

Representaciones del amor romántico en cancioneros impresos en Chile (1871-1926)

Representations of Romantic Love in Songbooks Printed in Chile (1871-1926)

Ignacio Rivera*

RESUMEN: Este estudio examina una selección de cancioneros chilenos de finales del siglo XIX y principios del XX, pertenecientes a la colección Folletos de Poesía Popular y Cancioneros del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile. Luego de contextualizar el material y describir sus características generales, el trabajo se enfoca en un subconjunto de canciones anónimas para realizar un análisis detallado de las letras. Los resultados muestran que el tema dominante en las canciones es el amor romántico, y que la forma como este aparece representado tiende a reproducir estereotipos de género y a perpetuar estructuras patriarcales.

PALABRAS CLAVE: cancioneros, literatura tradicional, amor romántico, estereotipos de género

ABSTRACT: This study explores a selection of Chilean songbooks from the late 19th and early 20th centuries, belonging to the Archive of Oral Literature and Popular Traditions at the National Library of Chile. After contextualising the material and describing its general characteristics, the paper focuses on a subset of anonymous songs in order to carry out a detailed analysis of the lyrics. Findings show that the dominant theme in the songs is romantic love, and that the way it is represented tends to reproduce gender stereotypes and perpetuate patriarchal structures.

KEYWORDS: songbooks, traditional literature, romantic love, gender stereotypes

* Doctor en Sociología por Goldsmiths, Universidad de Londres, y magister en Artes con mención en Musicología por la Universidad de Chile. Ha ejercido como docente en Chile y el Reino Unido, dictando cursos en sociología de la música, teoría social y métodos de investigación cualitativa. Sus investigaciones se centran en la intersección entre música, memoria, cultura popular e identidades colectivas.

Cómo citar este artículo (APA)

Rivera, I. (2024). *Representaciones del amor romántico en cancioneros impresos en Chile (1871-1926)*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/representaciones-del-amor-romantico-en-cancioneros-impresos-en-chile-1871-1926>

Introducción

Las investigaciones científicas sobre la literatura popular chilena de finales del siglo XIX y principios del XX se han centrado principalmente en la denominada «literatura de cordel» y la Lira Popular. Buscando explorar nuevos aspectos de este campo, el presente trabajo aborda una manifestación poco estudiada en el ámbito académico: los cancioneros comerciales editados en Chile durante esa misma época.

Para aproximarnos a este tema, analizamos una selección de piezas de la colección de Folletos de Poesía Popular y Cancioneros (FPPC), parte del acervo del Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (ALOTP). La colección está compuesta por 288 pequeños libros y folletos publicados entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, y cuidadosamente encuadernados en 29 volúmenes. Fue comprada en 2010 a María Elena Saade Hernández, quien la había heredado de su padre. Tras su ingreso a la Biblioteca, la colección fue catalogada, preservada y digitalizada, y hoy puede ser consultada a través del catálogo en línea de la institución¹.

Esta investigación busca cumplir dos grandes propósitos: el primero consiste en analizar a fondo la colección, con especial atención a los cancioneros; el segundo, indagar en la representación del amor romántico contenida en una selección de ellos. Nuestra hipótesis es que, en los cancioneros de finales del siglo XIX y principios del XX, sobre todo aquellos de edición anónima, el tema del amor de pareja aparece de manera constante y dominante. Este patrón refleja las normas sociales de la época, expresando una perspectiva masculina y patriarcal del amor y la belleza femenina.

El enfoque metodológico que utilizamos es mixto, combinando el análisis cuantitativo con el cualitativo. En lo cuantitativo, nos dedicamos a estudiar las frecuencias, promedios y tendencias de diferentes aspectos de los documentos, como los años de publicación, las imprentas que los produjeron, sus autores, compiladores y, por supuesto, los temas abordados. El análisis cualitativo, en tanto, se enfocó en los títulos, letras y estructuras de las canciones, con particular atención a cómo se representa el amor romántico en la poesía de los cancioneros.

En la primera fase de este estudio se llevó a cabo un trabajo minucioso de recopilación de información. Los datos bibliográficos de cada uno de los

¹ <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/627/w3-propertyvalue-832108.html>

288 documentos que componen la colección –autores, temas, tipos de obras, años y detalles de publicación– fueron extraídos del sitio web y organizados en una base de datos estructurada. Cada documento recibió un identificador, y la información fue depurada para asegurar su comparabilidad. Además, se crearon nuevas categorías de análisis a partir de las variables disponibles (por ejemplo, una distinción entre aquellos que contenían solo canciones, solo poesía o una mezcla de ambas). Asimismo, se creó una variable para identificar los documentos que incluyeran la palabra «cancionero» en su título. Con las variables definidas, se calcularon indicadores estadísticos para examinar los títulos (si había obras repetidas), los responsables de las obras (si se trataba de autores principales o secundarios), las imprentas que las produjeron y los años de publicación.

En la segunda etapa del estudio, se seleccionó un grupo más reducido de documentos para un análisis en profundidad, circunscrito a aquellos cuyo título contenía la palabra «cancionero»² y que carecían de autor explícito; esta elección obedece al hecho de que la literatura académica ha prestado poca atención a los cancioneros anónimos, concentrándose en cambio en las ediciones producidas por figuras destacadas de la época, como Juan Bautista Peralta, Daniel Meneses o Juan Ramón González. La muestra final quedó compuesta por 23 cancioneros, en los que se examinaron parámetros como el número de páginas, las dimensiones físicas del impreso, la existencia de un índice o introducción, la inclusión de precios y publicidad, el número de canciones y los géneros musicales identificados.

Al sumergirnos en el análisis de 211 canciones³, pronto quedó claro que el tema predominante era el amor romántico de pareja (fig. 1). Esto nos llevó a la tercera fase del estudio, donde se buscó desentrañar cómo se manifestaba dicho amor en las letras. Para ello, seleccionamos la primera canción de cada uno de los 23 cancioneros que formaban la muestra final, siguiendo un

² Se eligió este término por dos razones fundamentales. En primer lugar, el equipo del ALOPT mostró un interés particular en el estudio de este tipo de folleto. En segundo lugar, al restringir la selección a una palabra específica, se facilitó la obtención de una muestra que permitiera un análisis con un número manejable de casos.

