

HISTORIA 396
ISSN 0719-0719
E-ISSN 0719-7969
VOL 14
N°1 - 2024
[209-238]

PROTESTA Y POLÍTICA EN LOS CANCIONEROS POPULARES DE JUAN BAUTISTA PERALTA (SANTIAGO DE CHILE, 1902-1933)

*PROTEST AND POLITICS IN THE POPULAR SONGBOOKS
EDITED BY JUAN BAUTISTA PERALTA (SANTIAGO, CHILE,
1902-1933)*

Tomás Cornejo

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Chile
tomas.cornejo@umce.cl

Resumen

El cantor y poeta popular Juan Bautista Peralta (1875-1933), conocido como uno de los artífices de la literatura de cordel chilena, también desarrolló una veta como editor de cancioneros. Estos fueron un formato impreso muy difundido durante las primeras décadas del siglo XX y su estudio ayuda a entender cómo se creó interés por un repertorio muy variado de géneros musicales para una audiencia interclasista, en interacción con las incipientes industrias culturales. Este artículo, que forma parte de una investigación mayor sobre la figura de Peralta, identifica y analiza las principales canciones políticas incluidas en sus impresos, deteniéndose en los procedimientos utilizados tanto para adaptar composiciones ya conocidas por el público y tomadas de espectáculos musicales u otras obras, como en la creación de canciones nuevas de protesta y propaganda política.

Palabras clave: cancioneros populares; canciones políticas; cultura popular; Juan Bautista Peralta.

Abstract

Juan Bautista Peralta (1875-1933), singer and popular poet recognized as one of the architects of Chilean chapbook literature, also pursued a role as a songbook editor. These were a widely disseminated printed format during the early decades of the 20th century. Studying them provides insight into the development of a growing interest in a diverse range of musical genres for a cross-class audience, intertwined with the emerging cultural industries. This article, part of a

larger research into Peralta's work as cultural agent, identifies and examines the principal political songs featured in his publications. It delves into the procedures employed, both in adapting compositions already familiar to the public, drawn from musical spectacles and other works, as well as in crafting new songs of political protest and propaganda.

Keywords: popular songbooks; political songs; popular culture; Juan Bautista Peralta.

INTRODUCCIÓN

El cantor y poeta popular Juan Bautista Peralta editó más de setenta cancioneros entre 1902 y 1933, año de su muerte¹. Fue el productor individual más prolífico de esta modalidad de impreso masivo en Chile durante la primera mitad del siglo XX. Nuestra hipótesis es que su actividad en este rubro permite conocer los caracteres generales de la música que se escuchó y que circuló en la sociedad chilena de comienzos de siglo, así como los rasgos de la cultura popular en que se inscribe. Presentamos aquí el adelanto de una investigación mayor, durante la cual se construyó el *corpus* específico de impresos de nuestro protagonista, identificando sus ejemplares y contrastando sus contenidos con los tres repertorios de cancioneros populares chilenos existentes².

Los impresos musicales de Peralta exhiben una amplia variedad estilística y temática de títulos compilados, que dan una idea general de la conformación de un repertorio cosmopolita salpicado por cuecas, tonadas y esquinzos. Con lo primero, se entiende un conjunto heterogéneo de canciones de origen nacional difícil de determinar dada su diversidad y su devenir por distintos espacios geográficos, dentro del cual cabían creaciones latinoamericanas recientes o con cierto recorrido y reconocimiento público, donde destacan habaneras y vals. Asimismo, composiciones provenientes de las nuevas modas musicales, fueran originadas en Estados Unidos, como *shimmys*, *one-steps* y *fox-trots*, o pertenecieran al arrollador tango que vino desde el Río de la Plata después de 1920. A ellas se suma una constelación muy vasta de piezas cantables per-

- 1 Proyecto Fondo de la Música N°626083, Línea Investigación y Registro de la Música Nacional.
- 2 Estos son: Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile; Instituto Iberoamericano de Berlín (Biblioteca Criolla de Robert Lehmann-Nitsche); y el Archivo de Literatura Popular y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (BN), que en años recientes adquirió una colección de más de 300 ejemplares. En otras secciones de la BN hay también ediciones de Peralta, así como más cancioneros de distintos productores.

tenecientes a las artes escénicas por entonces en boga, desde las operetas vienesas o francesas hasta la zarzuela y el cuplé de inspiración ibérica, que contó con intérpretes destacados -principalmente mujeres-, así como una divulgación constante entre todos los grupos sociales³.

Por su lado, tonadas, cuecas y otros sonos más comúnmente identificados con aires musicales nacionales, también pueden hallarse de manera significativa. Esto no implica que los títulos inscritos en este abanico rítmico sean, por necesidad, tradicionales, o de conocimiento acendrado entre la audiencia chilena de entre siglos, ya que eran formas bastante plásticas que se prestaban a la novedad e, incluso, a letras contingentes o a ser utilizadas para tematizar asuntos de actualidad de diversa naturaleza, como celebraciones religiosas o cívicas⁴.

