

Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México [1880-1920]

Resumen: Este artículo reflexiona sobre el campo de la cultura popular en América Latina durante el periodo 1880-1920. Constata la existencia de un tipo particular de impreso musical a lo largo del subcontinente: los cancioneros, y se interroga por la posibilidad de pensar la formación de una cultura popular transnacional previa al desarrollo de las industrias culturales. En consecuencia, se exponen cinco problemas relacionados con el estudio histórico sobre el particular: los límites geográficos, la escala temporal, la autoría y la producción de los objetos culturales, los modos de distribución de estos y, por último, la formación de archivos o repertorios documentales.

Palabras clave: cultura popular latinoamericana, cancioneros impresos, apropiación cultural, circulación cultural.

Factories of popular culture. Ideas on circulation of printed songbooks from Santiago de Chile to Mexico City [1880-1920]

Abstract: This article is a historiographical reflection on the field of popular culture in Latin America from 1880 to 1920. By analyzing songbooks, a particular type of musical publication that was common in the region, the article delves into the possibility of a transnational popular culture that was taking shape prior to the development of cultural industries. Five problems regarding practical aspects of this discipline are addressed: geographical boundaries, timescale, authorship and the production of cultural objects, their distribution channels and, finally, the development of archives or documentary repertoires.

Keywords: Latin American popular culture, printed songbooks, cultural appropriation, cultural circulation.

Fábricas de cultura popular. Considerações sobre a circulação de cancioneros impresos de Santiago do Chile à Cidade do México [1880-1920]

Resumo: Este artigo reflete sobre o campo da cultura popular na América Latina durante o período 1880-1920. Constata-se a existência de um tipo particular de impreso musical ao longo do subcontinente: os cancioneros; e indaga-se sobre a possibilidade de pensar na formação de uma cultura popular transnacional anterior ao desenvolvimento das indústrias culturais. Assim, expõem-se cinco problemas relacionados com o estudo histórico dessa matéria: os limites geográficos, a escala temporal, a autoria e a produção dos objetos culturais, seus modos de distribuição e, finalmente, a formação de arquivos ou repertórios documentais.

Palavras-chave: cultura popular latino-americana, cancioneros impresos, apropriação cultural, circulação cultural.

Cómo citar este artículo: Tomás Cornejo, "Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México [1880-1920]", *Trashumante. Revista Americana de Historia Social* 15 [2020]: 6-33.

DOI: 10.17533/udea.trahs.n15a01

Fecha de recepción: 4 de noviembre de 2018

Fecha de aprobación: 9 de agosto de 2019



Tomás Cornejo: Doctor en Historia por El Colegio de México y profesor de la Facultad de Historia, Geografía y Letras de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE).

Correo electrónico: tomas.cornejo@umce.cl

Fábricas de cultura popular. Consideraciones sobre la circulación de cancioneros impresos desde Santiago de Chile a Ciudad de México (1880-1920)*

Tomás Cornejo

Introducción

En estas líneas quisiera presentar una serie de problemas relativos a la historia de la cultura popular en América Latina. Específicamente, las posibilidades de plantear hoy, entrado el siglo XXI, la existencia de un campo de trabajo y unas líneas de investigación que respondan a las transformaciones disciplinarias de las últimas décadas y permitan mantener abierto el diálogo con áreas afines de la práctica historiográfica y saberes cercanos de las humanidades y las ciencias sociales.

Las palabras del título no fueron escogidas al azar. En especial la idea de fábrica remite intencionadamente a una concepción no esencialista de lo popular, subrayando el carácter construido de los objetos, sujetos o procesos socioculturales a los cuales se describe y clasifica a un mismo tiempo con ese término. Desde la perspectiva histórica, Roger Chartier recordó que “popular” no es un rótulo que los grupos subordinados hayan dado a los elementos constitutivos de sus formas de vida, sino que ha sido ideado desde las lógicas de la dominante cultura letrada, la cual, recordemos, está lejos de ser monolítica y constituirse como un compartimento estanco. Por tal motivo, más que contenidos o motivos susceptibles de identificarse como populares, importa discernir las prácticas diferenciadas de sus usos y apropiaciones.¹

* Este artículo forma parte del Proyecto FONDECYT 11150810, Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica (CONICYT), Gobierno de Chile. Versiones preliminares fueron presentadas en el seminario “Las otras escrituras del pasado. Medios de comunicación, antropología visual e historia de las oralidades”, organizado por el doctor Jaddiel Díaz Frene en el Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, y en el taller de investigación Crimen y Sociedad, dirigido por la doctora Lila Caimari, Universidad de San Andrés, Buenos Aires. Agradezco a quienes participaron e hicieron observaciones en ambas instancias en orden a mejorar algunas de las ideas aquí desarrolladas.

1. Roger Chartier, “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”, *Manuscrits* 12 (1994): 49-52.

El ámbito temporal de estas consideraciones se enmarca en las dos últimas décadas del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX. Época de modernización acelerada y encrucijada para las manifestaciones de la tradición oral, las cuales estaban enfrentadas tanto al establecimiento de políticas públicas culturales como a la multiplicación de formatos impresos.

La reflexión propuesta se deriva de inquietudes bien concretas, enmarcadas en un proyecto en curso y otro terminado, cuyos materiales primarios siguen decantando y reclamando atención. El primero es el más acuciante por cuanto envuelve un estudio de los “lenguajes de clase” elaborados por los sectores populares de Santiago de Chile y Ciudad de México entre 1880 y 1920.² Más que un estudio comparado, se trata de una investigación que recoge los desafíos de la historia global y la historia transnacional. El propósito, por tanto, es superar las unidades de análisis habituales que tienen a la nación como centro, para pensar otra dinámica de los procesos históricos en los que las circulaciones (de personas, objetos, tecnologías, ideas, textos, etcétera), intercambios e influencias recíprocas contribuyen a moldear dichos procesos.

En ese contexto, la pesquisa en curso entrelaza dos hipótesis. La primera indica que los lenguajes de clase de los sectores populares latinoamericanos a partir del último tercio del siglo XIX se expresaron tanto en términos socioeconómicos como de género. Estos sectores dieron vida a movimientos populares organizados, que se articularon con matrices interpretativas iluministas para plantear que el enfrentamiento social lo sostenían trabajadores y patrones, obreros y burgueses. De manera complementaria y no excluyente, el habla cotidiana y los impresos emanados desde y para una gran mayoría de pobres urbanos representó dicho enfrentamiento como lucha de masculinidades.

La segunda hipótesis, en cuanto sostiene que las élites latinoamericanas intentaron establecer una estructura de dominación patriarcal, presidida por una figura masculina basada en un modelo cosmopolita: el *gentleman* británico. Su impositiva efigie se difundió por todo el continente, ponderada en textos y reproducida en imágenes, con lo que se convirtió en una anhelada masculinidad hegemónica. Las expresiones culturales de los sectores subordinados efectuaron una apropiación del *gentleman* desde sus posiciones discursivas y las convirtieron, en el caso de Chile, en el *futre* y, en el caso de México, en el *catrín*. Junto con ello, crearon oponentes vernáculos y nacionalistas para dar cuenta de las exclusiones de la sociedad oligárquica en uno y otro país.³

2. Uno de los proyectos es “Clase y género en la cultura popular: Santiago y Ciudad de México, 1880-1920. Modelos cosmopolitas y respuestas locales”. El otro se titula “Ciudades plebeyas: cultura urbana y sociedad en la poesía popular impresa latinoamericana, 1870-1930”.
3. Tomás Cornejo, “Impresos callejeros sobre hombres altaneros, México y Chile, 1880-1920”, *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)*, eds. Christoph Müller y Ricarda Musser (Medellín / Berlín: Editorial EAFIT / Ibero-Amerikanisches Institut, 2018) 87-118.

Aquí deben tomarse en cuenta múltiples cuestiones que apuntan, por una parte, a los vacíos de las historiografías al uso y las presunciones más corrientes sobre las formaciones de una estructura de clases en el continente y, en particular, en los dos países involucrados. Asimismo, al eventual protagonismo de determinados grupos pertenecientes a los sectores subordinados de Chile y México en ese proceso (los trabajadores urbanos organizados), sobrerrepresentados historiográficamente debido, en buena medida, a la rica documentación que produjeron sobre su experiencia y su visión del mundo. Por otra parte, se añaden las consideraciones inherentes al uso de la categoría de género en estudios de esta índole, imposible de aislar del concepto de clase y, en nuestro continente tal vez con tanta o mayor fuerza, del binomio etnia-raza.