³ Para definir este subconjunto se seleccionaron los 13 cancioneros que contienen 30 o menos canciones, lo que permitió hacer un análisis exhaustivo dentro del tiempo y recursos disponibles. Con una muestra de más de la mitad de los cancioneros (13 de 23), la proporción de contenido amoroso observada (>70 %) puede considerarse representativa bajo la premisa de que ambos grupos son similares. Este enfoque sigue el principio de la ley débil de los grandes números, donde un número suficientemente grande de observaciones permite aproximar características de la población, asumiendo que no existen diferencias sustanciales entre cancioneros largos y cortos.

criterio metodológico denominado «muestreo sistemático» (Otzen y Mante-rola, 2017). A través de este análisis, exploramos las diversas formas en que el amor aparece retratado, con sus matices, ideales y contradicciones. En la discusión final, se ofrecen interpretaciones que dialogan con las investigaciones académicas sobre los cancioneros y su vinculación con el tema del amor, además de una breve reflexión sobre el patriarcado y la mirada masculina en el mundo de la poesía tradicional.



Figura 1. Escenas románticas en las portadas de dos cancioneros de la muestra: *Cantos de salón* (1913) y *Cancionero divino* (1920). Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, LO0013068 y LO0013094.

Los cancioneros en la literatura académica

Como se planteó anteriormente, los estudios sobre la literatura popular de este período en Chile han tendido a concentrarse en la Lira Popular, quizás por su riqueza temática y por la conexión directa que establece con las tradi-

ciones orales. Las investigaciones académicas sobre la Lira Popular incluyen compilaciones (Peralta, 2008), descripciones de documentos y colecciones (Ariztía y Riquelme, 2016), y análisis de sus elementos visuales (Cornejo, 2016; Cayuqueo y Quiroga, 2019; Ferrer, 2020) o de temas variados, como su tono apocalíptico (Carrasco, 2022), la criminalidad (Palma, 2006) o discursos políticos (Cornejo, 2013).

Aunque el número de estudios sobre los cancioneros en Chile durante esta época es considerablemente menor, dentro de ellos cabe destacar los trabajos del historiador Tomás Cornejo, ya sea a modo individual (2022, 2023, 2024), en colaboración con Ana Ledezma (2019, 2020) o con Nathalie Calderón y Karen Salazar (2019). Sus hallazgos nos permiten caracterizar e interpretar diversos aspectos de esta expresión cultural. Por ejemplo, a partir del estudio de la colección Lehmann-Nitsche⁴ y la investigación historiográfica complementaria realizados por Ledezma y Cornejo (2020), sabemos que los cancioneros eran producidos por imprentas y casas musicales en diversas ciudades del país, aunque la mayoría se concentraba en Santiago y Valparaíso. Se vendían en librerías, cigarrerías, tiendas musicales, estaciones de trenes y calles (Cornejo, 2024), con tirajes que desde la primera década del siglo xx en adelante oscilaron entre las 10 000, 20 000 y 50 000 copias (Cornejo, 2023). Dependiendo de la época, costaban entre 20 y 40 centavos, un precio de alcance masivo (Cornejo, 2024). Se especula que estaban dirigidos a grupos de lectores con algún grado de conocimientos literarios y musicales –por ejemplo, establecimientos educacionales, sociedades y clubes musicales–, pero también eran consumidos por las clases populares que frecuentaban los circuitos de las chinganas y fondas, y por las clases medias vinculadas al mundo del teatro (Ledezma y Cornejo, 2020).

Muchos se presentan en formato librito de tapa blanda, con un promedio de 32 páginas, aunque los más extensos pueden superar las 200 (Cornejo, 2024). Mientras que algunos estaban impresos en papeles de mala calidad e incluían elementos gráficos básicos, otros, publicados por casas editoriales reconocidas, contaban con mejores recursos (Cornejo, 2024). Estaban compuestos principalmente por texto –correspondiente a las letras de las canciones– y no contenían escritura musical. La dimensión visual comprende guiños a temáticas nacionales –como imágenes de bailarines de cueca

⁴ El etnólogo alemán Roberto Lehmann-Nitsche (1872-1938) reunió una colección de cancioneros chilenos de la época que nos convoca, la que se conserva en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Ledezma y Cornejo, 2020).

(fig. 2)– e internacionales –por ejemplo, un abanico extendido en alusión a España o emblemas de la Segunda República francesa (Ledezma y Cornejo, 2020)–.



Figura 2. Ejemplos de portadas con iconografía alusiva a temáticas nacionales: *La alegría del hogar* (1913), *Cantares de mi patria* (s. f.) y *El nuevo trovador chileno* (¿1916?). Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, LO0013032, LO0012961 y LO0013070.

Ledezma y Cornejo (2020) identifican cuatro tipos de cancioneros: comerciales, políticos, pedagógicos y aquellos vinculados a la Lira Popular. Según los autores, estos impresos –a diferencia de la poesía o la narrativa– no estaban pensados para ser leídos en la intimidad o en silencio, sino para recitarse o cantarse en público, en una sociedad donde la mayoría de la población era analfabeta (Ledezma y Cornejo, 2020).

Existían cancioneros de temporada que se publicaban asociados a eventos como, por ejemplo, festividades religiosas (Cornejo, 2023). En ciertas ocasiones, los editores –en su mayoría, hombres con oficios asociados al periodismo y la literatura (Ledezma y Cornejo, 2020)– solicitaban a los lectores colaborar enviando canciones para incluirlas en las publicaciones. Muchas de ellas eran anónimas, lo que sugiere que se trataba de canciones de dominio público.

El repertorio contenido en estas recopilaciones cubre una gran diversidad de géneros musicales: hay piezas de folclore chileno, como cuecas y tonadas; de géneros latinoamericanos, como habaneras y tangos; formas de origen español, como la zarzuela y la tonadilla; e, incluso, de géneros de influencia

norteamericana como el *one-step*. Algunos cancioneros estaban asociados a distintas modalidades de teatro y espectáculos, como la tonadillera escénica, la ya mencionada zarzuela y el circuito musical de salón. Hacia la década de 1910, incorporaron ritmos provenientes del mundo del espectáculo, el cine y los sellos discográficos (Cornejo, 2023).