La intención de este artículo es reconocer y analizar las composiciones políticas presentes en los cancioneros editados por Juan Bautista Peralta. Si se considera la totalidad de impresos chilenos de esta índole que a grandes rasgos se encuentran entre 1880 y 1930, sobresale su labor por la inclusión de cantos de contenido político y su reiteración a través de los años. Contemporáneamente hubo algunos cancioneros de otros editores que también recogieron composiciones de naturaleza parecida, aunque de manera circunstancial, fuera con carácter de crítica al gobierno o a ciertos partidos, como parte de una memoria social (sobre la figura de Balmaceda y su legado, por ejemplo), o bien adscribiendo a cierta corriente de pensamiento radical vinculada al movimiento obrero.

Alternativamente, algunos colectivos sociales y políticos de principios del siglo XX utilizaron el formato del cancionero como herramienta de comunicación y propaganda, de acuerdo con lo que se verá más adelante. Aquello ocurrió en sintonía con la publicación sistemática de impresos de variada factura, tal como lo habían realizado organizaciones similares en países europeos y americanos de forma previa.

La maleabilidad de los cancioneros dentro del circuito impresor de las primeras décadas del siglo XX también los habilitó para ser contemplados por las campañas electorales. El *Cancionero Presidencial* de Arturo Alessandri, en 1920, es el documento más antiguo del que se tiene noticia sobre este particu-

3 Ledezma, Ana y Cornejo, Tomás. *Cancioneros populares de Chile a Berlín, 1880-1920*. Santiago, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020, pp. 47-50. Cornejo, Tomás y Ledezma, Ana. "La playlist del Chile del 1900: ritmos cosmo-politas en el horizonte nacional". Borrás, Gérard y Mendiivil, Julio (eds.). *Aires de la tierra. Imaginarios sonoros de la nación en América Latina*. Madrid, Editorial Sílex, 2022, pp. 31-51.

4 Navarrete, Micaela y Donoso, Karen (comp.). *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/LOM Ediciones, 2010, p. 98.

lar⁵. En años posteriores esta fórmula editorial sería utilizada para la contienda donde triunfó el Frente Popular, que enarboló la candidatura de Pedro Aguirre Cerda, así como en 1932 lo fue por Marmaduke Grove, aspirante socialista a la primera magistratura. Los cancioneros electorales de este tipo, sin embargo, no se originaron desde las filas de los partidos o las coaliciones tras las candidaturas. Su factura y sus contenidos dan trazas de ser una variante comercial más de los editores habituales de folletos musicales para el gran público.

Por otra parte, la intencionalidad política de determinadas canciones tuvo una presencia notoria de mano del nacionalismo⁶. Durante los años de la Guerra del Pacífico (1879-1883) el gobierno chileno auspició la edición de folletos con poesías y cantos patrióticos como parte del esfuerzo bélico y la movilización interna, cuestión que dio un impulso a este formato impreso en el país⁷. A lo largo del período aquí considerado, varias ediciones provenientes de coordenadas socioculturales distintas al aparato gubernativo también abrevaron de la relación entre música y nacionalismo, expresándose de dos maneras: manifestación de sentimientos patrióticos como parte del calendario festivo o en momentos de tensión con los países vecinos⁸, e inclusión de himnos nacionales de distintos países americanos, como una suerte de “nacionalismo continental” y de fraternidad cultural⁹.

Lo que aquí entendemos por canciones políticas se aviene con el material estudiado: letras de composiciones musicales populares con un mensaje o una intención evidentes, sea de resistencia u oposición al orden instituido o los grupos dominantes, o bien para difundir ideas o principios colectivos sustentados en corrientes o ideologías radicales. La relación entre música y política -desde el punto de vista de la historia cultural de lo social- no se limita a esta dimensión y debiera incluir aspectos como la performatividad, los contextos

5 Cornejo, Tomás. “Cancionero Presidencial: Cien años del ‘Cielito Lindo’ de Arturo Alessandri”. *Resonancias*, Vol. 25, N°49, 2021, pp. 189-200.

6 Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo IV. *Nacionalismo y cultura*. Santiago, Editorial Universitaria, 2007, pp. 17-19. Rinke, Stephan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile, 1910-1931*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002. Para un acercamiento desde la musicología véase: Turino, Thomas. “Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations”. *Latin American Music Review*, Vol. 24, N°2, pp. 178-180.

7 Cabe mencionar aquí, entre varios títulos: Allende, Juan Rafael. *Poesías populares de ‘El Pequeño’*. Santiago, Imprenta Nacional, 1880.

8 Véase, como ejemplo: Sin autor. *Cantares de mi patria. Recopilación completa de las mejores y más modernas canciones, tonadas, habaneras, valeses, dúos, cuecas, peteneras, zarzuelas, brindis, coplas, tristes, tonadas de pata en quinchá, tangos, polcas, romanzas, etc.* Segunda edición. Santiago, Centro Editorial de Juan Manuel Sepúlveda, [1911].

