

De la guitarra al impreso: cancioneros populares chilenos de la colección de Robert Lehmann-Nitsche

Ana Ledezma

Universidad Libre de Berlín, Berlín

La presente contribución busca relevar el valor patrimonial de un conjunto documental que nos permite vislumbrar la circulación, el formato y el contenido de producciones culturales ajenas a los tradicionales formatos de lo escrito: los cancioneros populares chilenos de la colección de Robert Lehmann-Nitsche, custodiada por el Instituto Ibero-americano de Berlín (Ibero-Amerkanisches Institut). Estos librillos, compilación de cantos y sones del periodo entre 1888 y 1914, son una rica fuente desde la cual adentrarnos al *gusto popular*, conocer los ritmos en boga, las letras y representaciones en las que las audiencias se sintieron convocadas. Es, sin embargo, otro el objetivo de este texto. Pretendo dar cuenta del tránsito editorial-impresor que contienen estos documentos, situarlos como una *bisagra* en el mundo letrado de la época al confluir en ellos autorías y décimas características del formato de los pliegos de poesía popular; refranes, brindis y adivinanzas propias de la tradición folklórica; modelos de cartas y dedicatorias que aluden al proceso de alfabetización y contacto con impresos de la población; así como textos cuyo contenido refiere a la formación de una incipiente cultura de masas: canciones de moda con y sin autor reconocido y cuyo origen no conoce fronteras, selección de piezas de teatro y operetas extranjeras de gran impacto en la escena nacional, entre otros.

Introducción

El 10 de julio de 1897 llegó a Buenos Aires el antropólogo, médico y cientista natural alemán Robert Lehmann-Nitsche (1872-1938). Además de su rol como director de antropología del Museo de La Plata y como docente en esa institución, en la Universidad Nacional de Buenos Aires y

en la Academia Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires), Lehmann-Nitsche se interesó por las culturas materiales, el folklore, la lingüística, la etnología y la mitología. Compiló gran cantidad de documentos sobre la cultura y la lengua popular e indígena tanto de Argentina como de otros países latinoamericanos. Al inicio de su estadía y ejerciendo el rol de conservador de la Sección Antropológica del museo, Lehmann-Nitsche comenzó la tarea de taxonomización de los materiales que albergaba la institución y, en paralelo, se dedicó a la recolección de diversos materiales. Más que con una temática investigativa, Lehmann-Nitsche abordó ambas empresas mirando a Europa y especialmente a Alemania, tanto en las discusiones y metodologías que se daban allí como en qué tipo de materiales recopilar o catalogar, guiando su selección a los que fuesen un aporte para las colecciones existentes al otro lado del océano a fin de generar un interés y *diálogo* en y con el mundo académico, o cuya novedad le distinguiera en el Viejo Continente (Farro, 2009). Su objetivo general era construir desde La Plata su carrera académica en Alemania (Ballester, 2014); de allí que la orientación de sus intereses por diversos materiales –desde cráneos a grabaciones de tango–, creo, no poseía una coherencia interna.

Lehmann-Nitsche también participó activamente de los círculos y actividades intelectuales en Argentina, Latinoamérica y Europa, generando una amplia red de contactos académicos, con especial énfasis entre coterráneos (Chicote, 2011: 322). Es gracias a su participación en el Primer Congreso Científico Latinoamericano (10 al 20 de abril, 1898, Buenos Aires) –tanto como integrante del subcomité de Ciencias Antropológicas como con un par de presentaciones– que tomó contacto con Rudolf Lenz (1863-1938), uno de los filólogos, lingüistas y pedagogos (y hoy añadiríamos con certeza antropólogos) más relevantes en el ámbito chileno, con quien comenzó una amistad cuyos frutos podemos rastrear a través del permanente diálogo intelectual y personal documentado en las cartas y materiales intercambiados entre ambos. En la epístola del 27 de abril de 1900 se dio por primera vez cuenta de un intercambio de vestigios: “Adjunto una lista de poesía popular argentina que poseo y que en este momento tengo dobles (en color azul). De su amable envío [...] Desea usted poesía popular chilena?”¹

¹ El texto original dice: “Anbei eine Liste der argentinischen Volkpoesie, die ich besitze und z.T (blau) doppelt habe. Von Ihrer freundlichen Sendung habe ich [...] 8 Stück noch nicht gehabt und behalten, Wünschen Sie chilenische Volkpoesie [...]?” La traducción es mía.

Es esta también la primera vez que el encabezado dejó de ser *Herr Kollege* (Estimado colega) y pasó a ser *Werter Freund*² (Querido amigo). Lenz, si bien no aspiraba insertarse en la academia alemana, sí veía sus investigaciones como un aporte para desentrañar los orígenes o al menos intuir los devenires de las naciones “civilizadas”; para él, estudiar a los “pueblos naturales” y sus expresiones culturales posibilitaría “comprender la prehistoria desconocida de las naciones de alta cultura” (Lenz, 1909: 5).

Es, sin embargo, el conocimiento de las particularidades que distinguen a los países de acogida y conforman el *Geist* chileno o argentino lo que estaba en el trasfondo de sus búsquedas, recopilaciones y estudios; proyectos enmarcados en los planteamientos de Wilhem von Humboldt sobre la lengua como representación externa del *Volksgeist* y, por supuesto, en el movimiento románticista alemán de la mano de Herder y sus postulados, alero formativo de ambos intelectuales (Lenz, 1919 [1894]: 356), propósitos que se desarrollaban en un escenario argentino-chileno en donde la reconfiguración de lo nacional estaba en pleno desarrollo y las elites permanecían reticentes a compartir sus espacios de poder. En palabras de Lenz: “en Chile parece faltar por completo entre la jente [sic] ilustrada ese amor i [sic] cariño al pueblo bajo, el cual, sin embargo, como hemos dicho en otra parte, es la base eterna de la fuerza nacional” (1919 [1894]: 358). Pavez ratifica este postulado al afirmar: “La modernidad alemana, anclada en el romanticismo populista, buscará en la alteridad negada por las elites criollas los fundamentos para la renovación de un proyecto nacional chileno [y argentino] cuya modernización se hiciera cargo de las tradiciones vernaculares” (2015: 30), tradiciones que se vinculaban directamente con sus producciones culturales, fueran estas impresas, orales, materiales, musicales, culinarias, etc.

Su relación de amistad e intercambio intelectual se fortificó al ser ellos el puente de conexión entre destacados investigadores de la época, como el filólogo hispano Menéndez Pidal, quien se refiere a esta conexión en la carta enviada a Lehmann-Nitsche el 12 de mayo de 1905: “El Dr. Lenz durante mi estancia en Santiago me aseguró la amabilidad de U.

² Las misivas entre ambos se encuentran en la Colección Robert Lehmann-Nitsche, Correspondencia: Cartas de Rodolfo Lenz con Robert Lehmann-Nitsche [Nachlass Robert Lehmann-Nitsche, Korrespondenzen: Briefe von Rodolfo Lenz an Robert Lehmann-Nitsche], Instituto Ibero-americano de Berlín, clasificación: N-0070 b 420. Este instituto custodia treinta y dos cartas enviadas por Lenz a Lehmann-Nitsche.

[sic] y me animó a pedirle colaboración en la formación del Romancero que proyecto” (Chicote, 2009: 159). Lehmann-Nitsche regresó a Alemania en 1930; y poco antes de su muerte (1938), donó al recientemente inaugurado Instituto Ibero-americano (1930) parte de sus fondos documentales. Los demás permanecieron en su casa familiar en Schöneberg, donde, tras los bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial, se perdió una fracción de sus archivos. Posteriormente, el Instituto adquirió de su viuda otras secciones, fundándose la llamada “Biblioteca Criolla”, basada en la homónima biblioteca privada de Robert Lehmann-Nitsche (Chicote, 2004: 494, Malvestitti, 2012: 20).

De entre la copiosa y variada fuente documental de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche³ se conserva un total de 1.896 cuadernillos, los que en su mayoría fueron impresos en América Latina entre 1853 y 1941. Entre ellos, un total de setenta y un documentos son chilenos. El valor de este conjunto documental en general, y particularmente su *sección chilena*, es invaluable y estriba no solo en su contenido, sino en su materialidad: la diversidad geográfica de sus lugares de impresión, los que incluyen centros urbanos de los bordes geográficos del país y pequeñas ciudades, como Quillota que, para 1907, contaba con poco más de cincuenta y tres mil habitantes –ca. veintiocho mil urbanos– (Comisión Central del Censo, 1908: 393). La pluralidad de este corpus documental refiere a su vez al rango de sus años de publicación: 1888-1914. Hay entre ellos, también, diversidad en tipografías, inclusión de grabados, de publicidad; reconocimiento de autorías de cantos, de los cuadernillos, con nominaciones específicas que nos hablan de incipientes profesionalizaciones del mundo impresor: editor, compilador; imprenta, editorial, etc. Situar los cancioneros en la escena impresora de la época, verlos circular junto con otros documentos, comprender, como dijo Chartier (1992: 155), la materialidad y no solo los contenidos, los usos y no solo la posesión de ciertos bienes culturales, es fundamental para entender su potencial como vestigio. Esta tarea es imprescindible para superar la simplificación dualista que desde la historiografía social y cultural se ha dado entre cultura popular y oligárquica, y la identificación automática de literatura popular con cultura popular; y la representatividad de estas

³ Desde la adquisición de la colección de Lehmann-Nitsche, el Instituto Ibero-americano de Berlín ha enriquecido esa fuente documental con alrededor de trescientos objetos (Altekrüger y Carrillo Zeiter, 2015: 7).

producciones literarias como un “reflejo de los anhelos del pueblo” (Palma, 2006: 184). Mi intención tampoco es negar la pertinencia de ello, incluyendo por ejemplo imaginarios rurales –visión de mundo, sistemas de imágenes y pensamiento, en términos de Salinas (2005: 32)–, o la extracción socioespacial de la mayoría de los poetas populares o la crítica al “orden social, económico e ideológico dominante” (Salinas, 2005: 284) y su relación con las reivindicaciones del sector popular organizado; sino descomponer estos circuitos aislados, comprenderlos como una sola esfera, la pública, vista como una tupida red de discursos que conformaron un espacio cultural cuya riqueza está justamente en las conexiones vivificantes, en estas textualidades híbridas: ni popular ni de elite, ni moderna ni tradicional, ni masiva ni folklórica, sino un crisol en donde se funden las características de los espacios urbanos –latinoamericanos, en general, y chileno, en particular– durante el cambio al siglo xx; un embutido de ruralidad y ferrocarril.