Los cancioneros no fueron exclusivos de Chile, sino que se difundieron por toda América Latina desde mediados del siglo XIX, circulando en países como Perú, Argentina (Ledezma y Cornejo, 2020) y México (Cornejo, 2023). Numerosos estudios han explorado este tipo de literatura tradicional en diferentes contextos y épocas: algunos han abordado su relación con temas tan variados como la muerte (Banderas, 2018), las nociones de patria y libertad (Del Valle y Guaymás, 2005), la vida cotidiana (Valiente, 2008) e, incluso, el vino y el acto de beber (Muñoz-Hidalgo, 2005). Asimismo, hay investigaciones que reflexionan sobre cómo el paso a la forma escrita puede distorsionar el sentido original de las canciones basadas en la tradición oral (González, 2005); sobre el uso de un cancionero como instrumento de memoria por una cantora (Valdebenito, 2019); o sobre la preservación de juegos de rimas de origen español en cancioneros argentinos (Pérez y Ruiz, 2012).

En lo que respecta a las temáticas de las canciones, Ledezma y Cornejo (2020) identifican las siguientes para el corpus chileno estudiado: patria, contexto social, oficios, cantos del corazón, tradición popular y memoria colectiva. Para el caso de México, en tanto, el proyecto de investigación liderado por la filóloga Margit Frenk revela un hallazgo intrigante: el amor representa el tema más recurrente entre las más de 10 000 canciones tradicionales recopiladas (Frenk *et al.*, 1998). Este amor se presenta con tres matices: como un amor feliz y entusiasta, como un amor contrariado y, finalmente, como desamor. La temática amorosa no es predominante solo en el cancionero mexicano, según se desprende del estudio de Muñoz-Hidalgo (2005), quien señala que el amor es un tópico central en la cultura popular occidental, aunque a menudo reproduce valores patriarcales que pueden resultar problemáticos, como la misoginia.

Ledezma y Cornejo (2020) aportan otra perspectiva interesante al examinar de manera diferenciada las canciones amorosas en voz femenina y en voz masculina: a partir del estudio de un impreso del siglo XX, los autores plantean que las primeras tienden a mostrar un mayor énfasis en el amor pícaro, mientras que las segundas son más serias. También Salinas y Navarrete (2012) destacan en su investigación sobre las tonadas chilenas que el amor es un tema fundamental en la expresión artística de las cantoras.

Los últimos cuatro estudios mencionados (Frenk *et al.*, 1998; Hidalgo, 2005; Ledezma y Cornejo, 2020; Salinas y Navarrete, 2012) coinciden en señalar que el amor constituye un tópico esencial en los cancioneros y la poesía popular, si bien los enfoques e interpretaciones que en ellos se refleja son notablemente diversos. Recogiendo esa premisa, al final del presente trabajo nos proponemos realizar un análisis de las representaciones del amor en una selección de cancioneros de la colección FPPC. Antes de eso, nos detendremos para describir las características generales de la colección y de los cancioneros que comprende.

Descripción de la colección

De los 288 documentos que comprende la colección FPPC, un 14 % (n=41) incluye la palabra «cancionero» en su título, por ejemplo, *Cancionero del amor* (LO0013076) o *El cancionero moderno: últimas canciones de moda* (LO0013045). Varios presentan títulos repetidos, lo que indica que forman parte de una serie. En la tabla 1 se observan los títulos más recurrentes, entre los cuales destacan *Poesías populares*, *El cantor de los cantores* y *La lira*.

Nombre	Frecuencia
<i>Poesías populares</i>	15
<i>El cantor de los cantores</i>	8
<i>La lira</i>	8
<i>Canciones de moda</i>	5
<i>Canciones nuevas</i>	5
<i>El cancionero popular</i>	5
<i>La alegría...</i>	5
<i>El canario lírico</i>	4
<i>El guitarrero popular</i>	4
<i>El ruisenior</i>	4
<i>La lira poética</i>	4
Otros	59
Total	126

Tabla 1. Frecuencia de folletos con títulos repetidos

Aunque el contenido de los folletos es variado, es posible clasificarlo en dos grandes tipos: canciones⁵ y poesía popular. Esta distinción, sin embargo, no es excluyente, ya que varios folletos (en rigor, un 26 % de ellos) comprenden ambas categorías. En la tabla 2 se presenta su distribución dentro de la colección, según los datos de catalogación registrados en Biblioteca Nacional Digital (BND).

Tipo de contenido	n	%
Solo canciones	135	47
Predominio de canciones	44	15
Predominio de poesías	29	11
Solo poesía	70	24
Otro (obras de teatro, biografías, juegos de palabras, etc.)	10	3
Total	288	100

Tabla 2. Distribución de los dos tipos de contenido mayoritarios en los folletos de la colección

Siempre sobre la base de los datos catalográficos proporcionados por la BND, el 65 % de los folletos registra algún tipo de autoría, ya sea principal (43 %) o secundaria (22 %)⁶; la primera se asocia generalmente con la creación de los versos, mientras que la segunda suele corresponder al editor o recopilador de la obra. Los autores (principales o secundarios) más recurrentes son Daniel Meneses (13 % de las obras con autor registrado), Juan Bautista Peralta (12 %), Juan Ramón González (8 %) y el «Negro Peluca» (8 %). Poco más de un tercio (35 %) de los folletos no identifica a su autor.

Excluyendo un documento que consigna 1811⁷ como fecha de publicación, el rango cronológico de la colección se extiende entre 1871 y 1926, año

⁵ Para efectos del análisis clasificamos como «canciones» aquellas materias que están asociadas a géneros musicales específicos, tales como vals, cueca, tango, habaneras, etc.

⁶ Cabe advertir que existe cierta ambigüedad en el criterio utilizado para establecer esta distinción, ya que, en algunos casos, no resulta evidente si la autoría declarada corresponde a la producción editorial o a la creación poética propiamente tal.

⁷ Aunque el cancionero en cuestión, titulado *Cánticos celestiales escritos por el papa* (LO0012980), aparece como impreso en España y con un precio expresado en pesetas, distintos motivos nos hacen presumir que se trata de una parodia y que sus datos de publicación no son reales. Su condición de parodia se advierte en una letra que bromea con el quehacer de los religiosos: «Oh puñeta, dijo un fraile, cuánto gozamos nosotros, dueños somos de los potos, de todas las confesadas». El empleo en

en que se publicaron 5 cancioneros (fig. 3). La mayoría se concentra en la década de 1900 (58 %), lo que podría sugerir que durante esa década hubo un contexto cultural y tecnológico que favoreció la creación y difusión de este tipo de obras poéticas (tabla 3).