9 Sin autor. *Canciones Patrióticas Americanas. Colección de Himnos Nacionales, Composiciones patrióticas y Cantos guerreros de las Naciones Americanas*. Sin lugar de edición, Librería Popular, sin año; Sin autor. *El cancionero popular. ¡Viva Chile i el Brasil! Colección selecta de las canciones del Brasil, Argentina i Chile; cuecas, brindis, valeses escojidos, marcha Frégoli, Ci-ri-bi-ri-bin i habaneras*. Santiago, Imprenta Europea, 1903.

situados de escucha o apropiación, las comunidades interpretativas y las competencias musicales en tanto parte del repertorio de acción colectiva a través del tiempo.

Incluso la propia música puede definirse como “un campo de lucha por la fijación de significados, en el cual los actores sociales interpretan textos musicales según sus experiencias e intentan influir en las lecturas de otros con las propias”¹⁰. En nuestro análisis, sin embargo, la documentación demanda situar el foco investigativo en el soporte material que posibilitó la circulación de letras de algunas canciones, del cual se infiere también un conjunto articulado de prácticas culturales que les daban sentido¹¹. Corresponde, según se expondrá, a soportes impresos donde colindan la oralidad, lo musical y lo escrito, así como la novedad y la tradición.

Se ha identificado tres formas principales de relación entre música y política¹²: la música como protesta, un conjunto de composiciones amplio y más fácil de reconocer que de definir, ya que no responde a un género específico, donde se encuentran creaciones cuyo anhelo manifiesto es comunicar sentimientos políticos. La música como propaganda, donde la capacidad expresiva y comunicativa de la misma se emplea para apoyar al orden establecido o ganar adhesión para una causa o un partido. Y, por último, la música como resistencia, en situaciones donde el contexto de ejecución o bien de recepción social de ciertos cantos, provoca la activación de significaciones políticas para la audiencia o para quienes los interpretan, las cuales no se hallan de modo explícito en contenidos textuales o melódicos originalmente incluidos en aquellos.

Tales sistematizaciones respecto al carácter político de la música se refieren, en lo fundamental, a sociedades modernas, donde tanto el ámbito de la gestión y la lucha por el poder tiene ciertos atributos (independiente de los regímenes o el color político del gobierno), marcados por la existencia de un aparato estatal reconocible. Y, en el campo cultural, por el funcionamiento de un mercado donde se producen, distribuyen y reciben bienes o mercancías de carácter musical. Además, dichos ámbitos comparten y utilizan un conjunto de medios de comunicación crecientemente integrado a nivel global, en el cual el intercambio de información se funda en la innovación tecnológica.

10 Mendivil, Julio. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Segunda edición. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2020, p. 164.

11 Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2005, pp. 32-38.

12 Street, John. “Music as Political Communication?” Kenski, Kate y Hall Jamieson, Kathleen (eds.). *The Oxford Handbook of Political Communication*. Nueva York, Oxford University Press, 2017, pp. 989-991.

Dependiendo de los contextos específicos de producción, circulación y recepción musicales, los actores colectivos encuentran o, mejor dicho, se forjan instancias legitimadas para expresar un punto de vista político o congregar y movilizar adherentes¹³. Esto se vincula con el carácter más o menos abierto, más o menos excluyente o inclusivo que presente la esfera pública y la capacidad que tengan actores antes relegados a través de su movilización para hacerse parte de ella, por ejemplo, reinterpretando tradiciones vehiculizadas por manifestaciones culturales como la música¹⁴. Lo interesante del caso estudiado, durante la conocida cuestión social en Chile, es que la veta cancioneril de Peralta parece transitar entre un mercado musical aparentemente despolitizado y los variados proyectos de agitación y propaganda obrera materializados en formatos impresos.

En sociedades dinámicas, concentradas en urbes con una alta interacción social entre sus habitantes y sometidas a tensiones políticas, la música puede convertirse en un acicate para el enfrentamiento tanto como un bálsamo para la cohesión. Por ejemplo, en el París previo a la revolución, de acuerdo con Darnton, “las canciones se movían por toda la escala del orden social, cruzando límites y filtrándose en lugares inesperados”¹⁵. De otra parte, coincidimos con la afirmación de Gérard Borrás sobre la relevancia de las canciones para transmitir los hechos cotidianos y extraordinarios, comentarlos y darles entidad. Esto cobra mayor importancia en países de modernización reciente, donde las pautas culturales de una minoría letrada entraban en contradicción con aquellas de la mayoría de la población, como sucedía en el Perú del 1900: “el cuerpo social, en particular aquel más marcado por la tradición oral, espera la canción, requiere su presencia como mediación que permite integrar una realidad”¹⁶.

El Chile de la misma época estaba constituido por patrones culturales que sobreponían la oralidad y la escritura, que nunca son compartimentos estancos. A pesar de que nuestro interés está dado por materiales de carácter impreso, no olvidamos que en materia musical las canciones son objeto de una recepción socialmente construida, que varía acorde con situaciones y contextos particulares, donde puede haber comunidades interpretativas que cambien los

13 Street, John; Hague, Seth y Savigny, Heather. “Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation.” *British Journal of Politics and International Relations* Vol. 10, N°2, 2008, pp. 275-276.

14 Eyerman, Ron y Jamison, Andrew. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Nueva York, Cambridge University Press, 1998, p. 43.