La investigación se circunscribe a dos ciudades, Santiago y Ciudad de México, que experimentaban una modernización urbana con ciertas similitudes en cuanto a sus metas. El foco de la pesquisa no descansó en este factor, que podría inducir a un estudio comparativo. La segunda hipótesis provee el punto de encuentro entre sociedades alejadas en la geografía y, sin embargo, cercanas en los espacios construidos por los intercambios sociales. De acuerdo con ella, la formación clasista imbuida de género se produjo porque tanto en uno como en otro país las élites llevaron a cabo un proceso de modernización cuyos referentes civilizatorios y culturales eran europeos.⁴

Hasta aquí en cuanto atañe a una línea de investigación con sus propios resultados, pero en cuyo quehacer cotidiano y del intercambio, que su desarrollo ha implicado con colegas de distintas latitudes, se desprenden algunas reflexiones que animan lo que sigue: ¿es posible pensar una historia transnacional o interconectada respecto de prácticas, objetos o manifestaciones relacionados con los sectores populares latinoamericanos del cambio de siglo? ¿Podría haber en ella rastros de oposición y resistencia, de una aculturación sumisa, o muestras de procesos más complejos, que desde la apropiación cultural llevan a la transculturación?⁵ ¿Sería posible una cultura de tales características antes de la *massmediación*? La respuesta es afirmativa y encuentra asidero en un objeto cultural particular, impreso por su forma y musical por su contenido, a medio camino entre el texto poético y la canción, oralidad y escritura, libro de bolsillo e impreso eventual: los cancioneros.

Estos eran compilaciones impresas de textos musicales destinados a las clases populares urbanas, que incluían solo las letras y rara vez traían partituras o notaciones

-
4. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (Buenos Aires: Paidós, 2013) 35-45. Véanse también otras dos obras clásicas que discuten este problema desde distintas coordenadas: Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003); Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1989).
 5. Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Barcelona: Ariel, 1973); Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación* (México: Fondo de Cultura Económica, 2010); Peter Burke, *Hibridismo cultural* (Madrid: Akal, 2013).

propriamente musicales. Son continuadores de una larga línea de impresos que desde el siglo XVI contenían la letra de diversos temas musicales, por lo general de carácter religioso y celebratorio. A su vez, los cancioneros desde fines del siglo XIX se diferencian en mucho de sus ancestros, de acuerdo a lo que veremos. Su formato se asemejaba al de un folleto o librito con tapas blandas, de un número muy variable de páginas —entre 4 y 20, en algunos casos, que podían extenderse hasta más de un centenar, en otros—, en tamaño lo suficientemente pequeño para ser un objeto portátil, fácil de trasladar y distribuir, tanto como para ser leído en el tranvía u otros medios de transporte ciudadanos.

Se vendía a precios muy bajos, prácticamente en todos los países de América Latina, y su estatus cultural se acercaba al periódico o el impreso callejero más que al libro en volumen (a pesar de que a veces se lo denominaba “libro” o “librito”), por lo que podía adquirirse de mano de voceadores, suplementeros y canillitas, así como en librerías, cigarrerías y en las casas tipográficas donde eran elaborados (Figuras 1, 2 y 3). Su factura era muy variada y estaba en directa relación con el desarrollo del parque impresor de cada país. Así, en Argentina pudieron ostentar cierta sofisticación gráfica patente en las portadas, mientras que los ejemplares chilenos o brasileños tardaron en alcanzar esos niveles. En México también buena parte

Figura 1. Ejemplar chileno



Fuente: *El cancionero popular* (Santiago: Imprenta Europea, 1903) 1. ACAB, Santiago, Colección Domingo Edwards, Sección Poesía Popular, EPP 023.

Figura 2. Ejemplar argentino



Fuente: Silverio Manco, *Almas que luchan* (Rosario: Librería Americana, [1915]) portada. IAI, Berlín, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche.

de la producción cancioneril tuvo un “aspecto popular”, pese a contar con una industria tipográfica de alto nivel, circunstancia por la cual pueden verse algunos elementos de “fórmula editorial”. Esto se reafirma en el hecho de que en las ciudades mexicanas estos impresos también se fabricaban y expendían en el formato de hojas sueltas o de cuatro páginas, que al cabo de un tiempo eran revendidas por los mismos productores, compiladas y envueltas por una portada, y así se convertía en un impreso tipo libro y, con ello, se replicaban los procedimientos que han sido descritos para el folletín en algunos países europeos.

Figura 3. Ejemplar mexicano



Fuente: *Olas que el viento arrastran. Colección de canciones para 1899* (México: Antonio Vanegas Arroyo, 1899) portada. IAI, Berlín.

Los cancioneros remiten a un universo mayor de prácticas y sociabilidades en torno a la música, llevadas a cabo por actores sociales muchas veces anónimos. Aquellos eran en extremo variados en cuanto a temas y géneros musicales, rasgo que fue una constante en el contexto latinoamericano durante la época.⁶ Prácticamente cada nueva edición compilaba un abanico de ritmos originados fuera de las fronteras de los respectivos países: habaneras, yaravies, vidalitas, mazurcas, polkas, vales, zarzuelas, *shimmys*, *one-step*, foxtrot, sin faltar algunos pasajes de ópera, himnos patrios y creaciones musicales locales o identificadas con el país.⁷ La reiteración de canciones como “Sobre las olas”, o parte del repertorio de la zarzuela y el “género chico” más exitoso a nivel continental (“El paletot”, “Frou-frou”), junto con la misma variedad musical mencionada, son pruebas de la conformación de un espacio sonoro de alcance transnacional con sus propias complejidades y dinámicas.

Teniendo en mente las características de estos impresos particulares, cuya difusión y alcance fueron vastos, se desarrollarán a continuación cinco problemas relacionados con el estudio de las culturas populares latinoamericanas en perspectiva histórica, relativos al periodo comprendido entre 1880 y 1920.

1. Espacios y dimensiones

El primer problema se centra en la tensión entre lo global o cosmopolita y lo nacional / local. Es algo que salta a la vista desde los propios títulos de las publicaciones referidas en todos los países considerados. Así, tenemos en Chile, a manera de ejemplo, *El amoroso. Colección de Cantos, Vals, Mazurcas, Canciones, Zarzuelas, Operas, Habaneras, Brindis, Serenatas, Cuecas i Parabienes*.⁸ En México, *Selecta recopilación de canciones modernas para el presente año, dedicadas al bello sexo de la República Mexicana*, parte 3 (1899).⁹ En Argentina, *La aurora y la verbena chilena. Canciones para cantar con guitarra por el payador oriental César Hidalgo*.¹⁰ En Perú, cabe mencionar la serie de

6. Rubén M. Campos, *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar* (México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1930); Rudolf Lenz, “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno”, *Anales de la Universidad de Chile* 143 (1919): 514; Vicente T. Mendoza, *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961); Gérard Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)* (Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012).
7. Tomás Cornejo y Ana Ledezma, “Los cancioneros: vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900”, *Latin American Music Review* 40.1 (2019): 1-31.
8. Juan Ramón González, comp., *El amoroso. Colección de Cantos, Vals, Mazurcas, Canciones, Zarzuelas, Operas, Habaneras, Brindis, Serenatas, Cuecas i Parabienes*, t. 2 (Santiago: La Sin Rival, 1903). ACAB, Santiago, Colección Domingo Edwards, Sección Poesía Popular, EPP 068.
9. Debajo del subtítulo de este ejemplar aclaraba en su portadilla que “Contiene: Malagueñas escogidas, peteneras, sevillanas, tangos, jotas, Lejos de ti, La antigua Golondrina, Violetas...”. *Selecta recopilación de canciones modernas para el presente año, dedicadas al bello sexo de la República Mexicana*, parte 3 (México: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1899). IAI, Berlín.
10. César Hidalgo, *La aurora y la verbena chilena. Canciones para cantar con guitarra por el payador oriental*

publicaciones editadas bajo el título de *Lira Popular. Órgano de los cantores nacionales* (1921-1924), que ofrecía un espectro similar de melodías tomadas del repertorio internacional, preferentemente latinoamericano.

Nótese la inmensa variedad de sonos recogidos por cada edición y la envidiable facilidad de las composiciones musicales para atravesar las fronteras nacionales, lo que permitía que una habanera llegara sin más al público chileno y que un tango (ibérico primero, rioplatense más tarde) fuera recibido entre los mexicanos y convertido en un éxito, para luego ser adaptado al habla local, deconstruido y parodiado en la década de 1920. Cabe destacar, asimismo, cuán intenso fue el intercambio entre los distintos países latinoamericanos, con lo que se logra entrever un espacio cultural común facilitado, sin duda, por una lengua compartida, pese a las divisiones políticas establecidas durante el siglo XIX.¹¹

Tal espacio subcontinental, sin embargo, fue complementado por otro horizonte cultural de alcance geográfico mucho más vasto. Aquello se observa en las músicas de procedencia europea, con mayor o menor prosapia —y mayor o menor legitimidad desde el punto de vista de los sectores dominantes—, además de recorridos y mestizajes variados en la propia Europa previos al cruce atlántico: valeses, mazurcas, polkas. Este grupo no fue divulgado en América Latina únicamente a través del tipo de impresos que aquí analizamos. Es sabido que se conservan innumerables partituras decimonónicas con dichos ritmos, hecho que indica su apropiación por sectores sociales un poco o más encumbrados y su práctica como música de salón.¹² Los cancioneros impresos evidencian que tal ámbito cultural permeó también a los públicos populares por medio de vasos comunicantes que contrarían la idea de circuitos culturales cerrados entre clases sociales.