Período	n	%
1870-1879	2	0,7
1880-1889	5	1,7
1890-1899	28	9,8
1900-1909	160	55,7
1910-1919	74	25,8
1920-1929	18	6,3
Total	287	100

Tabla 3. Fechas de los folletos de la colección

En cuanto al lugar de publicación, un 76 % de los folletos de la colección fue editado en Santiago, seguido por un 10 % en Valparaíso. Salvo por un 5 % que no indica lugar de publicación, el resto se distribuye en Tacna, La Serena, Coquimbo, Catapilco, Quillota, Curicó, Chillán, Concepción, Bogotá y Madrid. Se identifican alrededor de 140 imprentas diferentes, lo que refleja la abundancia de imprentas activas en Santiago y Valparaíso a fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, así como el interés de los editores por publicar este tipo de material. Entre las empresas más nombradas, se destacan la Imprenta Económica (13 %), la Imprenta Sin Rival (10 %) y la Imprenta y Encuadernación Barcelona (8 %).

Cancioneros anónimos: aspectos paratextuales y comerciales

Tal como señalamos anteriormente, para el análisis en profundidad seleccionamos una muestra de 23 cancioneros anónimos de la colección. Primero, los caracterizamos en términos de su producción editorial –materialidad, aspectos formales y comerciales– y luego los examinamos desde el punto de vista del contenido.

ella de la palabra «poto» –que con el sentido de ‘vulva’, ‘ano’ o ‘nalgas’ aparece registrada a principios del siglo XIX como un chilenismo (RAE, s. f.)–, refuerza nuestra impresión de que el folleto no fue producido en España.



Figura 3. A la izquierda, el librito más antiguo de la colección, *Cantos populares dedicados al niño Dios* (1871); a la derecha, uno de los más tardíos, *Canciones de moda* (c. 1926). Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, LO0012954 y LO0012936.

Comparados con otros libros, los folletos de la muestra son relativamente pequeños, oscilando entre 12 y 18 cm de alto, con un promedio de 14 cm. Su extensión varía significativamente: algunos, como *Despertar de la juventud* (LO0013083) o *El consuelo de las niñas* (LO0013084), contienen solo 16 páginas, mientras que otros superan las 90, como es el caso de *Cancionero popular* (LO0012984 y LO0012983, series 1 y 2), de *Pan de yema: nuevo cancionero* (LO0013028) y de *El nuevo trovador chileno: el verdadero rey de los cancioneros* (LO0013070), este último con 145 páginas. Entre los que menos canciones contienen se encuentran *Cancionero: tangos, shimies, fox-trot, etc* (LO0013086) y *Nuevos cantares chilenos: el mejor cancionero de actualidad* (LO0013097), con 10 a 15 canciones. Por el contrario, el mayor repertorio corresponde al ya citado *El nuevo trovador chileno*, con 136 canciones.

Más de la mitad (n=14) contiene ilustraciones, las que se ubican siempre en las portadas. Solo uno de los cancioneros examinados presenta una introducción en prosa, y la mayor parte (n=17) posee un índice al final. Alrededor de un tercio de la muestra contiene publicidad, ya sea relacionada con el mundo editorial (libros, artículos de papelería, talleres tipográficos) o de otra índole (servicios médicos a domicilio, jarabes para la tos, instrumentos musicales).

Las fechas de publicación fluctúan entre 1900 y 1920. En 15 casos aparece publicado el nombre de la imprenta donde fueron producidos (Imprenta Latina, Imprenta de la Librería El Mercurio, Imprenta Librería Porteña, entre otras), mientras que en otros 5 se indica solamente su dirección. Salvo por *Pan de yema: nuevo cancionero*, impreso en el Taller Tipográfico Carlos García Dávila, en Tacna, el resto de las imprentas conocidas de la muestra se concentra en Santiago y Valparaíso. Apenas 2 cancioneros consignan información sobre derechos de autor, expresada en enunciados como «Es propiedad» (*El cancionero popular*, s. f., p. 1) o «Es propiedad, queda hecho el depósito que ordenó la ley» (*Yo canto para ti*, s. f., p. 4).

En lo que toca a aspectos comerciales, solo 4 de los 23 ejemplares analizados indican su precio, con valores de 20, 40 (en dos ocasiones) y 60 centavos. Algunos (n=7) proporcionan datos sobre los lugares de venta, entre los que se cuentan librerías, cigarrerías y direcciones particulares (fig. 4). Por ejemplo, en *El cancionero chileno* (;1913?) se lee: «Pedidos por mayor gran descuento a la Cigarrería El Gallo que está al lado del montepío El Gallo» (p. 36).

Algunos cancioneros de la muestra forman parte de una serie o colección. Ejemplo de ello son *El cancionero popular*, de la Imprenta de la Librería del Mercurio; *Pan de yema*, consistente en dos «cuadernos»; *El consuelo de las niñas*; y *Cantos del trovador* (1903), en el cual se señala que «El presente tomo completa la colección de los libritos [...] Ecos del alma, Ecos de amor, El guitarrico, El chercán, El picafflor» (p. 6).

Ninguno incluye partituras o acordes, aunque un par de ellos proporciona información relacionada con la música. Uno es *El cancionero chileno*, que cuenta con una sección de cuatro páginas titulada «Método práctico para aprender a afinar la guitarra sin necesidad de música ni maestro». El otro corresponde al *Cancionero «El Peneca»* (1913), en cuyo inicio se indica que «el acompañamiento de estas canciones se encuentra en venta en todos los almacenes de música» (p. 3).

Aunque la mayoría de los cancioneros no especifica el género musical de cada canción, a partir de los datos proporcionados por el catálogo en línea (basados en aquellas que sí lo explicitan), los que más se repiten en los documentos seleccionados son: tango, cueca, habanera, zamacueca, copla, suite y tonada.