15 Darnton, Robert. *Poesía y policía. Las redes de comunicación en el París del siglo XVIII*. México D.F., Editorial Cal y Arena, 2011, p. 131.

16 Borrás, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/ Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012, p. 252.

sentidos -por tanto, contingentes- de los cantos originales. Añádase a esto que la música es muy propicia para que se generen instancias rituales de escucha en co-presencia de sus intérpretes, o mediada por algún tipo de tecnología¹⁷.

En este artículo, el primer apartado sitúa la figura de Peralta en la vida cultural del 1900 para comprender mejor su accionar. Se recuerda que, a través de los pliegos de poesía impresa o Lira Popular, éste había expresado un posicionamiento bastante claro, defendiendo los intereses de las clases trabajadoras. Otro tanto, como veremos, realizó por medio de su participación en algunos periódicos durante los primeros años del siglo XX. El mismo apartado explica qué eran los cancioneros, cuáles eran sus contenidos y sus modos de distribución, así como sus características materiales y el público que intentaban alcanzar.

El siguiente apartado, en tanto, identifica un primer grupo de canciones políticas y analiza su funcionamiento en el contexto de las prácticas musicales de la época. Son entendidas como *contrafactum*, que utilizan composiciones ya existentes y, en este caso, transforman su letra para cambiar por completo su sentido social y su significación política. El tercer apartado da cuenta de otra vertiente de contenido político en los cancioneros referidos, consistente en la creación de composiciones nuevas. Corresponde a cantos sin autoría reconocida y que pueden responder a distintos géneros musicales. Mientras algunos son cuecas, de acuerdo con lo que indican los propios documentos, otros no dan mayores señales al respecto.

En la conclusión, por último, se recapitula lo planteado a lo largo del análisis referido y se pone de relieve los principales temas que desarrollan las canciones políticas compiladas en las ediciones de Peralta, sus vínculos con otras creaciones musicales y el contexto en el cual surgieron. Pretendemos, así, atisbar de qué forma se generaban puentes entre la vivencia musical cotidiana y las expresiones políticas de los sectores populares a los cuales se dirigía este tipo de objetos culturales.

UN AGENTE OLVIDADO DEL ESPACIO CULTURAL DEL 1900

Juan Bautista Peralta (1875-1933) fue un actor relevante de la vida cultural santiaguina de comienzos del siglo XX. Aunque no de los cenáculos letrados, sino de la proteica cultura popular que habitó las calles y se apropió del formato impreso para transformarlo en soporte de sus propios intereses o canal expre-

17 Eyerman y Jamison, *Music and social movements*, p. 43.

sivo de sus creaciones. Se le reconoce como uno de los exponentes jóvenes de la etapa más rica de la poesía de cordel chilena, conocida genéricamente como Lira Popular, desarrollada aproximadamente entre 1880 y 1920. Dicho apelativo proviene, precisamente, de una innovación realizada por Peralta, quien bautizó sus hojas sueltas de versos con ese nombre a partir de agosto de 1899, como versión paródica de *La Lira Chilena*, revista literaria y de actualidad de las clases medias ilustradas, que salió a la luz en 1898¹⁸. En dicho quehacer Peralta fue tanto prolífico como célebre, al protagonizar disputas muy ácidas con otros cultores de la décima impresa, como Daniel Meneses y Adolfo Reyes.

Tal como algunos de sus colegas *puetas*, Peralta arribó a la práctica de imprimir hojas de poesía después de haber aprendido el arte de la versificación oral durante un extenso período como cantor. Frecuentó para ello espacios de sociabilidad popular capitalinos, como la Fonda de San Roque, ubicada en calle San Diego, donde ganó fama, en especial por sus dotes memorísticas¹⁹.

Cuando falleció, se dijo que había “quedado sin cantor la vida humilde, el drama del conventillo, el bandolero de choco bajo la manta”²⁰. Su funeral fue multitudinario, de acuerdo con Antonio Acevedo Hernández, quien había afirmado que el poeta popular, durante los últimos años, parecía incómodo en “un ambiente que no le es propicio y que a él mismo parece no interesarle, pues en sus folletos y hojas sueltas sólo publica, entre muchas cosas argentinas o norteamericanas de origen, muy pocas composiciones suyas y que ya no corresponden a su primera época”²¹.

Peralta había nacido en una familia de campesinos pobres de la localidad de Lo Cañas, en las inmediaciones rurales de Santiago. Siendo niño contrajo una enfermedad, probablemente viruela, que lo dejó ciego, por lo que no aprendió a leer. Su contacto más temprano e inmediato con el mundo impreso se dio a través de la distribución de la prensa. El pequeño Juan Bautista comenzó a trabajar como suplementero o vendedor ambulante de diarios cuando contaba alrededor de ocho años, oficio por el cual se manifestaría un defensor acérrimo en su adultez. Teniendo una edad avanzada debió continuar el expendio directo de impresos para dar salida a su propio trabajo, según un reporte de 1930: “Lo veréis, cada día, en la Estación Central, paseando [por] los coches del tren y

18 Navarrete, Micaela. “La *Lira Popular*. Literatura de cordel en Chile” Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Siglo XIX. Selección de 30 pliegos de la Lira Popular*. Santiago, Centro Cultural de España, 2003, p. 12.