Ejemplos de estos cruces hay múltiples y diversos. Los pliegos de poesía popular –enronizados desde la academia chilena como *auténticamente* populares– no solo se prensaban en imprentas ligadas al movimiento obrero, como la de León Víctor Caldera (Arias, 1970: 50), o en aquellas vinculadas al Partido Democrático, como la de la familia Olivares; hay varias hojas sueltas y cuadernillos de los más representativos vates publicados por grandes casas impresoras como Barcelona o Cervantes. Tanto Biotti (2015: 176) como Araos (2015: 84-85) dan cuenta de la significativa inclusión de obras de los poetas populares entre las publicadas por ambas imprentas. La Casa Cervantes, donde vates populares como Rosa Araneda y Nicasio García publicaron cancioneros pertenecientes a la colección de Lehmann-Nitsche, incluía títulos de autores destacados dentro de la nominada “alta cultura”: Diego Barros Arana, José Domingo Amunátegui, Edmundo de Amicis, Daniel Barros Grez, Ignacio Domeyko y José Toribio Medina, entre otros. Desde la otra vereda, imprentas de los propios poetas –emplazadas en sus viviendas– publicaban tanto pliegos de poesía como cancioneros, dando cuenta ya no solo de la hibridez de la escena impresora, sino de los cruces entre ambos. Un aviso publicado en *El Cantor de los Cantores*, cancionero del poeta popular Daniel Meneses, da cuenta de ello: “En la calle Morandé número 8 A se vende toda clase de poesías en hojas sueltas; se hacen mas [sic] baratas que en ninguna parte. También se espende [sic] el *Cantor de los Cantores* por mayor i [sic] menor” (Meneses, 1896: 2).

Estos vínculos también fueron entre personas. Un caso representativo es Jorge Atria, obrero tipógrafo de origen campesino, quien trabajó en la Imprenta Nacional y luego como empleado en la Redacción de las sesiones del Senado. Durante su época en la imprenta se publicaron las poesías de Juan Rafael Allende. Atria se interesó vivamente por “la actividad literaria de la clase obrera de Chile” y comenzó a recopilar más información sobre los poetas populares (Atria [ca. 1916], 2004). Enmarcado en sus intereses y tras la publicación en un periódico de la época de resúmenes de los trabajos de Lenz, Atria lo visitó y se transformó en uno de sus más cercanos colaboradores. Es gracias a este tipógrafo que el investigador alemán accedió a valiosa información biobibliográfica de los poetas, a raras hojas de versos, cuentos, adivinanzas y a otros materiales; todos los aportes documentales de “este generoso hijo de Chile” son agrupados por Lenz bajo el nombre “Colección Atria” (Lenz, 1911: 707-709).

Otro decidor ejemplo, ligado directamente a los cancioneros y que da cuenta del carácter polifónico de los documentos, es el canto “El nombre de mis queridas” (tópico frecuente entre los pliegos de poesías populares), que fue publicado durante 1896 en un cancionero anónimo –que incorpora zarzuelas, romanzas y habaneras– por una de las imprentas más grandes de Valparaíso (Sin autor, 1896: 49-51). Este canto fue interpretado, con mínimas variaciones, por el folklorista Héctor Pavez en su disco *Canto popular. El folklore de Chile*, vol. xx (1970), en cuya descripción afirma: “Corrido chilote, que se canta para alegrar las fiestas”, en la contratapa del álbum agrega: “Las canciones de este álbum han sido aprendidas de cantores populares chilenos, continuadores de la tradición musical y poética”. El *viaje* de este canto, publicado en un cancionero de corte “mercantil”, en palabras de Lenz (1919 [1894]: 514), y, por tanto, distante de *lo popular*, a las fiestas del Chile profundo; de su coedición con habaneras de *La Gran Vía*⁴ (Sin autor, 1896: 68-70) a ser recopilado por un folklorista desde la *boca* de los cantores, hace que nos preguntemos: ¿podemos entonces hablar de esferas autónomas, de lo popular distante de lo oligarca o lo masivo como no representativo del sentir popular? Mi hipótesis al respecto –la existencia de una esfera pública en la que confluyen la diversidad de matrices culturales– es desarrollada en este artículo.

⁴ *La Gran Vía. Revista lírico-cómica, fantástico-callejera en un acto* es una zarzuela en un acto y cinco cuadros, estrenada en Madrid en 1886. La primera impresión chilena del texto español data de 1893 [Santiago, Imprenta Valparaíso].

Los cancioneros populares: orígenes y raigambre transnacional

Los cancioneros populares hunden sus raíces en la práctica europea del cancionero popular y su desarrollo lírico desde la época medieval.⁵ Esta apreciación la realizo basándome no solo en la existencia de métrica y usos poéticos tradicionales europeos, propia del cancionero –especialmente de la tradición ibero-arábica–, en parte de los cantos publicados en los cancioneros chilenos, sino también por la historicidad misma de este, su nominación y lirismo, referido principalmente a, como afirma Frenk, encontrar “una fuente viva en los cantos de la gente de su tierra” (1977: 12), lo que implicó la incorporación de un nuevo locutor (alusivo a la voz y las palabras propias del vulgo), la presencia mágica de la naturaleza y técnicas de composición como el paralelismo y *leixa-pren*, características que generaron una nueva poesía no puesta al servicio de “composiciones cultas” (Frenk, 1977: 14) sino creando un nuevo estilo poético que trascendió siglos y océanos. El mismo devenir del término “popular” del cancionero es extensible a los cancioneros, pues en ambos soportes su nominación alude en un inicio al ámbito social en el que surgen y prosperan, pero en los que el paso del tiempo –siglos para el primero y décadas para los documentos de las jóvenes repúblicas latinoamericanas– generó una ampliación del ámbito social, en palabras de Frenk: “muchas de las canciones antes pertenecientes solo a la gente humilde del campo, también fueron cantadas y recreadas en las ciudades y por miembros de los demás estratos sociales, con la consiguiente transformación parcial del repertorio” (1993:140). Este proceso se empalma con el sucedido siglos después en *terra nova*: la migración campo ciudad, la mezcla de tradiciones culturales producida en los arrabales, el uso y la socialización de cantos con raigambre rural de los diversos confines de lo que por entonces era Chile, sumado al proceso de migración extranjera y de reproductibilidad técnica, fomenta y contextualiza el surgimiento de estos cuadernillos.

La emergencia de las publicaciones de extracción popular data de inicios del Chile independiente (Araos, 2015: 41 y Fernández Latour, 1966: 201), aunque su proliferación coincide con el mismo proceso de

⁵ *El cancionero* es una expresión impresa de la lírica popular y tradicional medieval ibérica. Para una definición al respecto ver Pedrosa, 2002: 1067. Disputas en torno a su nominación (cancionero oral, tradicional o popular) pueden verse en los artículos de Masera (2010) y Frenk (2010), incluidos en las referencias.

desarrollo de la industria impresora en Chile (cf. Subercaseaux, 2010; Soffia, 2003), alcanzando relevancia desde mediados del siglo XIX. Uno de los iniciadores del tránsito de lo oral a lo escrito de la poesía popular fue Bernardino Guajardo –el mejor entre sus colegas al parecer de Lenz (1919 [1894]: 620)–, quien publicó sus poesías desde la década de los sesenta de dicho siglo con motivo de la Guerra contra España (Guajardo, 1881: 86-98). Juan Uribe Echevarría, destacado escritor y estudioso del folklore, señaló que este episodio bélico y de exaltación de lo patrio permitió que la poesía popular accediera al formato impreso y que esta instancia propició el encuentro, en sus palabras, entre la “poesía culta” y la “popular” (Uribe Echevarría, 1974: 15).

La creación de nuevos formatos, llevada a cabo por los poetas populares, tuvo una razón práctica: buscaban estrategias editoriales para seguir viviendo de su lírica, diversificando su producción impresa: de los pliegos a los folletos, cuadernillos y cancioneros. Esta diversificación tuvo una buena acogida entre su público, llegando incluso a ser un nicho editorial que posteriormente sabrían renovar, incorporando ya no solo sus versos, sino compilaciones de otros autores e, incluso, piezas del denominado “género chico” o teatro por tandas, cuya musicalización y “zarzuelización” –incluyendo subgéneros como revistas y teatro de variedades– se sucede a partir de la década de los ochenta en España y desde allí se expande a toda Hispanoamérica (Jiménez, 2008: 97). Esta transformación sucedió paulatinamente y para 1911 los hermanos Meza, dueños de una imprenta productiva y ya con trayectoria, se refirieron a lo *pervertido* del oficio y la baja calidad de sus publicaciones en el “Prólogo” de la reedición de *Poesías Populares*, cuadernillo de Juan Rafael Allende con motivo de la Guerra del Pacífico (1879-1883). Afirmaban: “ahora que está tan generalizada la profesión de poeta, y que á fuer [sic] de ser todos detestablemente malos, no sirven sino para desprestigiarla y aun para pervertir el buen gusto literario” ([Allende], 1911: 4). Ello nos evidencia la entrada de la producción poética y particularmente de los cuadernillos –conjunto que incluye los cancioneros para los curadores de archivos y bibliotecas– en la lógica comercial y masiva. Así, la reconfiguración de la esfera pública de los impresos incluyó tanto a productores, autores e imprentas como al público lector.