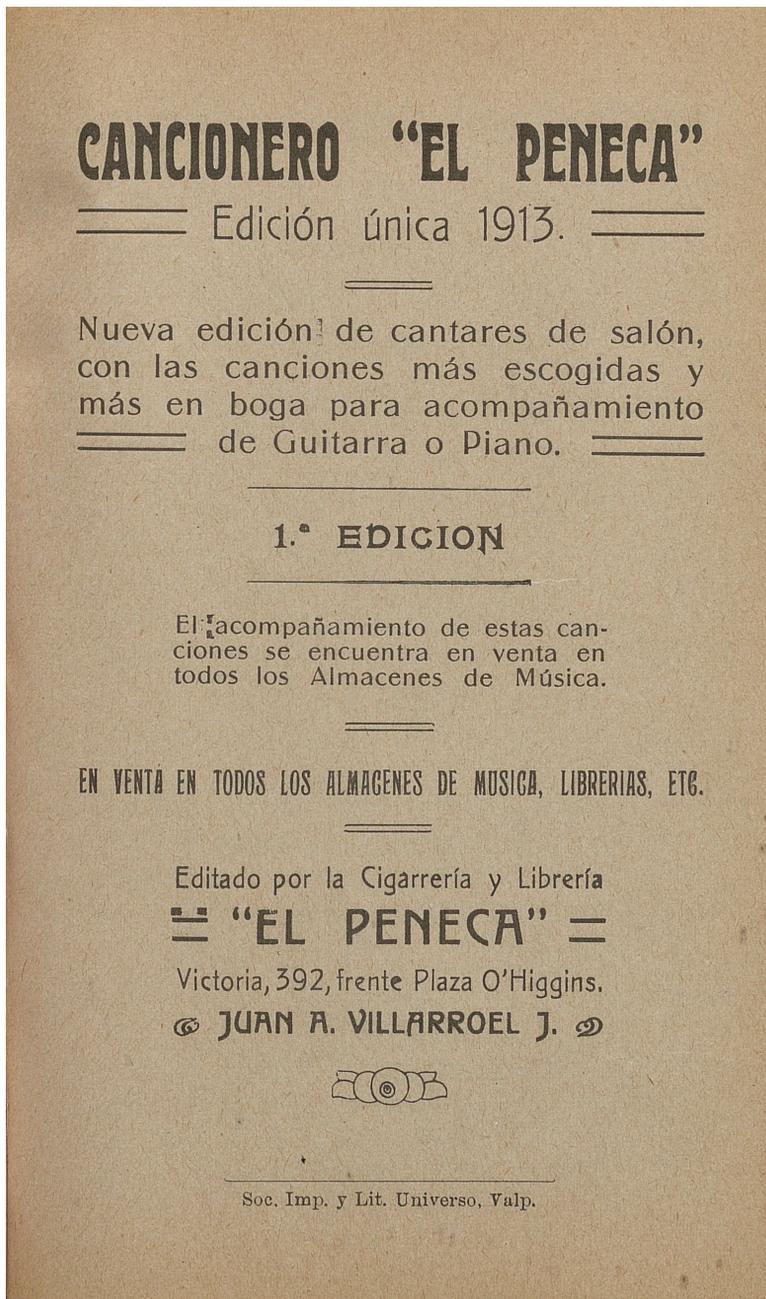


Figura 4. La portada del *Cancionero «El Peneca»* (1913) contiene valiosa información paratextual, por ejemplo, los lugares donde se comercializaban este tipo de folletos. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, LO0013068.

A partir de esta descripción del aparato paratextual, antecedentes comerciales y datos de publicación, podemos establecer que un cancionero promedio de la muestra contendría 52 páginas, 32 canciones, una ilustración en la portada y un índice al final; mediría 14 cm de alto y habría sido impreso en Santiago. La mayor parte de su repertorio sería de origen anónimo y carecería de referencia a un género musical específico, a excepción de algunas canciones que podrían identificarse como tangos, cuecas o habaneras.

La temática amorosa y romántica

Definidos ya los elementos contextuales de producción editorial, nos adentraremos en el análisis de los contenidos. Al examinar los temas de estas canciones, podemos afirmar que, en su mayoría, se trata de canciones líricas, es decir, cuya letra expresa los sentimientos y emociones de la o el poeta⁸. Del análisis de un subconjunto de 211 canciones, se desprende que el 78 % trata sobre el amor romántico, en sus diversas variantes –amor correspondido, desamor, amor anhelado, la belleza del ser amado, etc.–. Con menor frecuencia, aparecen otros tópicos como himnos, expresión de tristeza, elogios a lugares urbanos o naturales, oficios, explotación y pobreza, héroes patrios y religión.

Para profundizar en la dinámica en la que opera esta idea de amor, efectuamos un análisis cualitativo de la primera canción de cada uno de los 23 cancioneros de la muestra. Los resultados confirman la tendencia antes señalada: 19 de estas canciones tienen el amor de pareja como tema principal; 3 corresponden a himnos nacionales (francés, brasileño y chileno), y una aborda el abandono familiar.

De las canciones que tienen como tema central el amor de pareja, 17 están escritas en primera persona (p. e., «con gran placer i contento, he venido perla bella» [*El cancionero popular*, s. f., p. 3]; «oyendo aquella melodía, mi alma de pena moría» [*Cancionero divino*, 1920, p. 4]). La mayoría de las narraciones líricas provienen de una voz masculina que se dirige o refiere a un personaje femenino, quien es el objeto de su amor. Un claro ejemplo lo encontramos en la canción «El trovador», cuya letra expresa:

Por tu desdén he vertido,
Quejas de amargo amor [...],

⁸ Solo en 4 cancioneros de la muestra encontramos elementos literarios no hechos para el canto, como versos para postales, cartas amorosas y poesías que relatan una historia.

Corresponde bella ingrata,
a tu amante trovador.

(*Cantos del trovador*, 1903, p. 12)

Por lo general, el tema del amor es abordado con un tono serio, profundo y solemne, sin dejar espacio para la picardía o la alegría. Si bien a veces predomina la galantería o la seducción, también se encuentran expresiones de desamor, ya sea por la pérdida o ausencia del ser querido, el deterioro de la relación o el anhelo de un amor inalcanzable.