19 Acevedo Hernández, Antonio. *Los cantores populares chilenos*. Santiago, Editorial Nascimento, 1933, p. 184.

20 Roy, Rob. “Peralta”. *Los Tiempos*, Santiago, 10 de mayo de 1933, p. 2.

21 Acevedo Hernández, *Los cantores populares chilenos*, p. 40.

vendiendo, a grito pelado, hojas y folletos escritos en poesía, poesía fruto más que del amor, de la brava lucha por la vida”²².

En su desempeño creativo publicó decenas de pliegos de poesía, parte de las cuales fue recuperada en los cancioneros que aquí consideramos. Este tránsito entre soportes impresos fue habitual entre los *puetas* de la época, lo que responde a una diversificación productiva que también se dio en otros países y es una estrategia comercial bastante usual de la cultura popular moderna, toda vez que se cuente con técnicas o tecnologías que lo permitan, como, en este caso, la imprenta²³. Para varios de aquellos creadores esto era imprescindible, ya que la venta de hojas, folletos de poesía y cancioneros era parte de su sustento material, un verdadero “oficio de la palabra”²⁴.

En cuanto atañe a Peralta, pese a que no tuvo ningún grado de escolaridad y a su ceguera, participó activamente del mercado de bienes impresos de entre siglos. Sabemos que éste creció y se diversificó rápidamente durante las dos primeras décadas del 1900, generándose nichos de mercado o de públicos específicos, a la par que otros mucho más indiferenciados socioculturalmente y que apelaban a una convocatoria amplia. Es decir, un público masivo y un espacio comunicativo de rasgos modernos, cuya punta de lanza era la prensa.

Nuestro *pueta* ocupó cargos directivos en varios periódicos y estampó textos en prosa referidos a materias de actualidad, muy probablemente apoyándose en ayudantes que transcribieron sus ideas. Esta era una práctica corriente de otros ciegos que participaban de este circuito cultural plebeyo y, en el caso particular de Peralta, contaba con un lazarillo para desplazarse por la ciudad y apoyarlo en la escritura²⁵. El rango editorial de su vínculo con la prensa es bastante grande, pues abarca desde incursiones en *El Chileno*, el diario de mayor tirada, editado por publicistas de la elite conservadora católica para granjearse el favor de las clases trabajadoras, por una parte; hasta su participación más asidua y permanente en el periódico satírico *José Arnero* (1905-1908; 1910-1912), órgano de difusión de distintas tendencias políticas surgidas

22 Bustos, Pedro. “El poeta popular Juan Bautista Peralta”. *Verdad y Bien*. Santiago, N°364, abril de 1930, p. 126.

23 Gomis, Juan. *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015; Masera, Mariana. “‘Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres’. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular”. Masera, Mariana y Castro, Miguel Ángel (eds.). *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, pp. 113-131.

24 Cornejo, Tomás. *Ciudad de voces impresas: historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Ciudad de México y Santiago, El Colegio de México/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2019, p. 136.

25 *Ibidem*, p. 145.

del mundo del trabajo (demócratas, socialistas, anarquistas) que destilaba un anticlericalismo acérrimo.

Cabe mencionar que en julio de 1905 se publicó una “Carta abierta” firmada por él, donde llamaba la atención a los parlamentarios del Partido Democrático, Artemio Gutiérrez y Malaquías Concha, porque, a su juicio, abandonaban la defensa de los trabajadores²⁶. La preocupación por la unidad de las corrientes políticas que representaban a las clases populares siempre estuvo presente. En una nota publicada en 1908, Peralta se auto definía como “socialista independiente” y, en un lenguaje acorde con la matriz racionalista ilustrada de aquella corriente, se mostraba confiado en unificar fuerzas y sobreponerse a toda ambición personalista²⁷. La cercanía con el asociacionismo proletario se manifestó desde su juventud. Ya hacia 1895, de acuerdo con sus recuentos biográficos, “Peralta formó al lado de los primeros socialistas y fundó con ellos el *Centro Social Obrero*. Su pluma fue entonces cívica. Luchó por la reivindicación de los derechos del pueblo, tuvo estremecimientos de rebeldía y una clara visión del futuro”²⁸.

Había una imbricación entre los distintos tipos de impresos emanados de la organización de los sectores populares. Esto era evidente cuando unos mismos actores trabajaban en la prensa y, paralelamente, producían folletos u hojas sueltas, como fue el caso del propio Peralta. En sus cancioneros se encuentra publicidad del órgano de prensa donde más colaboró:

“Lea Ud. i suscribase a JOSÉ ARNERO el periodico aristocratico por excelencia; órgano de los rotos y de los cosidos i cuya mision se resume en esta frase. Látigo para la picardía i la injusticia. APA-RECETODOS LOS LUNES POR LA MAÑANAY A VECES TAMBIEN LOS JUEVES. ¿La suscripcion? Solo 5 pesos al año”²⁹.