En segundo término, figura la “armada musical española” en torno a la zarzuela. Es conocido el arraigo del género entre el público decimonónico de toda América Latina. Las compañías de zarzuela provenientes de España realizaron giras cotidianas por todos los países y en las principales ciudades existieron salas de espectáculos especializadas en recibirlas. Hubo obras que alcanzaron el éxito total,

César Hidalgo (Buenos Aires: [s.e.], 1898).

11. Brasil no queda tan apartado como pudiera suponerse y la constitución de su cultura nacional —en particular desde la música— se dio en paralelo con procesos observables en Argentina. Al respecto, véase Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007); Andrea Matallana, *El tango entre dos Américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX* (Buenos Aires: Eudeba, 2016). Por otra parte, había compilaciones musicales que de forma explícita incluían sonos brasileños. Véase, entre otros, *El cancionero popular. Colección selecta de las canciones del Brasil, Argentina i Chile; cuecas, brindis, valeses escogidos, marcha frégoli, Ci ri-bi-ri-bin i habaneras* (Santiago: Imprenta Europa, 1903). ACAB, Santiago, Colección Domingo Edwards, Sección Poesía Popular, EPP 023.
12. Eugenio Pereira Salas, *Historia de la música en Chile (1850-1900)* (Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957); Laura Suárez de la Torre, coord., *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX* (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014); Juan José Prat Ferrer, *Clásicos tropicales. Música cubana de salón del siglo XIX* ([s.l.]: Fundación Joaquín Díaz, 2016). http://archivos.funjdiaz.net/digitales/pratferrer/jjpf2016_clasicos_tropicales.pdf (11/09/2018).

largamente aplaudidas, e intérpretes acogidos con mucho cariño por las audiencias locales, tanto así que no faltaron músicos y actores que se quedaron y echaron raíces.¹³ Con todo su despliegue escénico y el protagonismo conferido a una galería de tipos populares españoles, la zarzuela adquirió, sin embargo, ciertos rasgos cosmopolitas al diseminarse por distintas latitudes entre la península ibérica y el continente americano.

Con esos dos referentes europeos de fondo se añadió, durante los primeros años del siglo XX, la influencia innegable de Estados Unidos. *Cake-walk, one-step, shimmys, jazz, charleston*, etcétera, asoman entre la primera línea de avanzada de la cultura estadounidense en tierras latinoamericanas. Hilando fino, puede que sea anterior a la llegada masiva del cine silente de igual procedencia, la cual se ha datado en la coyuntura propiciada por la Primera Guerra Mundial para las casas productoras filmicas europeas.¹⁴

A una y otra escala geográfica de vasto alcance se puede contraponer lo propiamente nacional e, incluso, una dimensión regional o local. Esto aparece desde la factura gráfica en muchas portadas y también en una gran cantidad de títulos de compilaciones con notoria profusión en México, así como en las composiciones musicales de todos los países considerados. Una de sus manifestaciones más evidentes tiene que ver con la construcción o reelaboración de tipos nacionales. Se despliega aquí una verdadera *performance* de lo nacional: véase, por ejemplo, las portadas donde se emula la bandera chilena o se escenifica un baile de cueca, que terminaría por imponerse como sinónimo de la nacionalidad (Figura 4).¹⁵

De la misma forma, las portadas de los cancioneros mexicanos en los que la nación se formula gráficamente en la sinécdoque, un varón ataviado de charro-guitarra, con posible acompañante femenina en traje de china poblana. En efecto, cuando se trata de países donde la región es fuente de identidad importante, como el propio México, los cancioneros fueron también un recurso eficaz. Así, tenemos los folletos editados por Vanegas Arroyo, como *La Poblanita* (Figura 5), amén de una publicación como *Elruiseñor yucateco*, cuya portada ilustrada incorpora un paisaje rural formado por una mujer echada sobre una hamaca quien tañe una guitarra, mientras un varón cosecha henequén y una pareja de niños vestidos con el traje regional completan el conjunto.¹⁶

13. Manuel Abascal Brunet, *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La Zarzuela Grande*, vol. 1 (Santiago: Imprenta Universitaria, 1940).

14. Gilbert M. Joseph y otros, eds., *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations* (Durham / Londres: Duke University Press, 1998). Para el caso particular de Chile: Stefan Rinke, *Encuentros con el yanqui: norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898-1990* (Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013).

15. Christian Spencer Espinosa, "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (2007): 143-176.

16. *Elruiseñor yucateco* (Mérida: Librería La Constancia, c. 1920). BNM, Ciudad de México, Fondo Reservado, Fondo L.G. Miranda.

Figura 4. Portada alusiva a la bandera nacional



Fuente: *Cantares de mi patria* (Santiago: Centro Editorial de Juan Miguel Sepúlveda, 1911) portada. ACAB, Santiago, Colección Domingo Edwards, Sección Poesía Popular, EPP 129.

Figura 5. Portada nacionalista-regionalista



Fuente: *La Poblanita* (México: Antonio Vanegas Arroyo, [s.f.]). APJDF, Ciudad de México.

Las canciones compiladas aluden también al factor regional y desarrollan tanto un afecto por el terruño, o las pretendidas características de los habitantes de determinada localidad, como un apego por la nación en su conjunto. Se pondera, por ejemplo, la belleza de las tapatías y la gallardía de los guanajuatenses, o la sensualidad de las mujeres yucatecas, tal como en Chile se celebraba la valentía de los mineros del norte tradicional o Norte Grande. Con respecto a Argentina, Adolfo Prieto hizo notar cómo los contenidos criollistas de poesías y canciones vehiculadas por folletos de este tipo operaron contradictoriamente en cuanto a la nación, como un constructo que permitió a las élites afirmar su legitimidad y manifestar su rechazo a los extranjeros “indeseables”, evidenciar la nostalgia de los sectores populares nativos respecto a una realidad perdida y ostentar una carta de ciudadanía inmediata para los miles de inmigrantes recién llegados.¹⁷

Debe agregarse una consideración más sobre el particular. El éxito de este formato impreso fue tal que proliferó en numerosas ciudades, además de las

17. Adolfo Prieto, *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna* (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006) 18-19.

capitales. En Chile se conservan ediciones de ciudades como Iquique, Antofagasta, Valparaíso y Concepción que para entonces contaban con densidad poblacional y economías dinámicas; aunque, asimismo, de otras más pequeñas como La Serena, Coquimbo, e incluso Quillota. México y Argentina, con una mayor cantidad de habitantes y una industria impresora de mayor tamaño y tradición, añaden a la variedad regional del lugar de impresión una dimensión supranacional. El cancionero *El ruiseñor mexicano*, publicado en Texas, Estados Unidos, contiene un conjunto de textos musicales dedicados con toda evidencia a una audiencia mexicana radicada o de paso al otro lado de la frontera, en ese rico espacio de intercambios y conflictos seculares.¹⁸

Algunos ejemplares de cancioneros argentinos ponen de manifiesto las redes transatlánticas propiciadas por la inmigración española e italiana hacia el Río de la Plata. Se importaban directamente los folletos de versos para ser cantados, a la vez que sones, tópicos y personajes, como se advierte en *El nuevo libro de canciones napolitanas y criollas*, del “popular criollo napolitano José Corrado Estroface” (Figura 6), entre muchos otros.¹⁹ Tal y como hubo una ruta por la costa atlántica, muy transitada, notemos que desde tiempos coloniales los países que se levantan por el océano Pacífico tuvieron canales de comunicación terrestres y marítimos de tanto o más trasiego. En virtud de ello, durante el siglo XIX se produjo un entramado de apropiaciones e intercambios en la música y el baile que componen el complejo de la cueca y la zamacueca.²⁰ Si bien las poblaciones costeras de México, Perú y Chile fueron las protagonistas de ese proceso, aquellos ritmos se movieron también hacia el este y llegaron a cultivarse en Argentina.