Respecto de las representaciones femeninas, es habitual que se describa a la mujer comparando su belleza con elementos naturales. Por ejemplo, en la canción «La viuda alegre» las mujeres adoptan la forma de sirenas que expelen aromas florales:

Venid, venid sirenas
Que los bailes nos aguardan. [...]
Sus perfumes exhala en abril,
rebozante [*sic*] de aromas de flor
y las bellas exhalan también
como las flores su amor.

(*Cancionero «El Peneca»*, 1913, p. 5)

Por otra parte, en el tango «Galleguita» se atribuye a la mujer amada una condición divina y una corporalidad delicada y elegante:

Galleguita la divina,
la que a la playa argentina,
llegó una tarde de abril,
sin más prendas ni tesoros,
que tus negros ojos moros
y tu cuerpito gentil.

(*Cancionero. Tangos, shimies, fox-trot, etc.*, ¿1919?, p. 3)

En la ya citada canción «El trovador», la mujer amada es un símbolo de completitud, y su presencia evoca un sentimiento de realización plena. Estar o no junto a ella marca la diferencia entre la alegría y la tristeza para el hombre cantante, quien establece una analogía entre los ojos de la amada y la claridad del sol:

Para mí la blanca luna,
es cual negro nubarrón,

si a mi lado no contemplo,
tus ojos de claro sol,
con que alumbra y recreas,
a tu amante trovador.

(*Cantos del trovador*, 1903, p. 12)

Siguiendo esa misma línea, el hombre que manifiesta su afecto en la canción «El guitarrico» expresa que su corazón se encuentra depositado en la mujer amada y que el sentido de la vida reside en el amor de ella:

Dila que mi corazón,
dila que lo estoy buscando,
dila que en ella lo puse,
dila que dónde lo ha echado,
dila que colme mi amar,
dila que escuche mis quejas,
porque sin ella no vivo,
quiero vivir pa ella.

(*El cancionero popular. Colección de canciones y versos recopiladas por un chileno*, 1902, p. 9)

Esta tendencia a resaltar el amor romántico, la belleza de las mujeres y su importancia como objeto de amor masculino se encuentra también plasmada en algunas de las portadas de los cancioneros de la muestra. Por ejemplo, la imagen de portada de *El cancionero chileno* representa a una pareja heterosexual bailando en un contexto festivo, y, en un plano posterior, a otra pareja encargada de la música (fig. 5a). En la portada de otro folleto (*Cancionero: tangos, shimies, fox-trot, etc.*), también aparece en primer plano una pareja heterosexual, en este caso, de pie junto a un caballo (fig. 5b). La portada del cancionero *El consuelo de las niñas*, en tanto, muestra el rostro de una mujer a la que se podrían atribuir los rasgos delicados y bellos mencionados en algunas de las canciones (fig. 5c).

Una de las excepciones a la representación del amor desde una perspectiva masculina se encuentra en la recopilación *Las mejores canciones*, cuya portada muestra a las célebres tonadilleras españolas La Goya⁹ y Paquita Escriba-

⁹ La Goya (Bilbao, 1891-Madrid, 1950) fue una cupletista de origen acomodado que debutó como cantante en Madrid en 1911. A lo largo de su exitosa carrera, se presentó en numerosos conciertos en Sudamérica, especialmente en Buenos Aires (*db-e* | Real Academia de la Historia, s. f.).

no¹⁰ (fig. 6). La primera canción, titulada «La marquesita tímida», aborda el amor de una manera más libre y pícara que el promedio de las canciones de la muestra. La letra resalta la capacidad de una voz femenina de rechazar seducciones masculinas:

Yo no oigo serenatas,
ni admito discreteos,
ni a nadie abro mi reja,
ni admito galanteos.

(*Las mejores canciones*, ¿1913?, p. 3)



Figura 5. Ejemplos de portadas de cancioneros con imágenes relativas al amor de pareja y a la belleza femenina: (a) *El cancionero chileno* (1913); (b) *Cancionero: tangos, shimies, fox-trot, etc.* (¿1919?); (c) *El consuelo de las niñas* (¿1919?). Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, LO0012943, LO0013086 y LO0013084.

A lo largo del texto se percibe que el coqueteo no es suficiente para la hablante lírica, ya que su expectativa es ser cortejada por un hombre dispuesto a contraer matrimonio. En este caso, el amor romántico se proyecta como un compromiso duradero.

¹⁰ Paquita Escribano (Zaragoza, 1890-Valencia, 1970) fue una destacada cupletista y seguidora de La Goya. Alcanzó popularidad por sus grabaciones discográficas, apariciones en portadas de revistas y giras tanto en España como en América (*db-e* | Real Academia de la Historia, s. f.).



Figura 6. Portada del *Cancionero moderno* (¿1913?), con fotografías de dos célebres cupletistas españolas de la época: La Goya y Paquita Escribano. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, LO0013072.

En síntesis, la temática predominante en las canciones seleccionadas es el amor de pareja, narrado desde la perspectiva de un hombre cuyo objeto de afecto es una figura femenina. A esta mujer se le atribuyen adjetivos que exaltan su belleza, utilizando metáforas que comparan sus atributos con elementos de la naturaleza. Asimismo, hay versos que expresan cómo el amor hacia la mujer se convierte en el motivo central de la existencia, con líneas dedicadas tanto al cortejo como al dolor causado por una ruptura o un amor no correspondido.

Discusión: sobre el amor romántico y el patriarcado

La literatura especializada sobre cancioneros ha subrayado que el canto en voz femenina puede desafiar las estructuras de poder patriarcales. Entre los estudios que exploran esta subversión femenina se destaca el de Ledezma y Cornejo (2020), donde se presenta el goce, el erotismo y la libertad como ejes centrales de la expresión de las mujeres en los cancioneros chilenos. Basándose en la clasificación de género propuesta por el filólogo Rudolf Lenz, los autores observan una dicotomía entre el tono serio y épico de la voz masculina, y el carácter alegre y ligero del canto femenino. Las letras de este último trastocan los modelos patriarcales tradicionales, proponiendo una liberación de los cuerpos y la sexualidad.