Este *nuevo* formato de publicación nos habla de la diversificación y éxito editorial de los textos menores en el Chile finisecular, textos cuyo objetivo no era ser parte de una biblioteca, sino ser leídos en silencio o

a viva voz, como refirió Lenz: “leerla a sus compañeros y conocidos que ignoran el difícil arte de la lectura” (1919 [1894]: 523-524); memorizados y cantados o declamados en reuniones sociales, en el hogar, al alero del fogón o del brasero. Al ser de pequeñas dimensiones –promediando 13 por 9 cm– se podían transportar en el bolsillo del paletó o del delantal. Esta portabilidad nos habla también de las formas de consumo de estos impresos: los textos se transportaban, se compartían e intercambiaban. Su materialidad nos cuenta la historia de los hábitos lectores de su público, una lectura que podía ser de pie, en el tranvía o una esquina (Poblete, 2003: 97-98). Pedro Balmaceda, hijo de quien fuera presidente de Chile (José Manuel Balmaceda, 1886-1891), dio cuenta de ello en su relato sobre la producción y consumo literario de los impresos del poeta popular Bernardino Guajardo:

Una mala imprenta daba luz a sus canciones. El anuncio de la nueva poesía de Guajardo circulaba por la mañana, en la plaza de abastos, a la hora de las cocineras, i [sic] a la tarde, se podía observar a un grupo de hombres, acurrucados en un rincón cualquiera de una calle o de un edificio en construcción, con el cigarro prendido i [sic] leyendo pausadamente, como para saborear hasta la menor idea, el sentimiento más insignificante de su pequeño Homero (Balmaceda, 1889: 244).

Volviendo a su carácter transnacional, pero centrándonos ahora no en su origen, sino en el contenido de los cancioneros, podemos leer entre sus páginas ritmos, sones y letras que rebasan ampliamente las fronteras políticas. Centrándonos en el corpus chileno de la Biblioteca Criolla de Lehmann-Nitsche –setenta y un cancioneros– vislumbraremos esta diversidad. En sus páginas, cuya cantidad varía entre 28 y 147, coexisten disímiles mezclas que demuestran la polifónica escena cultural chilena de la época. Así, en un mismo cancionero (Aracena, 1911 [2.^a Serie]): óperas en italiano (“La donna é móbile” de *Rigoletto*, de Verdi (27), “E lucevan l’estelle” de *Tosca*, de Puccini (28)) son publicadas junto a la canción infantil “Los perritos...”: “yo tenía seis perritos / uno se murió de un brinco / no me quedan más que cinco...” (29-30). Esta paleta de ritmos y sones podemos agruparla en seis grandes conjuntos: “Sones de lo patrio”, que incluye himnos y composiciones alusivas a héroes o hechos connotados; “Oficios”, que recogen desde los más tradicionales quehaceres a los relacionados con el proceso de modernización urbano; “Cantos del corazón”, que van desde el amor imposible, la conquista, el desamor, la desilusión, a cantos

cuya picardía y doble sentido debieron sacar más de alguna sonrisa; “De la *tradición popular*”, que aluden a las métricas y temáticas propias de los pliegos de poesía popular, así como también cantos a lo divino; “Memoria colectiva”, cuya diversidad se condice con el término que los engloba: desde cantos infantiles a aquellos con reconocimiento internacional –como *Yō vendo unos ojos negros*– o aquellos cuyos derroteros terminaron por dejarles en manos de cantoras populares y que fueron grabados por folkloristas de la talla de Violeta Parra;⁶ y “Cantos del *Género chico*”, que incluye extractos de obras teatrales *a la moda* representadas en el país. Así, junto a cuecas y tonadas propiamente chilenas, encontramos habaneras, vals, polkas, tangos (andaluces), yaravíes, *schotish*, *shimmys* y *one-step*, entre otros. Mención aparte merecen, para todo el espectro cancioneril latinoamericano, las zarzuelas. En Chile su impacto fue tal que, para la última década del siglo XIX, casi la totalidad de obras estrenadas en el país fueron zarzuelas, algunas a solo cinco meses de su presentación inaugural en España (Subercaseaux, 2011: 440-442). Publicar los libretos de las obras exitosas y venderlos fuera del teatro era parte de su puesta en escena. Esta exitosa veta editorial fue también incorporada en los cancioneros, donde se publicaban los cantos más aplaudidos, los diálogos más jocosos. La capacidad para captar estos fenómenos culturales haciéndolos parte de su repertorio, coexistiendo junto a versos y tonadas, nos da luces sobre el surgimiento incipiente de la cultura de masas.

La nominada “zarzuelización del ambiente nacional” (Subercaseaux, 2011: 441) se entronca en la edad de oro del género chico en Hispanoamérica (Temes, 2014). Ello podemos rastrearlo en los cancioneros a través de la periodicidad de la aparición de cantos pertenecientes a obras, así como en los títulos de estos documentos. El cancionero *Varietes* de la Biblioteca Criolla es un ejemplo no solo por titularse como una de las variantes de los espectáculos teatrales en boga, sino gracias a un aviso que refiere a la popularidad del género y la importancia de este allende los Andes: “Hemos entrado en arreglos con la Casa Vazques [sic] de Buenos Aires, que nos enviará libretos de zarzuelas poco después de estrenadas allá, lo que nos permitirá ser los primeros en dar la letra de todas las obras que obtenga[n] mayor éxito en Chile” (Sin autor, 1912: 2).

⁶ Por ejemplo “Los Amores del Sacristán” (Sin Autor, 1896: 120), canto recopilado por Violeta Parra de doña Mercedes, viuda de Sánchez, y grabado en 1957 en el disco *El folklore de Chile*.

Otro antecedente sobre la proliferación y éxito de la zarzuela en Chile son las adaptaciones locales como la de Carlos Lathrop del año de 1895, entre otros; sobre su diversidad –de público, de horarios, de espacios–, podemos constatarlo a través de los teatros, su emplazamiento en el escenario urbano dicotómico del Chile finisecular y las obras/compañías que presentaban en cada uno. Resulta también interesante cotejar estos documentos con aquellos más tradicionales para la historiografía: las causas judiciales. La denuncia y judicialización de teatros, representantes y compañías por las presentaciones de obras cuyos argumentos –compilaciones de lo que el público “más aplaudió”– aparecen publicados en los cancioneros: “Entre las obras puestas en escena, sobresalen por su carácter inmoral *El Guante Amarillo*, el *Kikirikí* y la *Alegre Trompetería*, en las cuales se cantan coplas casi obscenas que son escuchadas y aplaudidas por numeroso público de todas las edades” (Archivo Histórico Nacional, 1908: legajo 1.657: f. 4). El *Kikirikí* apareció por primera vez en *El Cancionero Popular* (1896) y de la *Alegre Trompetería*, se publicó el couplé “La Regadera” en *Cantares de mi Patria* (1911).

Rudolf Lenz dio cuenta de otra subdivisión: “Cancioneros, llamados populares, se llenan hoy [sic] con las canciones que las zarzuelas españolas i [sic] las operetas han puesto a la moda, i [sic] sustituyen los cuadernitos en que Guajardo, Nicasio García i [sic] otros *puetas* [sic] recojían [sic] sus obras” (1919 [1894]: 514).

Esta parcelación entre los dos afluentes que nutren el espectro cancioneril, a saber, aquellos provenientes de la producción lírica de vates populares, autores de hojas sueltas de poesía, y aquellos cuya publicación es anónima –o que pocas veces reconoce al compilador o editor de la selección de cantos– y, por tanto, relacionados a la esfera de consumo más que a la de su producción, tampoco es totalizante. Ejemplo de ello son los mismos documentos publicados por los “puetas” en donde confluyen ambos afluentes. A modo de ejemplo, revisaremos el cancionero de un reconocido vate chileno, el que, si bien no es parte de la colección de la Biblioteca Criolla, lo analizaremos dialógicamente con cancioneros pertenecientes a la colección de Lehmann-Nitsche, para establecer así interconexiones ya no solo en los contenidos o autores/productores de los textos, sino entre los archivos y materiales custodiados en Berlín por el Instituto Ibero-americano y en Santiago por el Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile.

IMAGEN 1: *El Violin del Diablo*, Santiago, Juan Bautista Peralta,
[1908]



Fuente: Colección Domingo Edwards, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

El Violín del Diablo

De entre los ciento diecinueve documentos que componen el acervo cancioneril custodiado por el Archivo Central Andrés Bello he escogido *El Violín del Diablo*, editado ca. 1908 por Juan Bautista Peralta, reconocido cultor de los pliegos y cuya denominación de una parte de sus hojas sueltas –*Lira Popular*– se ha erróneamente generalizado a toda la producción de poesía popular impresa en nuestro país.