A la inversa, el periódico citado anunciaba la aparición de nuevas compilaciones musicales realizadas por el vate y editadas por la misma imprenta de León Víctor Caldera, donde se confeccionaba el periódico en cuestión: “OJO! PÍDASE A LOS SUPLEMENTEROS el famoso *Cantor Nacional*, cuadernos de poesías, canciones, esquinzos, cuecas i tonadas para las niñas”³⁰. A esa coincidencia de intereses económicos se agrega otra, tal vez más política y social,

26 Peralta, Juan Bautista. “Carta abierta”. *José Arnero*. Santiago, 20 de julio de 1905, p. 3.

27 Peralta, Juan Bautista. “La unificación demócrata parece una realidad”. *José Arnero*. Santiago, 13 de abril de 1908, p. 2.

28 Acevedo Hernández, *Los cantores populares chilenos*, p. 185.

29 *El dios de la poesía: folleto de canciones, brindis, habaneras, cuecas, versos populares, composiciones a Ferrer, etc.* Santiago, Imprenta Franklin, [1909], p. 32. Mayúsculas en el original. Todos los cancioneros citados son editados o compilados por Juan Bautista Peralta, salvo indicación contraria.

30 José Arnero. Santiago, 3 de julio de 1905, p. 4. Mayúsculas en el original.

puesto que *José Arneró* también informaba que en el local donde funcionaba su imprenta se vendían otros cancioneros. Entre ellos destaca *El Canto de las niñas y la Alegría de los Jóvenes*, que incluye dos textos musicales alusivos a la política del momento muy críticos del gobierno de Germán Riesco, así como de los partidos políticos burgueses. Este ejemplar, además, publicita obras salidas de las mismas prensas que apuntan en una línea política alineada con posiciones ideológicamente radicales: “Poesías ácratas” y “El Capital i el Trabajo”.

Cancioneros: los títulos de moda en sus manos

Entendemos los cancioneros como parte de las estrategias editoriales llevadas a cabo por distintos actores culturales a partir de fines del siglo XIX. Desde mediados de la misma centuria se desarrolló con gran profusión un tipo de impreso más conocido, la partitura, consistente en una reducción de la notación musical para uno o dos instrumentos -piano o guitarra, por lo común-, que podía venir acompañada de la transcripción de la letra y un diseño gráfico más o menos elaborado. Su crecimiento estuvo aparejado con el de la música de salón, espacio de sociabilidad de las clases medias urbanas tanto en Chile como en América Latina³¹.

Los cancioneros, en cambio, eran impresos de vocación mucho más masiva e interclasista, con una factura material más rústica, que se vendían a un precio bastante menor y en comercios no especializados -cigarrerías, imprentas, estaciones de tren-, además del expendio callejero realizado por los suplementos junto con la prensa periódica. Eran confeccionados en un papel barato, mientras que tenían un tamaño adecuado a un folleto de bolsillo, volviéndolos portátiles y flexibles. Estaban compuestos por un número variable de páginas (32 era muy común, pero algunos podían llegar a más de 200, asemejando un libro) y consistían en la transcripción de la letra de canciones. Estas podían abarcar todos los estilos y todas las proveniencias geográficas, así como diferentes marcos compositivos, ya fuera repertorios patrióticos, espectáculos escénicos o sonos tradicionales.

Siendo compilaciones orientadas al rédito comercial, sus páginas traían muchas novedades y éxitos recientes, tanto como canciones arraigadas y queridas por las audiencias locales. En cuanto a su sistematicidad como mercancía impresa, ésta era muy irregular: hubo cancioneros “de temporada”, por ejemplo, con motivo de año nuevo o las fiestas patrias, aunque no se repitieran a lo largo del tiempo por parte de los mismos editores. Otros estaban concebidos

31 González y Rolle, *Historia social de la música popular*, pp. 115-126.

de forma seriada, pese a que no consta que hayan subsistido más allá de la quinta entrega. Alternativamente, hubo ediciones monográficas, dedicadas a ciertas figuras del canto o a determinados géneros en boga, modalidad que surgió hacia 1920³².

Como se aprecia, eran objetos baratos y masivos que utilizaban múltiples herramientas para captar la atención, aumentar su circulación (que podía llegar a los 5.000, 10.000 o más ejemplares) y su venta, la que se daba sobre todo en los centros urbanos, pero también por medio de suscripciones y envíos a otras provincias. Su precio, 10 centavos, era módico, superior al de los periódicos, que hacia 1900 costaban la mitad, pero muy por debajo de un libro, que en ediciones rústicas se vendía por 50 centavos y se empinaba regularmente por el doble o el triple. En la década de 1920 los cancioneros podían llegar a costar 40 centavos, un precio todavía al alcance de las mayorías, sobre todo tratándose de una adquisición eventual, no periódica. Las estrategias de distribución de sus productores apuntaban a la comercialización directa o por medio de intermediarios. Los mismos folletos suministraban los datos para tal efecto: "Para pedidos pueden dirigirse a Juan Bautista Peralta, Cóndor 863. [Precio] 20 ctvos. Por mayor a 5 pesos el ciento"³³.