Una tercera modalidad en la cual se conjuntan lo local y lo transnacional se verifica en el ya citado *El ruiseñor yucateco*, cuya segunda parte se publicó de forma paralela en Ciudad de México y Buenos Aires por ‘El Parnaso Mexicano’, Casa Editorial Maucci Hermanos, Ciudad de México, y Maucci Hermanos é Hijos, Buenos Aires.²¹ Los encargados de esta empresa, de nacionalidad italiana, terminarían radicados en Barcelona, donde llegaron a levantar un gran imperio editorial

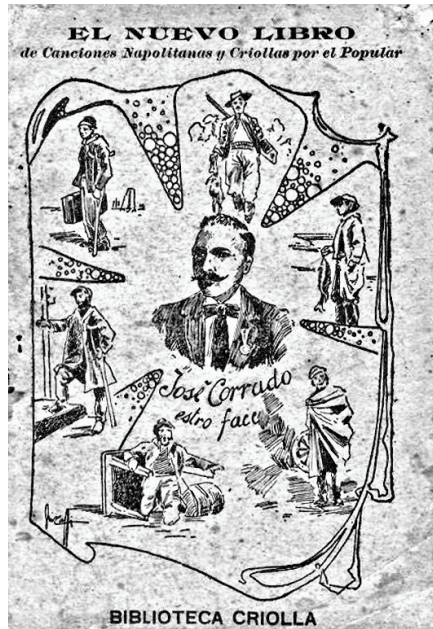
18. La Biblioteca Nacional de México conserva al menos dos ediciones. La segunda contiene casi el doble de páginas: *El ruiseñor mexicano. Colección de canciones populares* (San Antonio: Casa Editorial Lozano, 1921). BNM, Ciudad de México, Fondo Reservado; *El ruiseñor mexicano. Colección de canciones populares* (San Antonio: Casa Editorial Antonio Lozano, 1925). BNM, Ciudad de México, Fondo Reservado.

19. José Corrado Estroface, *El nuevo libro de canciones napolitanas y criollas* (Buenos Aires: Biblioteca Criolla, c. 1900). APTC, Santiago; Gloria Chicote, “Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la cultura popular”, *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, eds. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007) 47-64.

20. Alex Stewart, “La chilena mexicana es peruana: Multiculturalism, Regionalism, and Transnational Musical Currents in the Hispanic Pacific”, *Latin American Music Review* 34.1 (2013): 71-110.

21. *El ruiseñor yucateco* (Buenos Aires / México: Maucci Hermanos é Hijos / ‘El Parnaso Mexicano’, Casa Editorial Maucci Hermanos, c. 1920). BNM, Ciudad de México, Fondo Reservado, Fondo L.G. Miranda.

Figura 6. Folleto con sones italianos y argentinos



Fuente: José Corrado Estroface, *El nuevo libro de Canciones Napolitanas y Criollas* (Buenos Aires: Biblioteca Criolla, [1900]) portada. APTC, Santiago.

que irradió hacia toda Iberoamérica por medio de toneladas y toneladas de impresos en grandes tirajes.²²

Parentescos, cruces y circulaciones han sido abordados a nivel regional, donde las fronteras y la cercanía física entre dos o más países facilitan la creación de repertorios comunes y compartidos. Ricardo Pérez Montfort estableció la pertinencia de un ámbito cultural caribeño del cual forma parte la costa veracruzana de México. El fandango y el son jarocho —así como las fiestas que les son inherentes— formados en el prolongado tiempo de la dominación española y remozados durante el largo siglo XIX, en un ir y venir entre tierras caribeñas y la península ibérica, dieron cuerpo a un “espacio cultural intermedio”, cuyo estudio demanda combinar lo local y lo supranacional.²³

Una entrada distinta, tal vez más ensayada, ha sido el rastreo sistemático de los avatares de un “baile nacional” —como la cueca, en Chile—, o de un ritmo característico —como el tango—, hasta cristalizar en las formas más o menos canónicas

22. Manuel Llanas, “Semblanza de la Casa Editorial Maucci”, 2016. [http://www.cervantesvirtual.com/obra/casa-editorial-maucci-barcelona-1892-1966-semblanza-\(02/09/2018\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra/casa-editorial-maucci-barcelona-1892-1966-semblanza-(02/09/2018)).

23. Ricardo Pérez Montfort, *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología, 2003) 31-45. Véase también Gabriela Pulido Llano, “Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950”, *Desacatos* 53 (2017): 56-73.

con las que los conocemos.²⁴ Aquí el interés estriba en determinar los modos en que se inventó una tradición para estos y aquellos, ya sea por el interés de los proyectos nacionales decimonónicos o bien por las reconfiguraciones de lo nacional en el siglo XX. Se ponen en juego, en un caso, raíces africanas y mestizajes coloniales que pretendieron olvidarse; y, en otro, un itinerario cosmopolita, donde el arrabal se pierde y es el lustre parisino el cual confiere legitimidad al naciente ritmo rioplatense.

2. Tiempos y temporalidades

El segundo cuerpo de problemas toca a las temporalidades involucradas en el estudio de las culturas populares. Partamos afirmando que es perentorio un ajuste de la cronología. La suerte de cajón de sastre rítmico que son los cancioneros aquí considerados impone pensar los tiempos históricos en una escala apropiada: ¿en cuántos años o décadas cifraremos el auge y la difusión del vals o de la mazurca? ¿Cuál pudo ser el periodo de aclimatación de *Sobre las olas* en Chile, luego de su éxito en México y su recorrido por toda la América de habla castellana? ¿Cómo interpretar una “marsellesa socialista” en Argentina a más de un siglo de la Revolución Francesa? Cuestionamientos de este tipo surgen al enfrentarse al material específico que analizamos y pueden extenderse, con toda obviedad, a otras manifestaciones de la cultura popular. Aun, puede afirmarse, debieran estar entre el arsenal básico de la crítica histórica en todo orden de escuelas y tendencias historiográficas.

La lógica de la historia nacional y su canon político nos lleva a olvidar aquello, por lo cual no pensamos con el detenimiento suficiente las medidas temporales de nuestros análisis y, así, las grandes fechas del relato aprendido en la escuela acaban imponiéndose. Ahora bien, la cultura popular no corre independiente de la historia política o del “relato de bronce”, los tiempos y las fechas a veces se superponen y permiten leer desde otras coordenadas los “grandes hechos”, junto con aquilatar la interrelación entre distintos planos de la actividad humana. A propósito de los cancioneros, basten los ejemplos de las creaciones musicales aduladoras de Porfirio Díaz y el efluvio de composiciones que lo denostaron desde el estallido de la revolución, que se volvieron moneda corriente en los impresos callejeros a partir de 1910. La contingencia política también fue narrada y cantada en Argentina, Uruguay y Perú, así como hechos de gran envergadura como la guerra civil de 1891 en Chile.²⁵ Podrían citarse ejemplos más conocidos, como el “Cielito lindo” de la campaña presidencial de Arturo Alessandri en 1920, el uso político de una

24. Spencer 143-176.

25. “La Balmacedista, zamacueca”, *El Cancionero Popular. Colección escogida de cantos, tonadas, romanzas, zarzuelas, zamacuecas, habaneras, danzas y versos populares* (Valparaíso: Librería del Mercurio, 1902) 70-71. ACAB, Santiago, Colección Domingo Edwards, Sección Poesía Popular, EPP 021. En Perú, entre otros, “Patria Nueva. Popular One Step de actualidad escrito por el conocido compositor chalaco Juan C. Chávez Sánchez”, *Lira Popular. Órgano de los Cantores Nacionales*, n. 4 (Lima: M. E. Terrones, c. 1922) 9-10. IAI, Berlín.

canción mexicana en boga, divulgada en todo el continente. De forma parecida, acontecimientos que crearon vínculos entre los pueblos latinoamericanos, como la independencia de Cuba, poetizada y cantada, generaron una memoria que perduraría varios años.²⁶

El horizonte nacional y su correlato historiográfico tienen, sin embargo, límites. A efectos de la cultura musical presente en los impresos considerados, se vuelve imprescindible recurrir al largo tiempo histórico y remontarse a los siglos previos a la emancipación de la metrópoli. Varios de los ritmos que recogieron los compiladores populares entre 1880 y 1920 se forjaron en el mestizaje de los pueblos americanos originarios, los africanos y los europeos. Aquí hubo un ir y venir de influencias recíprocas entre América y España y Portugal a partir del siglo XVI. Pero incluso la raíz europea o el puente con la música y el baile “legítimos” llegados de Europa a través de la península tenían su propia trayectoria de transformaciones y mezclas culturales, a veces también centenarias en el Viejo Continente.

Por otra parte, al adentrarse en la cultura popular durante el cambio del siglo XIX al XX quedan de manifiesto unas fechas imprescindibles, ya que determinan las condiciones de producción de los propios objetos analizados. Innovaciones tecnológicas,²⁷ imprentas, formación de mercados, existencia de parque impresor y políticas culturales respecto a la alfabetización resultan cruciales en este ámbito. Son cuestiones que conviven entre la historia económica y la historia de la vida cotidiana, las cuales implican cambios en la “economía-mundo” y la inserción de América Latina en una red de intercambios a nivel global desde donde se importaban maquinarias y se aprendían o se ponían al día los oficios anejos, en la que también se adquirían y adaptaban modelos productivos, patrones discursivos y pautas de uso. Pienso sobre todo en el mundo impreso para los cancioneros y una serie de bienes culturales que circularon en la época, pero puede también hacerse extensivo a otras áreas, como la imagen y, en especial, la fotografía, como sucedió, asimismo, más tarde con el fonógrafo y la radio.²⁸ En este terreno nuestros hitos del calendario litúrgico nacionalista pierden todo sentido.