Peralta nació al suroriente de Santiago, en la localidad rural de Lo Caña, en 1876 (Atria [ca. 1916], 2004: 117). Al poco andar, su familia migró al centro capitalino, en donde el sarampión dejó no solo marcas en su rostro, sino que afectó su visión dejándole ciego a los cinco años. Su contacto con la prensa escrita y el variopinto mundo de los impresos comenzó a sus ocho años, al desempeñarse como suplementero. También participó activamente en la prensa: fue articulista en *El Chileno* –periódico conservador y católico– así como en *La Reforma* –periódico que dirigió el líder sindical, educador social y fundador del Partido Comunista, Luis Emilio Recabarren–, fue redactor del periódico de los trabajadores del ferrocarril, *El Carrilano*, y también del satírico *José Arnero*. Su diversificación en el mundo impreso también lo llevó a publicar –como autor o editor– folletos y cancioneros. Fue asimismo activo participante de la escena política, uno de los fundadores del Partido Conversionista, integrante del Centro Social Obrero, fundador y dirigente del Sindicato de Ciegos Luis Braille, entre otros.

El Violín del Diablo se compone de treinta y dos páginas y dieciséis composiciones.⁷ Al ser publicado bajo la rúbrica del “pueta” Peralta, su *condición* de popular –proveniente de y creado para el consumo de este sector sociocultural– no será cuestionada por aquellos intelectuales defensores de la versión *purista* del bajo pueblo y del folklore, así como tampoco por quienes cuestionan el poder convocante para este sector de las imágenes poéticas contenidas en los cantos. Sin embargo, el contenido mismo de sus treinta y dos páginas es una demostración de aquello a lo que apunta este estudio: la metamorfosis permanente de los textos, gozne impreso de las producciones y consumos culturales durante el despunte del siglo xx.

⁷ Si bien son trece los títulos, “Cuecas” contiene cuatro composiciones, dando el total de dieciséis.

Al primer canto “Nocturno (Canción para todo instrumento)” no se le reconoce autoría en *El Violín del Diablo*, pero es, sin embargo, uno de los poemas más importantes de Manuel de Acuña, vate mexicano (1849-1873) cuyo suicidio, según la creencia popular, se debe al amor frustrado por Rosario de la Peña, musa de “Nocturno” (Caffarel, 1999: 99-101). El poema no está completamente transcrito, así como el orden de sus estrofas difiere del original, pese a ello el texto nos demuestra la circulación de la literatura en Latinoamérica, el rol de transmisor cultural ejercido por los cancioneros, así como de soporte horizontalizador de las diversas *esferas* socioculturales que contiene. Este mismo texto lo podemos encontrar en otros cancioneros de la Biblioteca Criolla, publicados unos años antes o después: *El Picaflor* (1902), *La Lira* (1911) y *El Nuevo Trovador Chileno* (1912), situación que reafirma la importancia del conjunto documental que componen estos textos *menores*.

Esta característica de los cancioneros –la repetición de los cantos, tanto en nuevas series de los mismos, como en números de diversa procedencia– posee tres variantes: la primera es la repetición textual del canto, como sucede con “Nocturno”.⁸ La segunda forma es transcribir el mismo canto, pero cambiando el título y añadiendo ciertas características como el ritmo y la autoría, como sucede con “Te amo”, el segundo canto de *El Violín del Diablo*, que se encuentra en otros dos cancioneros bajo los títulos “Tesoro mío”, en *Cantares de mi Patria* (1911), e “Ilusiones”, en *Cantares Escojidos* (1911).⁹ El tercer formato incluye variaciones en la letra del canto. Veamos el ejemplo de “Tu nombre”: la primera versión transcrita es del texto de Peralta ([1908]: 13) y la segunda de *El Nuevo Cancionero Popular* (1909: 18), destaco con cursiva en el primer canto las variaciones:

“Tu nombre”
Sobre las ondas de un terso lago
Puse tu nombre una mañana,
Pero a medida que lo escribía
Venían las olas i lo borraban.¹⁰

⁸ Podemos añadir “El palomo” impreso también en E. Aracena en 1911.

⁹ Otros ejemplos tomados del cancionero editado por Peralta son “Canción gallega” (“Lamentos en la playa”, en *El Nuevo Trovador Chileno*, de 1912) y “La paloma” (“La pastora”, en *El Nuevo Cancionero Popular*, de 1909).

¹⁰ En este y los siguientes cantos se respeta la grafía de la versión original (N. de la E.).

Sobre la arena lo escribí entonces
Por si en la arena se conservaba,
Pero a medida que lo escribía
Venían las olas i lo borraban.

En duro mármol grabélo entonces,
Por ver si el mármol lo conservaba,
Pero a medida que lo escribía
Venía la brisa, venía el polvo
I quedó en nada.

Rasguéme el pecho, ahí esculpílo,
Aun temeroso que se borrara,
Ahí lo guardo eternamente,
Jamás se borra, jamás se acaba

“Tu Nombre”

Sobre la onda de un denso lago
Puse tu nombre una mañana
Pero a medida que lo escribía
Venían las olas y lo borraban

Sobre la arena, lo grabé entonces
Por si en la arena, lo contemplara
Como en el agua, lo sopló el viento
Y de tu nombre no dejó nada.

En duro mármol, lo grabo luego
Por si la piedra lo conservara,
Como en el agua, como en la arena
Borrólo el tiempo que todo acaba.

Rasguéme el pecho, prenda adorada,
En el que grabo, la cifra amada
Aquí te guardo, dueño de mi alma.
Nunca se borra, jamás se acaba

Estas transformaciones, tanto de título como de palabras en el contenido, nos hablan sobre la mutabilidad de los cantos debida no solo a las interpretaciones, sino también a la apropiación de sus contenidos; ambas características de lo oral. El tránsito de la música, como cualquier otro mensaje, varía de boca en boca y al ser recopilado el impreso da cuenta de sus cambios por zona geográfica, por distancia temporal entre las versiones o por preferencias del cantor o compilador.

A estas variaciones debemos incluir una particular del conjunto de los sones compilados: la portada y el título de los cancioneros. Esta estrategia editorial posibilitaba mantener el ritmo de publicaciones, aumentar la adquisición de estos librillos y reutilizar las planchas y moldes de impresión y, quien sabe, tal vez los mismos cancioneros que quedaban en *stock*. Atria afirmó: “Este folleto, como los dos que siguen, tienen las mismas composiciones, son idénticos. Juan Bautista Peralta, cuando no expendía rápidamente sus impresos, les cambiaba la cubierta y el título, con el objeto de engañar a su público, que los cree nuevos” (Atria [ca. 1916], 2004: 123-124).¹¹ Para el caso de *El Violín del Diablo* encontramos en el cancionero *La Sirena Santiaguina* (1908) su gemelo editorial.

Retomando la apropiación de los contenidos y la primacía de lo oral en los registros, destaca entre las composiciones publicadas por Peralta la utilización de la base rítmica y métrica de las cuecas para levantar una crítica político-reivindicativa del mundo obrero y su organización, así como una denuncia sobre el atropello a sus derechos, logrando interpelar a sus lectores desde dos ejes experienciales de su cotidianidad. Entre estas, destaca la alusiva a la nominada “Huelga de la Carne” (levantamiento popular en Santiago durante octubre de 1905):

“Cuecas”

Chile entero está contento
Porque ya hai carne barata
hartas vacas y terneros
con las que echaremos guata

[...]

No será este pueblo
Mas esplotado
Abajo los ganaderos
Tan usureros (Peralta, [1908]: 14).

Suceso referido también en “Tonadas para todo instrumento”:

Por Dios nos vamos llorando,
Han dicho los ganaderos,
Los impuestos se acabaron,
Qué haremos los usureros,

¹¹ Los cancioneros a los que refiere son *El Cantor de Pascua y Año Nuevo* (1916), *La Cancionera de Pierrot* [s. i.] y *El Gallo Cantor de Chile* [s. i.].

Ai sí, sí, ai no, no,
Ya no quedan contrabandos
la explotacion se acabó.

[...]

Por don Alejandro Huneeus
Tendremos carne barata
Porque él abrió esos portillos
Para que el pueblo eche guata (Peralta, [1908]: 19).

Similar posición replicó Peralta incorporando una cueca que denuncia la violencia contra los obreros y les insta a la precaución y unión:

“Cuecas”

[...]

Cuidado con la muerte,
Buenos obreros,
Que en Chile hai muchos sables
I matanceros.

[...]

Trabajadores,
Démonos el abrazo
I adiós horrores.
Unido el explotado
Habrá triunfado (Peralta, [1908]: 15).

Así como a la esperanza en una alborada libertaria:

“Cuecas”

Ya viene aclarando el día
I su hermosa claridad
Presajia con sus auroras
La era de la libertad (Peralta, [1908]: 15-16).

Lo que no implicaba una opción pacífica:

“Cuecas”

Libres los obreros
No sé que haremos;
Creo que a los burgueses
Los mataremos [...]
Yo soi huelguista
I por matar a un rico
No hago ni lista (Peralta, [1908]: 16).

Esta reacción violenta alude no solo a las mentalidades del periodo respecto a la cercanía permanente con la muerte –situación que más que apuntar al estado de la medicina, se relaciona con las condiciones precarias de vivienda y salubridad, acompañadas de explotación laboral (Salazar, 1985: 255)– sino que también se enmarcó en la proximidad de uno de los acontecimientos más ominosos: la masacre de la escuela de Santa María de Iquique (21 de diciembre 1907), infausto desenlace de las movilizaciones obreras para conseguir mejoras laborales y salariales. La tenaz oposición de los obreros a regresar a sus actividades antes de realizar las negociaciones, como solicitaban las compañías salitreras, generó la intervención del Estado. El entonces ministro del Interior Rafael Sotomayor ordenó al intendente iquiqueño Carlos Eastman restringir la libertad de reunión y no permitir el ingreso de nuevos huelguistas a la ciudad, a lo que el funcionario agregó la orden de abandonar Iquique el 21 de diciembre, ante cuya negativa aplicaría la fuerza. Frente a la impavidez de los trabajadores y el no desalojo de la Escuela Santa María en donde hacía ya una semana alojaban, el general Roberto Silva Renard ordenó a sus tropas abrir fuego (Devés, 1989).