Los cancioneros más antiguos muestran cierta timidez al incorporar contenidos musicales. Tal como otros colegas que también incursionaron en la edición de folletos, los primeros tientos de nuestro vate combinan poesía proveniente de sus propias hojas o pliegos de versos y sólo algunas letras de cantos. En una compilación de 1902, que incluye tonadas y cuecas, todavía se encuentra una advertencia del siguiente tenor:

"El cisne chileno, librito de poesías populares, garantiza a sus lectores que sus versos son completamente nuevos i no de recopilaciones, como los que circulan actualmente en Santiago [...]. Me encargo de componer versos ya sea en libritos o en hojas, a precios sin competencia"³⁴.

En cambio, cuando la modalidad cancioneril ya estaba asentada, se ponderaba otro tipo de cualidades para promover su valor: "Lindas e interesantes Canciones, Poesias para postales, Habaneras, Zarzuelas, Valses, Tonadas a lo adivino [*sic*], Cuecas, Brindis, Refranes, Contrapuntos y Versos humorísticos para todos los gustos"³⁵.

32 Ledezma y Cornejo, *Cancioneros populares de Chile a Berlín*, pp. 55-68.

33 *Cantares chilenos*. Santiago, Imprenta Franklin, sin año, p. 32.

34 *El cisne chileno*. Santiago, Imprenta Esperanza, [1902], p. 32. Los datos de edición faltantes en el original, pero deducidos por nosotros, se indican con un paréntesis de corchete [].

35 *El cantor de Pascua y Año Nuevo*. [Santiago], sin imprenta, [c. 1915], p. 32.

Peralta ostenta una gran variedad temática en su desempeño dentro de este ámbito a lo largo del tiempo. Según un observador cercano, llegó a imprimir cuarenta cancioneros sólo entre 1903 y 1916³⁶. Su postrer proyecto fue *La Reina de los Cantares*, en 1932, concebida como “revista de canciones”, de periodicidad mensual o quincenal (se conservan sólo 6 números y las apuestas editoriales de esta naturaleza a veces se tambaleaban o no fructificaban). Se advierte aquí el protagonismo del cine en la configuración de las preferencias musicales, cuestión atingente a los numerosos tangos que incorpora y al lenguaje del *star system* filmico en general en la concepción gráfica de esta publicación, así como en los títulos compilados, algunos de los cuales aluden directamente a películas de estreno reciente. Ese aventurarse por el formato seriado y por recoger los nuevos títulos de moda, era parte de la perspicacia del vate y sus colaboradores para captar las transformaciones culturales y a sus veleidosos públicos. Hubo una interacción constante entre productores pequeños, como Peralta, y las estrategias implementadas por las industrias culturales.

Éste trabajó siempre con imprentas o talleres tipográficos modestos de la capital, en circunstancias en que hubo algunas imprentas bien equipadas de Santiago y de Valparaíso, enfocadas normalmente en obras y receptores del mundo letrado, que también publicaron cancioneros por esos mismos años, destinándolos tanto al nicho del incipiente público masivo como a sectores sociales acomodados. Los establecimientos que elaboraron las compilaciones de Peralta se ubicaban mayoritariamente en el eje próximo a las calles Bandera-San Diego, mientras que otros eran más cercanos a la Estación Central de ferrocarriles capitalina.

Notemos que él figura en aquellas como editor, “autor-propietario”, “editor-propietario” o recopilador, en un contexto donde los derechos autorales no eran algo primordial. Su resguardo y su potencial explotación económica ganó preponderancia durante la década de 1920, con la progresiva llegada del aparato publicitario y legal de los sellos discográficos internacionales³⁷. A estos les importaba cautelar la reproducción de las canciones que habían registrado bajo nuevas normativas legales, tanto como el reconocimiento y la subsecuente ganancia que producían los intérpretes que actuaban bajo su patrocinio. En este campo la cultura popular chilena muestra, hasta la actualidad, sorprendente flexibilidad para sortear ese tipo de restricciones. Aquello que el discurso público actual censura como piratería, encierra, sin embargo, estrategias

36 Atria, Jorge Octavio. “Manuscritos sobre poetas populares” Dannemann, Manuel (ed.). *Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XX. Estudio filológico*. Santiago, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, 2004, p. 119.

37 González y Rolle, *Historia social de la música popular*, pp. 173-176.

culturales de muy larga data que afectan tanto la obra (o el producto) como la función social de la autoría. En materia musical, lo primero es crucial para el problema que aquí nos convoca, ya que propicia la adaptación, las escuchas activas y las reinterpretaciones situadas de las canciones³⁸. Tal es lo que sucede con una parte de las canciones políticas de los impresos de Peralta.

LETRAS NUEVAS PARA MELODÍAS CONOCIDAS

Aquello que en materia de literatura popular se entiende como *contrafactum*, o en la jerga musical contemporánea llamaríamos “re-versionar”, consiste en un juego de apropiaciones que resulta conocido (en la publicidad y en las hinchadas del fútbol, entre otros espacios) y que puede cobrar visos más o menos formales. Durante el período estudiado, cuando el registro técnico del sonido era algo incipiente y de conocimiento social limitado, parece haber existido una disposición más natural a escuchar múltiples versiones de una misma canción. Esto se combina con la cuestión de la autoría, dado que, tal como se comprueba en los cancioneros, estos no consignan sistemáticamente a compositores y creadores de las letras.