De manera similar, Salinas y Navarrete (2012), en su análisis del cancionero de tonadas recopilado por Lenz, destacan el canto femenino como una forma de rebeldía frente a la tradición discursiva cortesana, cristiana y patriarcal proveniente de Europa occidental. En contraste con la poesía caballeresca, caracterizada por estructuras formales y códigos que limitan la autenticidad, y donde el amor se representa como una lucha heroica e individualista por dominar al ser amado, las tonadas cantadas por mujeres reflejan una concepción del amor basada en la complementariedad, la comunicación y el erotismo (Salinas y Navarrete, 2012). Mientras que en el primer caso el romance parece estar regido por el belicoso dios Marte o el severo Dios cristiano occidental, en la visión femenina se asocia, más bien, con el juvenil y pícaro Cupido, por su dulzura, su tono festivo y la recurrente metáfora del corazón.

El análisis de los roles de género en las canciones se amplía al incorporar el factor del nacionalismo. Según Ledezma y Cornejo (2020), este promueve el amor romántico para incentivar la procreación de «hijos de la patria» dentro de relaciones normadas por la heterosexualidad. Así, patriarcado y nacionalismo se refuerzan mutuamente a través de un modelo de amor cortés y sufriente.

Con todo, al analizar nuestro material desde una perspectiva de género, observamos que los cancioneros estudiados tienden más a reproducir la visión patriarcal que a subvertirla (fig. 7). Como se mostró, los textos reflejan una mirada masculina centrada en el amor romántico-cortés, lo que nos impulsa a proponer interpretaciones que aborden esta persistente visión patriarcal. Para ello, recurrimos a la teoría del crítico cultural John Berger (2016), quien argumenta que, en el arte visual occidental, especialmente en la pintura creada entre los siglos xv y xix, las mujeres suelen ser representadas como objetos

del deseo masculino, carentes de autonomía y de agencia, y concebidas únicamente para ser contempladas. Aunque la obra de Berger se ha utilizado principalmente para analizar elementos visuales (Garro, 2011) y performativos (Bullrich, 2021), también ha sido aplicada al estudio de la literatura, donde se sostiene que los poemas construyen «modos de ver» (Leighton, 2020). Esta noción de mirada resuena asimismo en el análisis de Pinkerton (2007) respecto del mundo de la poesía popular, la paya y el guitarrón, espacios en los que la mujer aparece igualmente subordinada al deseo sexual masculino y a estereotipos de belleza.

Efectivamente, los planteamientos de Berger y de Pinkerton se condicen con lo observado en los cancioneros, donde predomina una visión patriarcal expresada en la tendencia poética a idealizar a las mujeres como objetos de amor o desamor –tendencia que, por lo demás, resulta comprensible considerando que la mayoría de los editores de estos impresos eran hombres–. Lo anterior ilustra la paradoja de la hipervisibilización de la mujer bajo una mirada masculina que, al tiempo que la encasilla en ciertos atributos, invisibiliza su rol en la producción artística, fenómeno que investigadoras contemporáneas han denominado «dominación masculina en el programa cultural» (Cobos *et al.*, 2021).



Figura 7. Si bien algunos cancioneros de la colección representan en sus portadas a mujeres interpretando música, las letras generalmente corresponden a voces masculinas que aluden o interpelan a un personaje femenino como objeto de su amor. A la izquierda, Juan B. Peralta, *La reina de los cantares* (1903); al centro, *La polola o la reina de mis cantos* (1908); a la derecha, *La alegría del hogar* (1913). Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, LO0012898, LO0013031 y LO0013071.

Palabras finales

Aunque la literatura académica ha interpretado los cancioneros como posibles formas de subversión del patriarcado, nuestros hallazgos sugieren que, en realidad, tienden a reproducir las normas y valores que perpetúan la dominación masculina. Esto se manifiesta tanto en sus mecanismos de producción —la mayoría de los editores y autores eran hombres— como en su contenido —una visión romántica alineada con valores heteronormativos y nacionalistas que promueven la pareja como ideal—.

Con todo, es importante señalar que nuestro estudio se centró en una pequeña muestra que no necesariamente puede extrapolarse a los 288 documentos de la colección ni menos al universo de los cancioneros comerciales. Además, dado que el enfoque metodológico priorizó los datos directos de los cancioneros sobre las fuentes historiográficas, no fue posible incorporar en el análisis aspectos editoriales y de circulación (el público, la publicidad, los precios, etc.), sobre los cuales disponemos de datos muy limitados.

Futuras investigaciones podrían indagar el uso y apropiación de canciones de este corpus por parte de cantoras y cantores a lo largo de la historia. Por ejemplo, registramos tres canciones que fueron recopiladas, interpretadas y grabadas por Violeta Parra: la habanera «Ausencia», el vals «Tus ojos»¹¹ y la polca «Los amores del sacristán»¹², todas publicadas en el álbum *El folklore de Chile* (1956). Otra posible línea de investigación consiste en trazar las influencias latinoamericanas y españolas de algunas piezas musicales. Por ejemplo, hay canciones como «El papelot»¹³ o «La maja aristocrática»¹⁴ que aluden directamente a lugares de España, y la artista y cupletista española Paquita Escribano está presente en varios cancioneros de la colección. Asimismo, resultaría interesante explorar la relevancia que en ella cobran géneros musicales específicos provenientes de otras latitudes de América Latina, como, por ejemplo, los tangos.

Por último, consideramos necesario destacar el valor de la colección y el esfuerzo realizado por el equipo del ALOTP para conservarla, catalogarla y digitalizarla, poniéndola al alcance de estudiosos y público en general. Esto

¹¹ Tanto «Ausencia» como «Tus ojos» se encuentran en *Ecos del alma: cantares escojidos para arpa, guitarra o piano*, recopilado por Máximo V. Torres R. (LO0013023).

¹² Incluido en *El cancionero de amor: colecciones de cantos, operas, vales, canciones populares y zarzuelas* (LO0012969).

¹³ En *El cancionero popular: colección selecta de las canciones del Brasil, Argentina i Chile* (LO0012982).

¹⁴ En *Cantos deliciosos y selectos: cuecas, vals, tonadillas y canciones* (LO0013048).

abre múltiples posibilidades de investigación en diversas disciplinas, como la historia, la literatura, la sociología, la estadística, la archivística y los estudios de género.