La difusión de los hechos en la prensa fue numerosa, no quedaron ajenos a ello los pliegos. Peralta publicó un número especial de su *Lira Popular* dedicado a la “Matanza” (año x, núm. 144),¹² donde el “pueta” versifica los hechos denunciando con desprecio al mentado general y el infausto hecho:

“A Silva Renard”

[...]

Libremente reunido
El pueblo obrero se hallaba,
Cuando a aquel sitio llegaba
El asesino atrevido.
“Irse!,” gritó enfurecido
Silva mui valientemente;
“No se marcha la jente,”
El comité respondió;
I gloria por lo que obró
Tribute el pueblo consciente.

¹² Biblioteca Nacional de Chile. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares. Colección Lenz 4, 9 mic. 18.

Silva ordenó la batalla
Con aquel pueblo indefenso,
A quien derrotó al comienzo
Con poder de su metralla

[...]
“Sobre la Horrible Matanza en Iquique”
El entrañas de serpiente [refiriendo a Silva Renard]
Yo no sé con qué esperanza
Sobre aquel pueblo se lanza
Matándolo sin honor;
I La Lira con dolor
Narra la horrible matanza.

Siguiendo el tono de los versos compuestos en la *Lira Popular*, Peralta incorpora en *El Violín del Diablo* (ca. 1908) composiciones alusivas a la masacre: una cueca (14-15), “Mis impresiones sobre la matanza de Iquique” (16-18), firmada por Juan Cementerio, y la “Relacion [sic] tomada de boca de los testigos presenciales de la masacre autoritaria del 21 de diciembre último” (20-32), firmada por Alejandro Escobar I Carvalho (1877-1966), –o Eskobar, como le gustaba firmar, y quien fue un destacado anarquista, tapicero de oficio, escritor en periódicos y semanarios, fundador de partidos, dirigente obrero y cuya punzante pluma destaca entre sus correligionarios (Grez, 2007: 35)–. Estos dos últimos textos no son un canto, no tienen un ritmo asociado ni un instrumento recomendado para acompañarles. Están compuestos en estrofas de cuatro versos para ayudar a su memorización y declamación o lectura a viva voz, fueron escritos con esa finalidad: transmisión oral de su contenido, forma de construcción de memoria popular; apelan, por tanto, a la tradición juglaresca cultivada por la literatura de cordel, reproducida y adaptada en nuestras costas en los pliegos de poesía popular.

Ambos son textos que utilizaron imágenes poéticas relacionadas con las hojas sueltas más que con los cantos, textos que siguen la línea de denuncia de los involucrados y publicada por Peralta en la *Lira Popular*:

“Cueca”
Hoi día la capital
Está tejiendo coronas
Para Silva el Jeneral
De pura dinamita
Hacen coronas

“Relación [...]”

Eastman buscaba la gloria
de alguna pública acción!...
Por eso plajió en la Historia
la del caníbal Neron!

Silva Renard sentía hambre
de una “cena militar”.
Por esto al ver un enjambre
de obreros sin humillar...
sintió una gana sin nombre
de matar al pueblo entero! (Peralta, [1908]: 14)

Así como su postura política frente al accionar del Gobierno:

“Mis impresiones [...]”
Como [sic] entonces el gobierno
por fuerza quiere acallar
el jemido popular
si su dolor es eterno?
¡Ah! Burgueses miserables
ah condenados tiranos
La sangre de mis hermanos
quebrará al fin vuestros sables

“Relación [...]”

Para eso los agentes
del gobierno redentor...
son lacayos i sirvientes
del extranjero señor

El vínculo entre pliegos de poesía popular y cancioneros no solo se refleja en su carácter de transmisor-constructor de memoria o en las temáticas, como acabamos de revisar, también en las figuras poéticas utilizadas en estos textos: la imagen de la serpiente o víbora con que se aludió a Silva Renard, la corona de laureles que le ofrecieron con satírico desprecio, el “abortar” a los soldados que dispararon,¹³ son algunos ejemplos de su cercanía lírica.

¹³ “Abortos de la milicia”, en la *Lira* de Peralta, y “El cobarde del norte, / Ese aborto del averno”, en “Mis impresiones”, de *El Violín del Diablo*.

En los cancioneros de la Biblioteca Criolla también se publicaron versos por la masacre obrera. El cancionero *La Alegría del Hogar* (Gallardo, 1913) difunde la composición “En memoria de las víctimas de Iquique (música de La Ausencia)”, escrita por “el más representativo de nuestros poetas acráticos contemporáneos” (Molina y Araya, 1917: 472), el obrero cigarrero avecindado en Santiago, Francisco Pezoa, quien le musicalizó con el ritmo de una canción de moda, asegurando su eficacia propagandística, su memorización y difusión. Respecto a los alcances de su estrategia, Molina y Araya nos cuentan:

Canto de venganza [...] se ha divulgado con el nombre de ‘La Pampa’ y con música de ‘La Ausencia’, al extremo de ser cantado en los movimientos obreros de Chile, Argentina y Uruguay. En las pampas argentinas, en las salitreras, en las minas de Bolivia y en las obras del Canal de Panamá, han vibrado en gargantas estremecidas por el dolor las estrofas de este anarko [sic], a la vez poeta doctrinario y cancionista (1917: 472).

Este canto posee además una versión grabada en 1968 por el conjunto musical chileno Quilapayún (*X Viet-Nam* [Por Vietnam]) bajo la dirección musical de Víctor Jara (1932-1973), destacado folklorista, cantautor y director de teatro, representante de la Nueva Canción Chilena, detenido y asesinado tras el Golpe de Estado (11 de septiembre de 1973). Se presentó por primera vez en el IX Festival de la Juventud y los Estudiantes, en Sofía, Bulgaria, en 1968.

“En Memoria de las Víctimas de Iquique (Música de La Ausencia)”

[...]

V

¡Benditas víctimas que bajaron
desde la Pampa llenos de fe,
y a su llegada lo que escucharon
voz de metralla tan solo fue!
¡Baldón eterno para las fieras
masacradoras sin compasión!
¡Queden manchados con sangre obrera
como un estigma de maldición!

VI

Pido venganza para el valiente
que la metralla pulverizó;

pido venganza por el doliente
huérfano triste que allí quedó;
pido venganza por la que vino
tras del amado su pecho a abrir:
pido venganza para el Pampino
que como bueno supo morir (Peralta, [1908]: 47).

En las páginas inmediatamente anteriores de esta especie de himno obrero, leemos “El dúo de los Patos” de la zarzuela *La marcha de Cadiz* [sic]:

Clar.- No te acerques tanto
por que [sic] me mareo.
Teod.- Mueve, mueve el cuerpecito
Que me hace muy feliz.
Clar.- Déjame ya Teodorico
Que eso va a ser un deslíz.
¡Ay! [sic]
Teod.- ¿Qué te pasa?
Clar.- Que mi padre va a venir (Peralta, [1908]: 42-44).

Estos textos dan cuenta de la hibridez de los cancioneros, de su capacidad de ser permeables a los diversos formatos y motivos que los impresos más instituidos –desde los pliegos de poesía popular impresa a las revistas especializadas– no permitían. Aluden a una audiencia cuyo consumo cultural no se encapsulaba en un formato determinado y que era capaz de mezclar, como en un curanto, carne con mariscos: un romance imposible con una denuncia sobre las condiciones de explotación; el dúo picaresco de una zarzuela con una afrenta a la autoridad y al Estado. Son, en síntesis, el crisol de una cultura en proceso de *massmediación*.

Cuando referimos al carácter híbrido de estos cuadernillos, aludimos no solo a la incorporación de sones y ritmos propios del proceso de transformación y surgimiento de una cultura de masas transnacional (González, 2013: 26), también a la pervivencia en estas publicaciones de textos que se entroncan en la tradición poética de los pliegos de poesía popular. Ejemplo de ello son los cantos a lo divino publicados en *El Cantor de los Cantores*, por la poeta Rosa Aranedá (1895), donde títulos como “Jesús huyendo a Egipto” [sic] y versos “Dedicados a la vírjen [sic] de la Purísima”, conviven con versos “por Astronomía” o dedicados a la crónica policial como “El reo Vergara marchando al banco”. Daniel Meneses, vate popular pareja de Aranedá y con quien turnaban autorías en *El Cantor de los Cantores*,

publicó al año siguiente (1896), junto a versos propios de la tradición de las hojas sueltas, brindis, cuecas y tonadas con temáticas amorosas.

Sobre su audiencia y contexto de producción

Retomando la escena impresora, el cariz nacional de la colección de la Biblioteca Criolla abre la espacialidad a los centros urbanos de Chile dando cuenta de la importancia y circulación de impresos de bajo costo que permitía a los recientes migrados desde el campo acceder a las, en palabras de Robert Darnton, “redes de comunicación de la vida diaria” (2008: 270) y a través de ellas, comprender cómo los habitantes del Chile finisecular daban, volviendo al autor, sentido a los acontecimientos.