Una tercera coordenada temporal a tener en cuenta es la que impuso la moda. Innumerables recopilaciones musicales impresas ofrecían “las canciones de moda” o “los títulos de última moda”, con lo que daban la idea de una cierta celeridad en el consumo y la circulación de la música, como pudo haber ocurrido en el terreno

26. Véase “Himno guerrero. Dedicado a los heroicos cubanos en tiempos de la guerra”, *El canario lírico. Cantos escogidos para jóvenes i niñas*, t. 2, comp. Daniel Meneses (Santiago: Imprenta de El Correo, 1906) 12-14. ACAB, Santiago, Colección Domingo Edwards, Sección Poesía Popular, EPP 089.

27. Eduardo Contreras Soto, “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”, *La música en México. Panorama del siglo XX*, coord. Aurelio Tello (México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010) 308-323; Marina Cañardo, *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)* (Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017).

28. Jaddiel Díaz Frene, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, *Historia Mexicana* 66.1 (2016): 257-298.

de otras modalidades culturales. Existen dos títulos bastante expresivos: *El cancionero moderno. Hermoso folleto de valeses, canciones, zarzuelas, tonadas i cuecas escogidas* por Juan Bautista Peralta (1907) y *El Chin Chun Chan. Moderna colección de canciones para el presente año recopiladas por Antonio Vanegas Arroyo* (Figuras 7 y 8).

Figura 7. Canciones modernas en Chile



Fuente: Juan Bautista Peralta, *El Cancionero Moderno* (Santiago: Imprenta de El Debate, 1907) portada. ACAB, Santiago, Colección Domingo Edwards, Sección Poesía Popular, EPP 110.

Figura 8. Canciones modernas en México



Fuente: *El Chin Chun Chan, moderna colección de canciones para el presente año* (México: Antonio Vanegas Arroyo, [1909]) portada. IAI, Berlín.

La cuestión de la moda y lo novedoso nos lleva a considerar, aunque sea brevemente, un problema concatenado con el entendimiento de la dimensión temporal desde la subjetividad de los actores históricos: la dicotomía entre modernidad y tradición. En efecto, ¿hasta qué punto debiéramos considerar nuestras culturas populares como impregnadas de patrones conservadores, refractarios del cambio y de las innovaciones? La modernidad, que ha sido entendida de preferencia como un proyecto de los sectores sociales dominantes y que se intentó imponer coercitivamente sobre la población, parece haber generado un interés muy temprano, así como una serie de resistencias expresadas también en el plano de la cultura. Modernidad y tradición, cambio y permanencia, se relacionan asimismo con etiquetas que fijamos de manera retrospectiva a determinados objetos, prácticas o actores. Establezcamos aquí una paradoja intrigante. Gran parte del repertorio

musical recogido en zonas rurales durante el siglo XX por antropólogos, folkloristas y cantantes, directamente de la oralidad y signado con la marca indeleble de lo folklórico y lo tradicional, puede verse, sin embargo, estampado en estos cancioneros impresos cuatro o cinco décadas atrás. ¿Tales canciones y sonos musicales seguiremos etiquetándolos con ese carácter, si tantos años antes fueron sinónimo de moda y modernidad?

3. Autorías

Un tercer campo de problemas atañe al polo de la producción de los objetos culturales aquí considerados. Para los sectores populares de hace un siglo o más parece no haber sido fundamental considerar la autoría, salvo en algunos casos. Se advierte en el corpus de documentos analizado una gran plasticidad con respecto a quién puede ser el creador de determinada canción o texto poético. En algunas ocasiones eso sí se establece con toda certeza (caso de Gustavo Adolfo Béquero, más adelante, las primeras obras de Carlos Gardel; el primero, consagrado literariamente y, el segundo, con fama actual, son aspectos que aumentan el valor de un canto o del folleto compilatorio que lo incluye), pero en la mayoría de los casos es una función que se difumina y propicia la divulgación de las canciones y sus adaptaciones o versiones espurias —locales o contingentes—. Aquí podría haber patrones similares de acercamiento a la música y la poesía como los desarrollados desde el siglo XVI por los sectores populares de la península ibérica y América, que al recitar o cantar determinadas creaciones las iban alterando, incluso si se fijaban momentáneamente en papel.²⁹ En el caso de los impresos musicales, a fines del siglo XIX se observa una alteración más radical de su contenido, una cadena de préstamos infinitos atentatorios contra la idea contemporánea de propiedad intelectual o la noción liberal de derechos reservados, tan cara a los sellos discográficos y a las editoriales.

Esto último, en flagrante contradicción con varios editores de cancioneros que aseveraban cumplir con las leyes de imprenta y depósito legal, conservaban para sí las eventuales reproducciones de sus folletos y anunciaban penas del infierno para los contraventores. Muy de la mano con la autoría en el sentido comercial, queda en entredicho la noción de obra. No es raro ver que una canción pierde su integridad y es desmembrada, se le corta una o dos estrofas, o se toma solo el coro, y la convierten en otra cosa, en un texto musical nuevo. ¿Cuándo, después de todo, los cantores, cantantes y los más actuales “cantautores” pasaron a ser artistas?³⁰ ¿Qué distingue a una famosa cantora de chingana, o a un diestro pianista de burdel, de un cantante de radio de dos décadas después? ¿Es el propio estrellato y la instalación de un *star system* local como reflejo del internacional el elemento diferenciador?

29. Ramón Menéndez Pidal, *Los romances de América y otros estudios* (Madrid: Espasa-Calpe, 1958) 73-74.

30. Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013).

La presencia creciente de los sellos discográficos en todos los países de América Latina modificó el panorama y la atribución autoral comenzó a hacerse obligatoria durante la década de 1920. En adelante, los propios sellos, la mayoría transnacionales, utilizaron el formato de los cancioneros impresos para divulgar las creaciones y las voces más novedosas de sus carteras de intérpretes con un claro objetivo comercial y publicitario. Tal como en otros ámbitos de la cultura popular latinoamericana, en este aspecto particular vemos que la cultura de masas moderna no es pura novedad e innovación, puesto que se sirvió de un formato previo y ya probado, muy exitoso y efectivo en sus estrategias de distribución. Por tanto, deberíamos repensar los vínculos entre la enorme constelación de la cultura impresa de vocación masiva, que despuntaba en 1900 y se consolidó en los años siguientes (con cronologías diversas en cada país acorde con los aparatos educativos y las dinámicas inmigratorias y la urbanización), y las lógicas de las industrias culturales modernas, que aparentan homogeneizar contenidos y supeditan todo a la técnica. En el plano de cantos y músicas que nos ocupa, antes de la radiofonía y los sellos discográficos, ya había melodías que alcanzaban el éxito e intérpretes de reconocimiento social amplio, sobre todo provenientes de las artes escénicas.

Los sellos y la radio dinamizaron un campo ya roturado, que continuó teniendo en el impreso un apoyo fundamental. Para las décadas centrales del siglo XX, el *Cancionero RCA Victor* ponderaba ante el público chileno sus artistas exclusivos, como la célebre Guadalupe del Carmen, quien “es nacida en México, pero criada en nuestro país. La gran similitud que se puede observar entre las costumbres populares de Chile y México, hace que la música mexicana y el gran contenido humano de sus letras sean perfectamente comprendidos y gustados por nuestro propio pueblo”.³¹ Con todo, los editores de cancioneros de más pura estirpe mantuvieron sus intereses comerciales vinculados al mundo editorial, en expansión durante esos mismos años, y no siempre pudieron establecer con certeza la autoría de determinadas piezas musicales. Era una manera de escabullir un hipotético pago de derechos, sin duda, aunque también fueron incontables las canciones que en el paso de tres o cuatro décadas pasaron a ser anónimas, en el sentido de “patrimonio común” o, más problemáticamente, “tradicionales”.³²

Un conjunto de inquietudes añadido, que basculaba también entre autoría y producción, tiene que ver con quienes se atribuyeron las ediciones o compilaciones de canciones. En no pocas ocasiones era el propio editor quien fungía como compilador y, al mismo tiempo, ocupaba el espacio del autor, no de los cantos, pero sí del folleto impreso que los reunía (Figura 9). Más de alguno dejó estampado su rol como “editor propietario”. Nuestra mirada se debe dirigir

31. *Cancionero RCA Victor Otoño 1957* (Santiago: RCA Victor, 1957) 1. BNC, Santiago.

32. “Infructuosas han resultado nuestras pacientes investigaciones por desentrañar los nombres de los autores de muchas de las canciones que publicamos. Si hay quienes nos proporcionen en forma fidedigna esos datos, con todo agrado rectificaremos dichas omisiones en nuestras ediciones siguientes”. Adolfo Silva, *Canciones de antaño y hogaño. Parnaso del folklore de Chile. El único y más completo album que en su género se ha editado 1a serie* (Santiago: [s.e.], 1957) 2. BNC, Santiago.