Referencias

- Ariztía, M. V. y Riquelme, R. K. (2016). Consideraciones para una edición crítica de la Lira Popular. *Estudios Filológicos*, 58(58), 229-237. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132016000200011>
- Banderas, D. B. (2018). La muerte como fenómeno cantado en el repertorio infantil tradicional chileno. *Revista Musical Chilena*, 72(230), 9-28. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902018000200009>
- Berger, J. (2016). *Modos de ver* (3.^a ed.). Editorial Gustavo Gili.
- Bullrich, A. (2021). «Y ahora que sí nos ven»: Intervenciones feministas del espacio público: *Performance*, activismo y cuerpos movilizadas. En *A flor de cuerpo: Representaciones del género y de las disidencias sexo-genéricas en Latinoamérica* (pp. 57-78). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=823880>
- Calderón, N. (2019). *Libro pedagógico cancioneros populares: Investigación y patrimonio del archivo al aula*. Fondo de Publicaciones Educativas «Eugenio González Rojas» del Programa Transversal de Educación de la Universidad de Chile.
- Carrasco, G. (2022). Sobre el tono apocalíptico de la Lira Popular en el fin de siglo. *Literatura y Lingüística*, 45. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112022000100215
- Cayuqueo, P. y Quiroga, S. (2019). Una discursividad visual paralela a la de la elite chilena: La Lira Popular. *Cuadernos Inter.c.a.mbio sobre Centroamérica y el Caribe*, 16(2), e37709. <https://doi.org/10.15517/c.a..v16i2.37709>
- Cobos, C. P., Novoa, J. y Basáez, V. (2021). El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: Inequidades de género en el campo musical chileno. *Revista Musical Chilena*, 75(236), 38-61. <https://doi.org/10.4067/s0716-27902021000200038>
- Cornejo, T. (2013). Hablando con su excelencia: Diálogos de impugnación política en la Lira Popular. *Cuadernos de Historia (Santiago)*, 39, 7-32. <https://doi.org/10.4067/S0719-12432013000200001>
- Cornejo, T. (2016). Notas para comprender las imágenes de la Lira Popular. *Aisthesis*, 59(59), 179-202. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812016000100011>

- Cornejo, T. (27 de julio de 2022). *Cancionero presidencial: Cien años del «Cielito lindo» de Arturo Alessandri. Resonancias: Revista de Investigación Musical*, 25(49), 189-200. <https://doi.org/10.7764/res.2021.49.14>
- Cornejo, T. (2023). De las hojas sueltas al libro: Impresos musicales populares en América Latina como estrategia editorial (1880-1930). *Literatura y Lingüística*, 47, 99-129. <https://doi.org/10.29344/0717621x.47.3412>
- Cornejo, T. (2024). Protesta y política en los cancioneros populares de Juan Bautista Peralta (Santiago de Chile, 1902-1933). *Historia* 396, 14(1), 209-238.
- Cornejo, T., y Ledezma, A. (2019). Los cancioneros: Vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900. *Latin American Music Review*, 40(1), 1-31. <https://doi.org/10.7560/lamr40101>
- Del Valle, C. y Guaymás, C. (2005). Patria y héroes en el folkllore del N. O. A. *Revista Escuela de Historia*, 5150(4), 241-254.
- Ferrer, R. R. (2020). Literatura mirable: la Lira Popular chilena como escopo. *Nueva Revista del Pacífico*, 72, 173-191. <https://doi.org/10.4067/S0719-51762020000100173>
- Frenk, M., Jiménez, Y. y Soler, M. Á. (eds.). (1998). *Cancionero folklórico de México. Tomo 1: Coplas del amor feliz*. Colegio de México.
- Garro, O. (2011). Aprender a mirar: La mujer como sujeto activo de la representación. *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, 4(33), 302-320.
- González, R. (2005). Escritura y escritos en el *Cancionero folklórico de México. Acta poética*, 26(1-2), 351-372.
- Ledezma, A. M. y Cornejo, J. T. (eds.). (2020). *Cancioneros populares de Chile a Berlín: 1880-1920*. Ediciones UAH.
- Leighton, M. (2020). ¿Ojos para volar? Crítica de la mirada en poemas de Enrique Lihn y Severo Sarduy. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 46(91), 317-338.
- Muñoz-Hidalgo, M. (2005). De las canciones del vino a la cultura huachaca: Marginalidad e identidad. *Universum (Talca)*, 20(2). <https://doi.org/10.4067/S0718-23762005000200012>
- Otzen, T. y Manterola, C. (2017). Técnicas de muestreo sobre una población a estudio. *International Journal of Morphology*, 35(1), 227-232. <https://doi.org/10.4067/S0717-95022017000100037>
- Palma, D. (2006). «La ley pareja no es dura». Representaciones de la criminalidad y la justicia en la Lira Popular chilena. *Historia (Santiago)*, 39(1), 177-229. <https://doi.org/10.4067/S0717-71942006000100006>
- Peralta, J. B. (2008). *Por historia y travesura: La Lira Popular del poeta Juan*

- Bautista Peralta* (M. Navarrete y J. T. Cornejo, eds.; 2.^a ed). Eds. de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares; Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Pérez, S. y Ruiz, M. (2012). El «juego-rima» de origen hispánico en Argentina hoy: Un primer acercamiento. *Olivar*, 13(17), 55-72.
- Pinkerton, E. J. (2007). *The Chilean guitarrón: The social, political and gendered life of a folk instrument* [tesis de doctorado]. The University of Texas.
- RAE. Real Academia de la Lengua. (s. f.). *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española (NTLLE)*. <https://apps.rae.es/ntlle/SrvltguiloginNtllle>
- RAH. Real Academia de la Historia. (s. f.). db-e. <https://dbe.rah.es/>
- Salinas, M. A. y Navarrete, M. (2012). *Para amar a quien yo quiero: Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz*. Centro de Investigaciones Diego Barros Arana.
- Valdebenito, M. (2019). La memoria que (en)canta: Desde el Biobío Carmen Jiménez Chamorro recuerda. *Neuma (Talca)*, 12(2), 184-207. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892019000200184>
- Valiente, S. (2008). «Soy criollo como un fogón, así lo quiso la vida»: Análisis del «nosotros» del chaco-salteño según la propuesta folklórica de Oscar «chaqueño» Palavecino. *Revista Universitaria de Geografía*, 17(1), 55-81.