Ahora bien, ¿cuál era el público de los cancioneros? Así como los documentos no se ceñían a un determinado eje temático en sus contenidos, el público que compraba los cancioneros era bastante diverso, sin regirse por su pertenencia socioeconómica, sino más bien referido al gusto musical y la sociabilidad generada en torno a su práctica. La materialidad diversa de los cancioneros, desde impresiones de bajo costo a aquellas que incorporaron portadas a color y publicidad, nos habla de esta misma diversidad. Incluso el antecedente directo de los cancioneros, las partituras, estaba dirigido a un público que no necesariamente contaba con estudios académicos (González y Rolle, 2004: 119), sino para quienes disfrutaban en torno a la ejecución musical, sea en el salón o en torno al brasero, al piano o la guitarra, en el ámbito privado o en espacios públicos dedicados a la distensión, desde cantinas a casas de “niñas en traje de noche” (González y Rolle, 2004: 320).

Sobre las competencias que debían manejar para acceder a los cancioneros, el índice de alfabetización nos sirve de marco referencial. De entre los años que consigna la colección chilena de la Biblioteca Criolla, la evolución porcentual del índice de alfabetismo es: en 1885: 28,9%; en 1895: 31,9%; en 1907: 40% (Comisión Central del Censo, 1908: xx). Pese a referir a los datos censales, esta información debe ser tomada como referencia, sobre todo el censo de 1895, debido a los problemas de que adolecía la recopilación de la información y la diversidad de criterios –realizados por departamentos– no estandarizados hasta el censo de 1907; sin embargo, en este último no se incorpora información sobre la asistencia a escuelas y la diferenciación de las capacidades de la lectoescritura, sumado a que los porcentajes totales no incluyen una tabulación por rango etario, incidiendo

a la baja en los porcentajes nacionales, por ejemplo, de los mayores de cinco años que saben leer, el total nacional consignado previamente aumenta según los datos censales: en 1885 con un 34% y 1895 con un 38,1% (Oficina Central de Estadísticas, 1904: 461).

Teniendo esto presente, vamos a referenciar los porcentajes de las localidades que comprende la colección chilena en la Biblioteca Criolla. Sobre el 40% de alfabetos del total nacional se encuentran Tarapacá (57%), Antofagasta (56,6%), Valparaíso (53,6%) y Santiago (50,6%) (Comisión Central del Censo, 1908: 1.301-1.302). Ello debido a la concentración en las dos últimas ciudades de las instituciones culturales republicanas –desde escuelas a bibliotecas y museos–, así como al auge urbanizador en las dos primeras debido a la explotación minera, situación que conllevó a su vez, hacia 1900, una concentración poblacional cuyas instancias de sociabilidad y educación popular en torno al mundo obrero redundaron en un aumento de los impresos de todo tipo, entre los que destacan la prensa obrera (Arias, 1970: 177-78; Soffia, 2003: 126; Subercaseaux, 2010: 105). Los otros departamentos con impresos incluidos en la colección poseen una cifra menor o cercana al promedio nacional: Coquimbo (32,2%), Aconcagua (31,9%) y Concepción (41,1%) (Comisión Central del Censo, 1908: 1.301 y 1.303), ello sin embargo no impide la producción y circulación de impresos locales, tanto de prensa periódica, como de folletos, libros y cancioneros.

Las imprentas en Chile comenzaron su proceso de regionalización en la década de los veinte del siglo XIX, gracias a la instalación de pequeños talleres privados. Así, La Serena y Concepción ya contaban con imprentas privadas para 1822 y Valparaíso se les une en 1825, cifra que aumenta constantemente llegando entre 1895 y 1896 a un total de veintidós imprentas en Valparaíso y siete en Concepción, frente a las veintinueve de la capital (Subercaseaux, 2010: 95). Cuantitativamente, Subercaseaux afirmó que para la última década de ese siglo “hubo un promedio de 186 periódicos por año” (2011: 342).

El aumento y diversidad de impresos en el Chile del cambio de siglo nos habla a su vez de la ampliación de audiencias. De los 885 títulos impresos para 1888, año del cancionero chileno más antiguo conservado en la Biblioteca Criolla, 692 son libros y folletos y 193 corresponden a publicaciones periódicas (Subercaseaux, 2010: 97). Para 1913, un año antes de la impresión del último cancionero recogido por Lehmann-Nitsche, se imprimieron 1.798, de los cuales 507 son publicaciones periódicas (Laval, 1915: xii). Si

bien no conocemos los criterios curatoriales de estas cifras, sí nos ayudan a escenificar el mundo impresor en el que circulaban los cancioneros. El uso de la palabra “circulación” refiere también a una de las características que ya mencioné respecto a estos cuadernillos: su portabilidad. Los cancioneros, así como otras publicaciones, viajaban por el país. Lenz nos cuenta: “El ferrocarril lijero [sic] distribuye las hojas sobre el país entero [...] Versos santiaguinos los he comprado ocasionalmente hasta en la Frontera en una estación del ferrocarril” (1919 [1894]: 523 y 622). Si bien sus afirmaciones se refieren a los pliegos de poesía popular, estas son extensibles a los demás impresos incluyendo los cancioneros. Respecto a estos últimos, *El Ruiseñor o sea el Rei de los Cantores* (Sin autor, 1907) constata la circulación: en su portada interior fue timbrado por la librería donde se vendió este ejemplar, ubicada en Antofagasta, a casi mil trescientos kilómetros de distancia de Valparaíso, su lugar de edición.

En algunos de los cancioneros se consigna el número de ejemplares de la edición; por ejemplo, *La Alegría del Hogar*: cuarenta mil (Gallardo, 1913: contraportada), *Cantares de mi Patria*: treinta mil ejemplares para su segunda edición (Sin autor, 1911: 1). Estas cifras si bien pueden ser abultadas como estrategia publicitaria, no dejan de poseer cierto asidero, ello considerando los tirajes diarios de periódicos; en Santiago, por ejemplo, *El Ferrocarril* con catorce mil copias, *La Nueva República* con nueve mil, *La Ley* con siete mil ochocientas, *El Chileno* con siete mil, *El Porvenir* con cinco mil y *El Constitucional* con dos mil. En Valparaíso las cifras son similares: *El Mercurio*: doce mil, *La Unión*: cuatro mil quinientos, *El Heraldo*: tres mil quinientos, *La Patria*: mil cien. Subercaseaux agrega: “En la capital, con 256.403 personas, circulaban 52.800 periódicos al día, y en Valparaíso, que tenía 122.447 habitantes, circulan 21.100” (2011: 342-343).

Varietes, cancionero santiaguino que contiene en sus cuarenta páginas desde coplas y dúos de zarzuelas a cuecas y versos de poetas populares, como “Versos del Pequén [Juan Rafael Allende] para el niño Dios” (Pinto, 1913: 37-39), es un gran ejemplo. En sus páginas contiene publicidad sobre otras publicaciones disponibles en la imprenta Las Artes Mecánicas, que la edita. Su Primera y Segunda serie, ambas de 1911, son recopilaciones de E. Aracena. A partir de la Tercera serie de 1912 su recopilador es Manuel R. Pinto F. –a quién, además, se le solicitaban los pedidos en la imprenta– y se consigna el número de ediciones: diez mil. Sin embargo, esta serie tuvo un éxito tal que publican una segunda edición de veinticinco mil ejemplares en 1912 y comienzan a incorporar en sus portadas fotografías

de los actores más reputados de la escena teatral. En su contraportada afirman: “En vista de la enorme aceptación que ha tenido nuestro *Varietés* –hemos vendido de la 3.^a serie 10 mil ejemplares en 20 días–, procuraremos complacer de la mejor manera posible a nuestros lectores”. En su Cuarta serie aumentan a cincuenta mil ejemplares su tiraje (Pinto 1912b: s. p.), número que se mantiene para la Quinta serie de 1913.

Tres otras características nos refieren a estas publicaciones como gozne del proceso cultural impresor del periodo, así como a la transversalidad de su público: su precio, los espacios de venta y el no reconocer autorías de los cantos. Sobre la primera, los mismos cancioneros afirman lo *económico* de su adquisición: “El Cancionero Moderno [...] El más escojido [sic], el mas [sic] agradable y el mas [sic] BARATO de todos...” (Sin autor, 1909: contratapa). En su segunda página también se refieren a su bajo costo: “le hemos asignado el más ínfimo precio para que todo el público pueda leerlo” (Sin autor, 1909: s. p.), pese a no incluir información explícita al respecto. El precio promedio de los cancioneros que consignan su valor es veinte centavos. El más económico es *La Musa Chilena*, de 1906, cuyas treinta y dos páginas se vendían en Quillota a diez centavos (impreso en portada). Al otro extremo *La Alegría del Hogar*, con un costo de cuarenta centavos para sus noventa y dos páginas en la capital (Gallardo, 1913: 1). Para hacernos un marco referencial, casi todos los periódicos circulantes costaban entre cinco y diez centavos, las hojas de poesía a cinco centavos y los libros, variaban. Al respecto Biotti nos cuenta:

[...] de acuerdo lo expone el Almanaque de la Imprenta Cervantes del año 1889, el precio de un libro podía ser ambivalente. Un libro costaba como máximo 12 pesos si su edición era muy sofisticada [...] los tomos en rústica costaban muchísimo más barato [...] Un libro popular como la Gramática de la Lengua Castellana de don Andrés Bello costaba 1,50. Mientras tanto, también había libros que costaban menos de 50 céntimos, tales como: El cura Monardes de Manuel García (0,40 pesos); Los médicos de antaño de B. Vicuña Mackenna (0,40 pesos).