Figura 9. Autoría versus recopilación



Fuente: Máximo Torres, comp., *La Lira, colección de cantares para arpa, guitarra o piano*, t. 2 (Santiago: Imprenta de La Verdad, 1913) portada. IAI, Berlín, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche.

entonces a las condiciones de producción y hacia los actores que elaboraron los cancioneros. Es preciso identificar cada casa editora, trátase de una imprenta de grandes dimensiones, con capital instalado y reputación en el rubro, o de un taller tipográfico modesto. No siempre esas diferencias afloran en el producto final. Es posible encontrar impresos de “apariencia popular” confeccionados en establecimientos habilitados para elaborar obras lujosas con la última tecnología, elemento que denota mucho de la fórmula editorial puesta en juego para llegar a un nicho de mercado específico.

Atendiendo a los productores se puede establecer también filiaciones políticas o vínculos ideológicos y de sociabilidad con otros actores, individuales o colectivos, al igual que con sus prácticas culturales conexas. Entre 1880 y 1910, buena parte de las imprentas santiaguinas pertenecían a periódicos, los que casi invariablemente tenían alguna identificación con partidos u organizaciones políticas, o bien con sindicatos y agrupaciones obreras. ¿Los cancioneros salidos de sus prensas muestran una congruencia semejante? En algunos casos sí la hubo, y daban como resultado versos o cantos de inspiración socialista, comunista y anarquista, o, cuando menos, un compromiso para describir y criticar la realidad política y social. En México, por el contrario, Antonio Vanegas Arroyo y sus herederos parecen haber

sido menos comprometidos políticamente, se dejaban llevar por los vientos muy cambiantes de la opinión pública respecto de la cual el gobierno tenía mucho que decir. Su émulo, Eduardo Guerrero, apenas conocido, siguió líneas similares.³³ Las biografías de impresores, editores, músicos, poetas y cantores proporcionan luces que complementan la escena, por cuanto permiten trazar redes de colaboración (artísticas, sociales, políticas, comerciales). Ello, claro, cuando hay información suficiente para asentar las trayectorias vitales de los protagonistas que pueden no haber dejado muchos rastros o no haber llamado la atención de sus contemporáneos.

4. Emporios de lo popular

La Librería, Papelería y Casa Editora de Novedades de Andrés Pérez, situada en calle Salta, esquina de Independencia, en Buenos Aires, ofrecía en los primeros años del siglo XX “gran surtido en Artículos para Colegio y Escritorio, Novelas, obras teatrales, etc., espléndido surtido en libros de versos, Láminas de principales Personajes Argentinos y Extranjeros, Hojas sueltas [...], Tarjetas Postales de Actualidad y otros artículos pertenecientes al ramo”. Además, editaba *La Pampa Argentina*, “semanario Festivo, Literario, Artístico de Actualidad y de Costumbres Nacionales”,³⁴ disponible en la propia librería y que podía también adquirirse con los vendedores de diarios, en kioscos y en ferrocarriles. Este establecimiento contaba, asimismo, con una red de “casas encargadas para la venta al por mayor y menor” en la Capital Federal, Rosario y Córdoba. Distribuía sus publicaciones en Buenos Aires y, en el caso de las suscripciones, remitía envíos a provincia; llegaba incluso a Uruguay. Pérez editó, además, a qué dudarlo, innumerables folletos de poesía y música por miles de ejemplares, a veces en tiradas sucesivas. Producción, venta directa y circuitos de distribución variados, diversidad encomiable hoy día para una sola firma en apariencia plebeya o marginal.

Pero Andrés Pérez no fue una excepción en el panorama latinoamericano de la época. Los impresos de la floreciente cultura popular de entre siglos tuvieron modalidades bastante parecidas para llegar a las manos y los ojos de los públicos que ellos mismos estaban construyendo. En el centro de Ciudad de México se situaba la conocida Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, la cual contaba con una oferta tan surtida como la de Buenos Aires. Sumaba hojas sueltas de poesía (“corridos” y “calaveras”), novenarios y otros impresos de devoción religiosa, así como epistolarios amorosos y modelos casi formularios para redactar cartas.³⁵

33. Jaddiel Díaz Frene y Ángel Cedeño Vanegas, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)* (México: El Colegio de México, 2017).

34. Ricardo Podestá, *La loca de amor y otras canciones varias* (Buenos Aires: Andrés Pérez, [1914]) contratapa. IAI, Berlín, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche.

35. Díaz y Cedeño; Elisa Speckman Guerra, “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”, *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, vol. 2, eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005) 391-413.

En el caso de Chile hubo comercios de igual naturaleza en las ciudades de Santiago, Valparaíso y Concepción, donde todo tipo de impreso estaba a la venta, además de insumos para escribir y útiles pedagógicos. Algunos de estos establecimientos operaban también como centro suscriptor para publicaciones internacionales, por lo general del tipo *magazine*, así como de periódicos o revistas especializados, claro rasgo de públicos diferenciados que iban formando una cultura de masas moderna.³⁶ A modo de ejemplo, en la última ciudad nombrada la Imprenta de Carlos Brandt se ofrecía como “ajente de periódicos extranjeros y ajente general de los más afamados periódicos de modas para señoras y señoritas: *La Estación, Moda Elegante, La Ilustración Española y Americana*”.³⁷

Una seña característica adicional de los cancioneros impresos en relación con las imprentas y librerías que los producían fue convertirse en escaparates de toda la oferta disponible. Así, los avisos publicitarios que pueblan sus páginas son elocuentes sobre la heterogeneidad de lecturas y de productos, la amalgama de “alta” y “baja” cultura, las mezclas y superposiciones de textos e imágenes nacionales, latinoamericanos y europeos. Sorprende no tanto encontrar en esos listados algunas lecturas tradicionales, como *Historia de Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*, sino la similitud con los conjuntos variopintos descritos para la Europa del siglo XVIII y XIX y, en particular, la persistencia hasta la actualidad de textos del ámbito de la magia, la adivinación y la astrología (Figura 10).³⁸

La cualidad de productores y distribuidores de estas mercancías culturales, su reunión bajo un mismo techo, fue sin duda llamativa y debiera ser abordada desde dimensiones económicas para reconstruir circuitos de apropiación a nivel micro, a la par de los caminos de la circulación de contenidos y formatos culturales en escala global. Pérez, Vanegas Arroyo, Brandt y aquellos emprendimientos similares que tuvieron más o menos capital y prosperidad en el ramo son actores de primera línea de una cartografía donde los cambios tecnológicos no habían propiciado aún la aparición de las industrias culturales. En el nordeste de Brasil nos encontramos con un caso similar, Francisco das Chagas Batista, quien comenzó componiendo versos y canciones, siguió con la edición de *folhetos* de textos suyos y de otros colegas hasta consolidar esa línea productiva en una tipografía propia con un espacio formalmente habilitado para vender tanto sus impresos como aquellos de los cuales era solo distribuidor: la Livraria Popular Editora, en Paraíba.³⁹

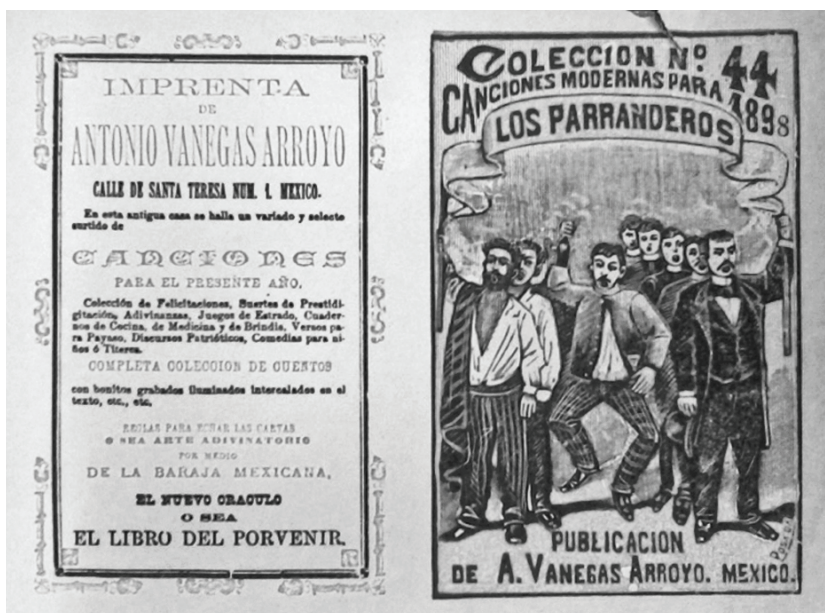
36. Carlos Ossandón y Eduardo Santa Cruz, *El estallido de las formas. Chile en los albores de la “cultura de masas”* (Santiago: LOM Ediciones / Universidad Arcis, 2005).

37. *Ecos de amor*, t. 1 (Concepción: Imprenta de Carlos Brandt, 1907) 48. IAI, Berlín, Biblioteca Criolla Lehmann-Nitsche.

