner, Fred. *La Guardia Vieja. El vals criollo y la formación de la ciudadanía en las clases populares*. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2017.
- Rohner, Fred. “Una aproximación a la generación de Felipe Pinglo: la Guardia Vieja y el rol de las industrias culturales en la configuración del canon musical criollo”. *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*. Ed. Raúl R. Romero. Lima: Instituto de Etnomusicología de la PUCP, 2015, 69-99.
- Rojas, Rolando. *Tiempos de carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*. Lima: IFEA / IEP, 2005.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001.

- Romero, Raúl R. “La música tradicional y popular”. *La música en el Perú*. Ed. César Bolaño. Lima: Patronato Popular y Porvenir Pro Música Clásica, 1985, 215-283.
- Roncero, Eligio. “El vals criollo del Pacífico. Apuntes para el estudio de la integración musical entre el Perú y Chile”. *Las historias que nos unen. 21 relatos para la integración entre Perú y Chile*. Ed. Daniel Parodi y Sergio González. Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2014, 231-240.
- Rossells, Beatriz. *Caymari Vida: la emergencia de la música popular en Charcas*. Sucre: Corte Suprema de Justicia de la Nación, 1996.
- Ruétalo, Victoria. “Industria cultural”. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert Irwin. Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 2009. 154-158.
- Salazar Bondy, Sebastián. *Lima la horrible*. Lima: Lápix Ediciones, 2015.
- Sánchez, Nancy M. “Cueca Boliviana and Cueca Norteña (Argentina)”. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World volume IX. Genres: Caribbean and Latin America*. Ed. David Horn et al. Londres: Bloomsbury, 2014. 234-237.
- Sans, Juan Francisco. “Nineteenth Century Spanish American Salon as a Translocal Music Scene”. *Made in Latin America*. Ed. Julio Mendivil & Christian Spencer. Nueva York: Routledge, 2016. 37-45.
- Sater, William F. y Simon Collier. *Historia de Chile, 1808-2017*. Madrid: Ediciones Akal, 2018.
- Seeger, Anthony. “Musical genres and contexts”. *The Garland Encyclopedia of World Music Volume 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. Ed. Dale A. Olsen & Daniel E. Sheehy. Nueva York: Garland Publishing, 1998, 43-53.
- Spencer, Christian. “Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)”. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Ed. Albert Recasens y Christian Spencer. Madrid: Akal Ediciones, 2010, 69-78.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Vol. 4*. Santiago: Editorial Universitaria, 2007.
- Tejada, Luis. “Malambo”. *Mundo interiores: Lima 1850-1950*. Ed. Aldo Panfichi y Felipe Portocarrero. Lima: Universidad del Pacífico, 2004, 145-160.
- Tompkins, William D. *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Lima: CEMDUC / CUF, 2011.

- Torres, Isabel. “La cultura”. *Chile tomo 3, 1880-1930. La apertura al mundo*. Ed. Baldomero Estrada. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014, 235-315.
- Torres, Rodrigo. “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”. *Revista Musical Chilena* n° 62 (209) (2008): 5-27.
- Turino, Thomas. “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”. *Latin American Music Review*. 24-2 (2003): 169-209.
- Vargas, Rubén. “Glosario de Peruanismo”. *Revista de la Universidad Católica del Perú*. 13-2 (1946): 151-179.
- Vega, Carlos. “La forma de la cueca chilena”. *Revista Musical Chilena*. 3-20-21 (1947): 7-21.
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina. Con un ensayo sobre la ciencia del folklore*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología ‘Carlos Vega’, 2010.
- Velásquez, Víctor M. *Lima a fines del siglo XIX*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2008.
- Velázquez, Marcel. “La cultura”. *Perú. La construcción nacional 1830-1880*. Ed. Carlos Contreras. Madrid: Fundación Mapfre / Taurus, 2014. 283-342.