Una estimación general nos conduce a creer que un libro costaba en promedio 3,60 pesos. Si ponemos en relación, por lo común en Santiago, un empleado en tienda de trapos, de almacén o de abarrotes o de un establecimiento industrial, tenía un sueldo que fluctuaba entre 50 y 80 pesos mensuales (2014: 177).

La relación entre prensa periódica, hojas de verso y cancioneros se nos evidencia, además de lo ya señalado, en compartir también los espacios y formas de venta. El periódico satírico capitalino *José Arneró*, donde era redactor responsable Juan Bautista Peralta, incluyó un aviso publicitario que indicaba: “OJO! PÍDASE A LOS SUPLEMENTEROS el famoso *Cantor Nacional*, cuadernos de poesías, canciones, esquinazos, cuecas i [sic] tonadas para las niñas” (1905: 1). Los suplementeros eran generalmente niños, los “canillitas”, llamados así por la prenda de vestir que para la época les identificaba como prepúber: los pantalones cortos (que dejaban al descubierto sus pantorrillas y tobillos, los que son llamados coloquialmente en Chile hasta hoy canillas). *El Cancionero Popular* nos relata el oficio y la venta tanto de periódicos (“diarios”) como de cancioneros:

El suplementero

Mui temprano me levanto
i tomo por desayuno,
una empanada i tres mates
cebados uno por uno.

Alguna vez un traguito
me tomo para asentar,
i despues en un chispazo
a la imprenta voi a dar.

Allí compro veinte diarios
Al precio de tres centavos
i si la suerte me ayuda
en un rato los acabo.

[...]

Para volver a pararme
empeño los pantalones,
compro algunos cancioneros
i le doi a los talones (Sin autor, 1894: 18-21).

Como podemos ver, tanto mercados y estaciones de ferrocarril, con el *vooce* de los suplementeros, como imprentas-librerías, emplazadas en muchos casos en las mismas casas de los vates, fueron los lugares de venta y circulación de estos documentos. Al respecto, *El Cancionero Popular* afirma: “se vende en la ‘Imprenta Santiago’ [sic]” en su contratapa (Sin autor, 1894: cuad. 3^o). Referido a librerías comerciales, el cancionero de Valparaíso *El Picaflor*, de 1902, es un magnífico ejemplo de los variados

procesos que he consignado. Primero, de una sociedad impresora cuya especialización está en ciernes. El cancionero afirma ser prensado por la Imprenta Nacional de Juan F. Cortes [sic] pero se anuncia en la contratapa como Librería, Encuadernación y Casa Editorial (Sin autor, 1902: contratapa). Segundo, si sumamos *El Picaflor* a los cancioneros publicados por Cortés (*El Guitarrico*, *El Chercán*, *Ecos de Amor*, *Ecos del Alma*, *Cantos del Trovador*) y los tomamos como el conjunto cancioneril o, como la llamó Cortés, “colección de los libritos de versos de Cantos populares, Vals, Habaneras, Polkas, etc., etc.” (*Cantos del Trovador*, 1903: contraportada), podemos dar cuenta de las repeticiones sistemáticas de los cantos, la reutilización de placas de grabados, la falta de unidad en la tipografía y una numeración de las páginas inexistente, errónea o disímil entre números romanos y arábigos, estas últimas dos características dentro de un mismo cuadernillo. También podemos ver la evolución de la publicidad de la propia librería y los textos de que disponía. En *El Picaflor* señaló:

Novelitas a la rustica desde 20 cts., un inmenso surtido. Cuentos ilustrados, gran variedad de títulos a 10 cts. [“El gato embotado”, “Caperucita Roja”, “Pedro Urdemales”, “La bella y la Fiera” entre otros: contratapa] Ecos de Amor, Ecos del Alma, El Guitarrico y El Chercan a 30 cts. El Picaflor a 20 cts. Estos cinco libritos encierran una lindísima colección (Sin autor, 1902: contratapa).

La imprenta de Juan F. Cortés también imprimió un *Cancionero Americano* con himnos nacionales, cantos patrióticos e himnos de guerra, a 60 cts; asimismo, clásicos: “*Las Mil y una Noches*, con láminas, grueso volumen, con un lindo cromo 3.00”, “*La Dama de las Camelias*, edición extranjera [sic] con bonito cromo 1.00”; libretos teatrales chilenos de gran éxito: “*Don Lucas Gomes* [sic] o el guaso [sic] en Santiago, juguete cómico en dos actos 60”; textos esotéricos: “*Oráculo de Napoleon* [sic] o el verdadero libro de los destinos, aumentado con el arte de pronosticar por los Astros y los signos del Zodiaco. Contiene además el Arte de explicar [sic] los sueños... 1[.00]” y sobre salud y sexualidad: “*Medicina Doméstica* o el arte de curar las enfermedades sin médico ni botica, por F.V. Raspail, 373 páginas [sic] 2.50”, “*Higiene del Matrimonio* o el libro de los casados, con láminas, 544 páginas [sic] 2.50” y algunos sicalípticos “*Novelitas solo para hombres!* 11 títulos diferentes 20” (1903: 1-2 [final]).

Este emporio del impreso vendía:

Cajas de Papel de Esquelas [...] frasquitos de tinta perfumada de colores [...] Blocks de papel para cartas [...] Plumas para escribir [...] lápices [...] Naipes para adivinar el porvenir En italiano y castellano [...] Tarjetas para oleos [...] cintas para oleos Cintas para matrimonios cintas para primera comunión Cintas para coronas Se imprimen en letra dorada [...] Tarjetas para visita (VI) (Sin autor [*El Guitarrico*], 1902).

Acercándonos a los cancioneros capitalinos, los emplazamientos de librerías mencionados en ellos refieren a que no solo en el centro comercial existieron librerías, sino que sectores más populosos y de tránsito, como la Estación Central de Ferrocarriles, comenzaron a ser lugares en los que este tipo de comercio tuvo un potencial comprador (Araos, 2015: 107-125). *Canciones Nuevas* incorpora la publicidad de la Librería Portal Edwards, “la casa que vende más barato y la que se mantiene más surtida”, la cual prometía que “se abre en la noche y los días festivos hasta las 11 A. M.” (Silva, 1912: 61). El horario de apertura de la librería no deja de llamar la atención, sin embargo, su emplazamiento nos da la respuesta. El Portal Edwards era en 1910 un “bullicioso” cabaret. Juan Pablo Gonzáles y Claudio Rolle nos cuentan:

[...] a comienzos de la década de 1910... [aparecieron] en Santiago una serie de lugares de diversión denominados cabaret o que tenían ambiente de cabaret, destacándose el del elegante y bullicioso Portal Edwards... con sus grandes salones con parquet, espejos, orquesta, y ‘escotadas niñas en traje de noche’. En el cabaret chileno de la década de 1910, se cultiva esa combinación de placeres tan propia de la época: allí se baila, pero también se bebe y se come y además se escucha, se observa, se conversa, se acaricia y se besa (2004: 320).

Una librería era por aquel entonces mucho más que un expendio de libros. Tal como hemos visto, era un lugar de reunión de los diversos actores que la producción y comercialización de la pluralidad de impresos de la época implicaban, un espacio de sociabilidad con todos sus bemoles, incluyendo horarios distantes a los que hoy acostumbramos y una *puesta a tono* en relación al contexto de su emplazamiento.

Como he dado cuenta a lo largo de estas páginas, distante de los contenidos que los estudiosos de la cultura en general y de la música en particular refieren, especialmente aquellos que hasta la década de los noventa del siglo pasado investigaron al respecto, es decir, distanciándonos

de la matriz evaluativa de las producciones culturales y musicales en tanto doctas, folklóricas y masivas, descartando este último y dicotomizando los dos anteriores, el corpus de los cancioneros señala otro camino que se distancia de este borramiento y aislamiento de las tres esferas que no reconocen el rol de las audiencias, la permeabilidad de lo social en la creación, circulación e interpretación de la música y los impresos, negando muchas veces la propia historicidad de las producciones.

Referencias

[Allende, Juan Rafael] (1911), *Poesías Populares*, Santiago, Imprenta de Meza Hermanos.

Altekrüger, Peter y Katja Carrillo Zeiter (2015), “Vorwort”, en: Peter Altekrüger y Katja Carrillo Zeiter (eds.), *Ganoven, Gauchos und Gesänge: Die Bibliotheca criolla: eine Geschichte des Sammelns und Forschens*, Berlín, Ibero-Amerikanisches Institut.

Aracena, E. (recop.) (1911), *Varietés* [1.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.

_____ (recop.) (1911). *Varietés* [2.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.

Araneda, Rosa (1895), *El Cantor de los Cantores* [Libro 5.^o], Santiago, Cervantes.

Araos, Josefina (2015), *De la voz al papel. Producción y difusión de poesía popular impresa en Santiago. 1890-1910* [trabajo de grado, maestría en Historia, Pontificia Universidad Católica], Santiago.

Archivo Histórico Nacional, Fondo Judicial de Santiago, Causas Criminales (1908), *Denuncia en contra del teatro ‘Edén’ por inmoralidad*.

Arias, Osvaldo (1970), *La prensa obrera en Chile. 1900-1930*, Chillán, Universidad de Chile, Oficina de Difusión y Publicaciones.

Atria, Jorge Octavio ([ca. 1916] 2004), [Manuscritos sobre poetas populares] Dannemann, Manuel [Comp.], *Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XIX: estudio filológico*, Santiago, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Ballestero, Diego (2014), *Los espacios de la antropología en la obra de Robert Lehmann-Nitsche, 1894-1938* [trabajo de grado, doctorado en Ciencias Naturales, Universidad Nacional de La Plata], Argentina.