38. Una muy interesante reflexión al respecto sobre los cruces atlánticos y la necesidad de repensarlos, en Márcia Abreu, *Histórias de cordéis e folhetos* (Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil, 1999).

39. Francisco Das Chagas Batista, *Antologia* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977) 9.

Figura 10. Oferta de impresos populares de Antonio Vanegas Arroyo



Fuente: *Los Parranderos. Colección de canciones modernas para 1898* (México: Antonio Vanegas Arroyo, 1898) tapa y contratapa. BDCV, Ciudad de México.

Si bien todos ellos fueron protagonistas del proceso cultural que nos interesa, son personajes aún mal conocidos a quienes convendría entender como articuladores de emporios o almacenes surtidos, comercio de ultramarinos adaptados al sabor local, mezcla de arte y negocio, provistos de mercadería surtida y con ramificaciones varias hacia la prensa más politizada y socialmente comprometida, así como también atentos a cualquier novedad del mercado de bienes impresos. La ubicuidad de los cancioneros (vendidos tanto en la calle como en librerías, en cigarrerías y en el transporte público) y su estatus a medio camino entre objeto cultural “legítimo” e “ilegítimo”, entre libro, folletín y pliego suelto, nos recuerda que si retrocedemos unos años, el comercio de impresos era también realizado por vendedores ambulantes que cargaban un surtido tanto o mayor de productos novedosos.⁴⁰

5. Archivos

Por último, la pregunta por los acervos documentales que de forma inevitable es más reflexiva y lleva a interrogarnos críticamente sobre nuestro quehacer historiográfico. En efecto, un aspecto central del asunto es la propia constitución

40. Antonio García Cubas, *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas, anteriores al estado social* (México: Editorial Porrúa, 1986) 219-220.

disciplinaria de buena parte de las humanidades y las ciencias sociales en América Latina desde el siglo XIX. Sobre el particular no deja de ser interesante cómo han ocurrido los desplazamientos de la ubicua y escurridiza cultura popular, quiénes se han abocado a su estudio y de qué recursos conceptuales o metodológicos se han provisto. ¿Antropología, folklore, estudios literarios, estudios culturales? ¿Historia cultural o sociología? Para desandar el camino hay que llegar hasta los archivos y las colecciones, los conjuntos documentales que permitieron y permiten —hoy también— indagaciones de otra manera imposibles.⁴¹

En este problema particular las cuestiones transnacionales vuelven a surgir. Pensar en la formación de archivos es pensar en la constitución disciplinar que comenzó en las naciones latinoamericanas durante el siglo XIX como mandato republicano y necesidad para forjarse una cultura por parte de países “nuevos”, los que recurrieron a la experiencia de “sabios” europeos: intelectuales, científicos, humanistas. Sabemos que mucho de nuestra institucionalidad cultural republicana se debe a académicos de esa procedencia contratados por los gobiernos locales, en ocasiones incluso para sentar las bases de universidades, museos, bibliotecas y archivos. Es decir, todo aquello que precisaban los cánones científicos de la época. Quienes no fueron contratados o invitados vinieron por voluntad propia, por motivación personal o al servicio de institutos o gobiernos metropolitanos, en viajes extensos de varios años que abarcaban casi toda la geografía del continente.⁴² Buena parte de ellos provenía de países “centrales” y, en ningún caso coincidentemente, en pleno auge del imperialismo y la formación de una dimensión geopolítica del conocimiento moderno.

Ese es el motivo por el que los materiales primarios para estudiar la cultura popular latinoamericana estén en ocasiones allende las fronteras de cada país;⁴³ más allá del océano, incluso. Y por la misma razón es necesario interrogar esas lógicas de recopilación y colección de “muestras” que formaron repertorios sobre culturas consideradas exóticas, por mucho que exhibieran patrones muy similares a los de distintas partes de Europa.⁴⁴ Desde las mismas perspectivas etnocéntricas y en clave científicista, las naciones del Nuevo Continente eran una suerte de realidad controlada, un espacio humano correspondiente a un estadio civilizatorio anterior al

41. Máximo Farro, *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX* (Rosario: Prohistoria Ediciones, 2009); Chicote, “Las colecciones rioplatenses”; Jorge Pavez Ojeda, *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015); Juliana Pérez González, *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de música popular* (São Paulo: Intermeios, 2015).

42. Pratt.

43. Margarito Sandoval Pérez, *Arte y folklore en Mexican Folkways* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998).

44. Miguel García, “Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos”, *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*, eds. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni (Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007) 65-83.

européico decimonónico que se ofrecía como campo de observación para estudiar el pasado de las formaciones culturales.

Necesario es, por otra parte, inquirir sobre los archivos y la documentación reunida, ordenada y dotada de sentido con los nacionalismos del siglo XX. El caso más ilustrativo al respecto parece ser México, aunque en cada país se crearon así mismo instituciones formales e informales, públicas y privadas, para estudiar distintos aspectos de lo popular.⁴⁵ Es preciso, en consecuencia, volver a mirar las historias del folklore, la etnología y la filología, revisar repertorios lingüísticos y diccionarios, así como trazar las tradiciones interpretativas y las genealogías nacionales (pero también las comunicaciones e intercambios entre países del continente y con los grandes centros metropolitanos de la época).⁴⁶

En los últimos años se ha sumado una capa más a este asunto. Los recortes presupuestarios en el área de las humanidades y las ciencias sociales han tenido un alivio parcial gracias a la tecnología. La digitalización de colecciones completas pertenecientes a archivos o bibliotecas en distintos países, complementada con el acceso público en línea, ha posibilitado la consulta remota de materiales.⁴⁷ A ello se suman proyectos estructurados directamente como repositorios digitales desde el inicio, los cuales reúnen, sistematizan y dotan de herramientas prácticas de investigación a estos archivos de nuevo cuño.⁴⁸ En uno y otro caso se propician lógicas de pesquisa colaborativa y que trascienden las barreras nacionales.⁴⁹ Con todo, es deseable que se expliciten las premisas de cada una de tales iniciativas tanto para comprender la arquitectura que ordena y clasifica los documentos como para interrogar las concepciones que sobre los mismos tienen hoy los equipos e instituciones que adelantan estas iniciativas.

Conclusiones: ideas para continuar

Las tensiones hasta aquí referidas no parecen haber tenido resolución en los cancioneros ni en otras manifestaciones de la cultura popular contemporánea. Queda por ver cuántos y cuáles de los problemas explicitados pueden hacerse extensivos a otros formatos y otras prácticas culturales. ¿Podrían revisarse tiempos y espacios

45. Marina Alonso Bolaños, *La "invención" de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX* (Buenos Aires: SB, 2008); Jesús Márquez Carrillo, "Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964", *Graffylia* 6.10 (2009): 93-105.

46. Entre otros, Cláudia Neiva de Matos, *A poesia popular na república das letras. Silvio Romero folclorista* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994); Gloria Chicote, "De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos", *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013): 19-34; Borrás.

47. Dos sitios ilustrativos: el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, <http://archivobello.uchile.cl> (20/09/2018); y la colección de cordel brasileño de la Fundação Casa de Rui Barbosa, <http://www.casaruibarbosa.gov.br/cordel/apresentacao.html> (20/09/2018).

48. En México, véase el Proyecto de Impresos populares de Iberoamérica, dirigido por Mariana Masera Cerutti. <http://ipm.literaturaspopulares.org/Inicio> (20/09/2018).

49. Aquí resalta la iniciativa de European Dimensions of Popular Print Culture (EDPOP). <https://edpop.wp.hum.uu.nl> (20/09/2018).

de la prensa popular, por ejemplo? ¿De los periódicos obreros —u obreristas— y también de los periódicos noticiosos masivos? ¿Lo dicho aplica solo para objetos culturales, o algunos elementos serían útiles para reflexionar sobre prácticas que han dejado menos vestigios materiales, como los espectáculos (teatro, circo, género chico, varietés) o los bailes y las celebraciones de la rica sociabilidad de entonces?

Y, por supuesto, las ideas expuestas son una invitación a pensar en otros momentos, cuando cambian los modelos internacionales y se los interpreta como inspiración, dominación imperialista o simple mercancía. Porque una virtud de los procesos culturales en América Latina es la plasticidad y la maleabilidad puestas en práctica para absorber referentes distintos e influencias nuevas con los cuales se generan también resistencias creativas que van desde la parodia hasta la oposición política. Al respecto, nada más decidir que la superposición o la aglomeración, la suma (nunca la resta) de aires musicales o ritmos incluidos por las compilaciones del 1900 y los años siguientes. Por ello los títulos de cada entrega son una larga enumeración, un menú donde conviven sin contradicciones aparentes las canciones de origen más variado.