Balmaceda, Pedro (1889), *Estudios i Ensayos literarios*, Santiago, Imprenta Cervantes.

- Biotti, Ariadna (2014), *L'histoire par le livre. Circulations et parcours de La Araucana. Santiago du Chili (1788-1888)* [tesis de doctorado en Historia y Civilizaciones, Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales - Universidad de Chile], Santiago.
- _____ (2015), "Semblanza de Imprenta Cervantes (1877-1907)", en: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED, disponible en: <https://goo.gl/NUcinR>, consulta: 14 de agosto de 2016.
- Caffarel, Pedro (1999), *El verdadero Manuel Acuña*, México, UNAM.
- Chartier, Roger (1992), *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa.
- Chicote, Gloria (2004), "La *Biblioteca Criolla* de Robert Lehmann-Nitsche: topografía de lectura de la Argentina de entresiglos", en: Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, t. I, México, Fondo de Cultura Económica, disponible en: <https://goo.gl/Hk4rpX>, consulta: 12 de junio de 2016.
- _____ (2009), "Ramón Menéndez Pidal en Buenos Aires: carta a Robert Lehmann-Nitsche (12-05-1905)", *Olivar*, vol. 10, núm. 13, disponible en: <https://goo.gl/inZ7z5>, consulta: 25 de marzo de 2017.
- _____ (2011), "Lehmann-Nitsche. Las facetas de la cultura popular", en: Gloria Chicote y Barbara Göbel (eds.), *Ideas viajeras y sus objetivos: el intercambio científico entre Alemania y América austral*, Madrid, Iberoamericana - Vervuet.
- Comisión Central del Censo (1908), *Memoria presentada al Supremo Gobierno por la Comisión Central del Censo*, Santiago, [Universo].
- Darnton, Robert (2008), *Los best sellers prohibidos en Francia antes de la revolución*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Devés, Eduardo (1989), *Los que van a morir te saludan. Historia de una masacre. Escuela Santa María, Iquique, 1907*, Chile, Documentas - América Latina Libros - Nuestra América.
- Farro, Máximo (2009), *La formación del museo de La Plata. Coleccionistas, comerciantes, estudiosos y naturalistas viajeros a fines del siglo XIX*, Argentina, Prohistoria.
- Fernández Latour, Olga (1966), "Poesía popular impresa de la Colección Lehmann-Nitsche, II", *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología*, vol. 6 (1966-1967).
- Frenk, Margit (1977), *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra,
- _____ (1993), "La canción popular femenina en el siglo de oro", en: Allan Deyermond y Ralph Penny (eds), *Actas del primer congreso anglo-hispano*, t. II: Literatura, España, Castalia.

_____ (2010), “¿Qué canciones cantaba el pueblo en los siglos XVI y XVII?”, en AA.VV., *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*, Fundación Joaquín Díaz, pp. 3-8.

Gallardo N., M. (recop.) (1913), *La Alegría del Hogar* [II Serie], Santiago, Imprenta y Encuadernación Central.

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

González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2004), *Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950*, Santiago, Pontificia Universidad Católica.

Grez, Sergio (2007), *Los anarquistas y el movimiento obrero. La alborada de “la Idea” en Chile, 1893-1915*, Santiago, LOM.

Guajardo, Bernardino (1881), *Poesías populares* [Tomo V], Santiago, Imprenta Pedro Ramírez.

Jiménez, Andrés (2008), “Madrid y el teatro lírico español a partir de 1900: modernismo y regionalismo”, *Ars Longa: Cuadernos de Arte*, núm. 17.

Lathrop, Carlos (1895), *La gran vía Mapocho: revista santiaguina cómico, lírico, fantástico, callejera: en un acto i seis cuadros*, Santiago de Chile, Albion.

Laval, Ramón (1915), “Bibliografía de bibliografías chilenas”, en: Emilio Väisse, *Bibliografía General de Chile, 1.ª parte*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.

Lenz, Rudolf (1909), “Etnología i Folklore”, *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno: fundada en Santiago de Chile el 18 de Julio de 1909*, núm. 1, Santiago, Imprenta y Encuadernación Lourdes.

_____ (1911), “Un grupo de las consejas chilenas. Estudio de novelística comparada precedido de una introducción referente al orijen i la propagación de los cuentos populares”, doi: 10.5354/0717-8883.2012.25333

_____ (1919 [1894]), “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno”, doi: 10.5354/0717-8883.2012.25251

Malvestitti, Marisa (2012), *Estudios Indiana 4: Mongeléluchi Zungu. Los textos araucanos documentados por Roberto Lehmann-Nitsche*, Berlín, Iberoamerikanische Institut - Gebr. Mann.

Masera, Mariana (2010), “Sobre las definiciones de Literatura Popular”, en: AA. VV., *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular*, Fundación Joaquín Díaz, pp. 109-117.

Meneses, Daniel (1896), *El cantor de los cantores* [Libro 8.º], Santiago, Imprenta Maturana.

- Molina, Julio y Juan Araya (1917), *Selva lírica. Estudios sobre los poetas chilenos*. Santiago, Soc. Impr. y Litogr. Universo.
- Oficina Central de Estadística (1904), *Sétimo Censo Jeneral de la Población de Chile levantado el 28 de noviembre de 1895*, t. IV, Santiago, Imprenta Universitaria.
- Palma, Daniel (2006), “La ley pareja no es dura’. Representaciones de la criminalidad y la justicia en la lira popular chilena”, *Historia*, vol. 1, núm. 39.
- Parra, Violeta (1994), *El folklore de Chile*, vol. I [CD], Santiago, EMI.
- Pavez, Héctor (1970), *Canto popular. El folklore de Chile*, vol. XX [CD], Santiago, EMI - Odeón.
- Pavez, Jorge (2015), *Laboratorios etnográficos. Los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*, Santiago, Universidad Alberto Hurtado.
- Pedrosa, José Manuel (2002), “El cancionero tradicional medieval”, en: Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megía (eds.), *Diccionario filológico de la Edad Media*, Madrid, Castalia, pp. 1067-1073. [Peralta, Juan Bautista] (1905, 3 de julio), *El José Arnero*, Santiago de Chile, s. i.
- _____ (1908), *La Sirena Santiaguina*, Santiago, Imprenta de La Comuna.
- _____ [1908], *El Violín del Diablo. Canciones, Cuecas, Tonadas, etc.*, Santiago, Imprenta de La Comuna.
- _____ (s. f.), *Lira Popular*, año X, núm. 144, Santiago, s. i.
- Pinto, M. (recop.). (1912), *Varietés* [3.^a serie; 2 ediciones], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.
- _____ (recop.). (1912b), *Varietés* [4.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.
- _____ (recop.). (1913), *Varietés* [5.^a serie], Santiago, Imprenta Las Artes Mecánicas.
- Poblete, Juan (2003), *Literatura chilena del siglo XIX: entre públicos lectores y figuras autoriales*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- Quilapayún (1968), *X Viet-Nam* [Por Vietnam, CD], Santiago, DICAP.
- Salazar, Gabriel (1985), *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*, Santiago, Sur.
- Salinas, Maximiliano (2005), *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, Santiago, LOM.
- Silva, Adolfo (ed.) (1912), *Canciones Nuevas* [2.^a serie], Santiago, [Librería Porteña].

Sin autor (1894), *El Cancionero Popular* [Cuaderno 3.º], Santiago, Imprenta Santiago.

Sin autor (1896), *El Cancionero Popular. Colección Escojida de Cantos, Tonadas, Romanzas, Zarzuelas, Zamacuecas, Habaneras, Danzas y Versos Populares* [Primera serie], Valparaíso, Imprenta de la Librería del Mercurio.

Sin autor (1906), *La Musa Chilena*, Quillota, El Patriota.

Sin autor (1907), *El Ruiseñor o sea el Rei de los Cantores*, Valparaíso-Concepción, Carlos Brandt.

Sin autor (1909), *El Cancionero Moderno*, Coquimbo, La Imprenta Moderna.

Sin autor (1909), *El Nuevo Cancionero Popular*, La Serena, Enc. y Librería Americana.

Sin autor (1911), *Cantares de mi Patria*, Santiago, Centro editorial Juan Miguel Sepúlveda.

Sin autor (1911), *Cantares Escojidos*, Santiago, s. i.

Sin autor (1912), *El Nuevo Trovador Chileno*, Santiago, Portaña.

Sin autor [Cortés] (1900), *Ecos de Amor o sea Colección Escojida de Cantos, Tonadas, Zarzuelas, Habaneras, Romanzas, etc...*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1901), *Ecos del Alma*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1902), *El Chercán*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1902), *El Guitarrico*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1902), *El Picaflor*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin autor [Cortés] (1903), *Cantos del Trovador*, Valparaíso, Imprenta Nacional.

Sin Autor [Torres, Máximo] (1911), *La Lira. Ediciones Centenario*, Santiago, Bellavista.

Soffia, Álvaro (2003), *Lea el mundo cada semana. Prácticas de Lectura en Chile, 1930-1945*, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Subercaseaux, Bernardo (2010), *Historia del libro en Chile. Desde la Colonia hasta el Bicentenario*, Santiago, LOM.

_____ (2011), *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Fin de siglo: La época de Balmaceda*, vol. I, t. II, Santiago, Universitaria.

Temes, José (2014), *El siglo de la zarzuela, 1850-1950*, Madrid, Siruela.

Uribe Echevarría, Juan (1974), *Flor de canto a lo humano*, Santiago, Gabriela Mistral.