Establecidos estos nudos problemáticos, correspondería intentar darles un marco operativo. Algunas propuestas de la historia transnacional pueden resultar productivas, en particular la posibilidad de combinar escalas de observación distintas. En un contexto geográfico para analizar la cultura popular que nos lleva a un espacio global, seguir las acciones y los movimientos “a ras de suelo” acorde con la práctica microhistórica es una vía posible para volver sobre las preguntas básicas: ¿cómo circulaban las canciones? ¿Cómo se transmitían las melodías de un país a otro? ¿Circulaba la música o circulaban las personas? ¿O circulaban, por fin, los impresos musicales? ¿Y a través de qué canales comunicativos o medios de transporte? Seguir la lógica indiciaria y contar con información complementaria proveniente de archivos localizados en distintos lugares permite hallazgos prometedores. Vaya un caso: en 1916 comenzó a editarse en Buenos Aires una publicación señera, *El alma que canta*, que continuaría hasta 1961. De carácter periódico, engarzó a la perfección con el modelo editorial implementado por las compilaciones musicales de carácter eventual, y contribuyó a proyectar las primeras figuras del tango. Alguna noticia de su éxito o algún ejemplar de la publicación debe haber llegado hasta Santiago de Chile, puesto que hacia 1932 hay rastros de un cancionero que ocupó el mismo título, y todavía en 1938 el mismo impresor chileno, Victorino Varela, volvió a recogerlo para la campaña presidencial del Frente Popular.⁵⁰

Para finalizar este texto retomo las palabras del título, que condensan varias alusiones. Roger Chartier llamó la atención sobre “lo popular fabricado”, las impostaciones o atribuciones de determinadas características “populares” a objetos, hechos o prácticas realizadas desde coordenadas sociales e incluso políticas que no

50. *El alma que canta. Cancionero moderno* (Santiago:Victorino Varela, [1932]). FJD, Uruña, Pliegos de Cordel, PL 1480; *El alma que canta. Con hermosas tonadas y cuecas chilenas dedicadas al Frente Popular* (Santiago:Victorino Varela, 1938). BNC, Santiago.

son igualmente populares desde un punto de vista socioeconómico.⁵¹ En nuestro caso particular, la noción de fábrica enfatiza el proceso de manufactura y elaboración, la invención (artística o deliberadamente comercial, no deben ser polos antitéticos) constante y reelaboración de temas, motivos, personajes, y los múltiples préstamos y apropiaciones junto con las adaptaciones a los cambiantes nuevos contextos de enunciación (versiones de versiones).

El término fábrica ofrece espacio para un valor añadido. Lo popular no se elaboró solamente en esos talleres tipográficos o en las relaciones establecidas con los receptores o entre ellos. Una parte fundamental de esa fabricación se verificó de forma contemporánea o bien, posteriormente, por quienes formaron archivos y colecciones, acervos documentales que subsisten hasta la actualidad y aquellos repositorios digitales que alientan hoy en día modos colaborativos para escudriñar el pasado. Como quedó expuesto, lingüistas, etnólogos, antropólogos y folkloristas de distintas nacionalidades, así como instituciones de diverso orden se sitúan en la base de cualquier reflexión que podamos emprender. Y las fábricas, en este sentido, continuaron funcionando hasta bien avanzado el siglo XX con redescubrimientos y trabajos de recopilación orales en el campo que, sin embargo, sistematizaron contenidos que estaban lejos de ser ancestrales.

Fuentes

Impresas

Archivo Central Andrés Bello, Santiago (ACAB)

Colección Domingo Edwards

Sección Poesía Popular

Archivo Personal Tomás Cornejo, Santiago (APTC)

Archivo Personal Jaddiel Díaz Frene, Ciudad de México (APJDF)

Biblioteca Daniel Cosío Villegas, Ciudad de México (BDCV)

Biblioteca Nacional de Chile, Santiago (BNC)

Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México (BNM)

Fondo Reservado

Fondo L.G. Miranda

Fundación Joaquín Díaz, Ureña (FJD)

Ibero-Amerikanisches Institut, Berlín (IAI)

Biblioteca Criolla Lehmann Nitsche

Internet

<http://archivobello.uchile.cl>

51. Roger Chartier, *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito* (México: Universidad Iberoamericana, 2005) 191.

<http://www.casaruibarbosa.gov.br>
<http://www.cervantesvirtual.com>
<https://edpop.wp.hum.uu.nl>
<http://ipm.literaturaspopulares.org>

Bibliografía

- Abascal Brunet, Manuel. *Apuntes para la historia del teatro en Chile. La Zarzuela Grande*. Volumen 1. Santiago: Imprenta Universitaria, 1940.
- Abreu, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil, 1999.
- Alonso Bolaños, Marina. *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del siglo XX*. Buenos Aires: SB, 2008.
- Batista, Francisco Das Chagas. *Antologia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977.
- Borras, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla (1900-1936)*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos / Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal, 2013.
- Campos, Rubén M. *El folklore musical de las ciudades. Investigación acerca de la música mexicana para bailar y cantar*. México: Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública, 1930.
- Cañardo, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2017.
- Chartier, Roger. “‘Cultura popular’: retorno a un concepto historiográfico”. *Manuscrits* 12(1994): 43-62.
- _____. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Chicote, Gloria. “De gauchos, criollos y folklores: los conceptos detrás de los términos”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 42 (2013): 19-34.
- Chicote, Gloria. “Las colecciones rioplatenses de Robert Lehmann-Nitsche: panóptico de la cultura popular”. *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Eds. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Contreras Soto, Eduardo. “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”. *La música en México. Panorama del siglo XX*. Coord. Aurelio Tello. México: Fondo de Cultura Económica / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Cornejo, Tomás. “Impresos callejeros sobre hombres altaneros, México y Chile, 1880-1920”. *De la pluma al internet. Literaturas populares latinoamericanas en movimiento (siglos XIX-XXI)*. Eds. Christoph Müller y Ricarda Musser. Medellín / Berlín: Editorial EAFIT / Ibero-Amerikanisches Institut, 2018.

- Cornejo, Tomás y Ana Ledezma. “Los cancioneros: vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900”. *Latin American Music Review* 40.1 (2019): 1-31.
- Díaz Frene, Jaddiel. “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”. *Historia Mexicana* 66.1 (2016): 257-298.
- Díaz Frene, Jaddiel y Ángel Cedeño Vanegas. *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*. México: El Colegio de México, 2017.
- Farro, Máximo. *La formación del Museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*. Rosario: Prohistoria Ediciones, 2009.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2013.
- García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos. Narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas, anteriores al estado social*. México: Editorial Porrúa, 1986.
- García, Miguel. “Oyentes, músicos populares y repertorios en la Argentina de entresiglos”. *El vendaval de lo nuevo. Literatura y cultura en la Argentina moderna entre España y América Latina (1880-1930)*. Eds. Gloria Chicote y Miguel Dalmaroni. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Garramuño, Florencia. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- Joseph, Gilbert M. y otros. Eds. *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*. Durham / Londres: Duke University Press, 1998.
- Lenz, Rudolf. “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al folklore chileno”. *Anales de la Universidad de Chile* 143 (1919): 511-622.
- Márquez Carrillo, Jesús. “Causa perdida. Vicente T. Mendoza y la investigación folklórica en México, 1926-1964”. *Graffylia* 6.10 (2009): 93-105.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2003.
- Matallana, Andrea. *El tango entre dos Américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.
- Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana. Ensayo de clasificación y antología*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Los romances de América y otros estudios*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Neiva de Matos, Cláudia. *A poesia popular na república das letras. Sílvio Romero folclorista*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel, 1973.
- Ossandón, Carlos y Eduardo Santa Cruz. *El estallido de las formas. Chile en los albores de*

- la “cultura de masas”. Santiago: LOM Ediciones / Universidad Arcis, 2005.
- Pavez Ojeda, Jorge. *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.
- Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago: Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2003.
- Pérez González, Juliana. *Da música folclórica à música mecânica. Mário de Andrade e o conceito de música popular*. São Paulo: Intermeios, 2015.
- Prat Ferrer, Juan José. *Clásicos tropicales. Música cubana de salón del siglo XIX*. [s.l.]: Fundación Joaquín Díaz, 2016. http://archivos.funjdiaz.net/digitales/pratferrer/jjpf2016_clasicos_tropicales.pdf (11/09/2019).
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2006.
- Pulido Llano, Gabriela. “Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950”. *Desacatos* 53 (2017): 56-73.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rinke, Stefan. *Encuentros con el yanqui: norteamericanización y cambio sociocultural en Chile 1898-1990*. Santiago: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana / Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2013.
- Sandoval Pérez, Margarito. *Arte y folklore en Mexican Folkways*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- Speckman Guerra, Elisa. “Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo”. *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*. Volumen 2. Eds. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.
- Spencer Espinosa, Christian. “Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX”. *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (2007): 143-176.
- Stewart, Alex. “*La chilena mexicana es peruana*: Multiculturalism, Regionalism, and Transnational Musical Currents in the Hispanic Pacific”. *Latin American Music Review* 34.1 (2013): 71-110.
- Suárez de la Torre, Laura. Coord. *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.