El *contrafactum* en el ámbito de la música popular tiene una historia prolongada³⁹. La reutilización de melodías con intenciones comunicativas o de expresión emotiva distintas a su propósito original se palpa en los juegos infantiles tanto como en el enfrentamiento político o la guerra. Puede adquirir la forma de parodia o de homenaje, tanto como trastocar por completo el sentido y el significado de un canto. La música parece ser un campo especialmente fértil, porque es casi imposible controlar todos los sitios y ocasiones en que ésta se ejecuta, al mismo tiempo que es difícil predecir, para sus productores, cuál creación tendrá más éxito o cuáles tendrán repercusiones sociales que atraviesen generaciones⁴⁰. La cultura popular chilena es feraz en el uso de este mecanismo estético, al igual que la tradición iberoamericana⁴¹. Durante las últimas décadas del siglo XIX el movimiento obrero encontró en esta mezcla de apropiación y transculturación una herramienta eficaz, si bien estuvo dirigida a un

38 Mendivil, Julio. “The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones”. *El oído pensante*, Vol. 1, N°2, 2013, p. 25.

39 González y Rolle, *Historia social de la música popular*, p. 105.

40 Ingham, Mike. “Popular song and adaptation”. Leitch, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford University Press, 2017, pp. 324-339.

41 Pereira Salas, Eugenio. “Nota sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile”. *Revista musical chilena*, Vol. 16, N°79, 1962, p. 44; Fornaro, Marita. “Diálogos y resistencia: la presencia de la música española en la creación popular uruguaya”. *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 24, 2012, pp. 63-89.

público acotado, aquel que lograba convocar por medio del impreso o en los actos culturales y políticos presenciales⁴². Los cancioneros de Peralta, en busca de audiencias más numerosas, también recurrieron a ella reiteradamente.

Una muestra de ello es una canción divulgada hasta bien entrado el siglo XX y grabada e interpretada en su versión tal vez más conocida por el grupo Quilapayún, “Canto a la Pampa”. Originalmente corresponde a una romanza chilena llamada “La ausencia”, que inició su circulación en el país hacia 1900. Unos años después, Francisco Pezoa, poeta anarquista, utilizó su melodía, sobre la cual escribió la letra del “Canto a la Pampa”, que se volvió muy conocido dentro del imaginario de izquierda y del repertorio de canciones de protesta, pues aludía a la matanza obrera de Iquique en 1907⁴³. En los impresos analizados aparece con el nombre de “La pampa esclava” y la indicación “Música de La Ausencia”, en *Cantares chilenos*⁴⁴.

Otro de los títulos que utilizó un mecanismo de resignificación de este tipo fue “El Indiano moderno”, presentado como “escojida canción popular”⁴⁵. El calificativo moderno alude a ser una versión remozada de la letra, procedimiento que en otras ocasiones los compiladores de este tipo de impresos indicaban como canción “reformada” con distintas intenciones, no sólo políticas. La composición original era “El triste argentino”, pieza cantable de la zarzuela *El Indiano*, que había contado con una divulgación bastante amplia. Su éxito entre la audiencia chilena, cada vez más numerosa, propició que se publicara en formato de partitura por parte de la casa Kirsinger, empresa con sucursales en Santiago, Valparaíso y Concepción.

Es interesante que, en *El ruiseñor nacional*, también editado por Juan Bautista Peralta, se haya incluido el texto original de dicho canto, bajo el título “Indiana – canción argentina para todo instrumento”. Pero, aquello que aquí y en la zarzuela es una evocación melancólica del terruño, adquiere un significado muy distinto en su letra adaptada, convirtiéndola en una canción de protesta:

“Las notas de esta canción
Grande protesta reflejan,
De tiranía se quejan
I encierran mi maldicion.

42 Lagos Mieres, Manuel. *Bajo el sol de la anarquía. Ritos, símbolos y valores de la cultura libertaria en Chile (1890-1940)*. Santiago, Editorial Lux, 2023, pp. 269-273.

43 González y Rolle, *Historia social de la música popular*, p. 104; Lagos Mieres, *Bajo el sol de la anarquía*, p. 371.

44 *Cantares chilenos. Escojidas canciones, cuecas, brindís, tonadas, zarzuelas, etc.: folleto especial para Pascua y Año nuevo*. Santiago, Imprenta Franklin, sin año.

45 *El guitarrero nacional. Hermoso folleto canciones, cuecas, tonadas i zarzuelas*. Santiago, sin imprenta, sin año, pp. 1-3.

Esclavos en la nación
Somos del vil capital.
La burguesía infernal
Nos explota i asesina,
I la infamia predomina
Con orgullo criminal [...].

¿Cuándo veré a la Verdad,
Aquel hermoso lucero
Que nos anuncia altanero
El sol de la libertad?
En bien de la sociedad
El mundo recorreré;
Ideas propagaré
De Anarquismo i Socialismo,
I en contra del despotismo
Hasta morir lucharé”⁴⁶.

Este texto modificado, bajo idéntico título, fue además consignado en una compilación diferente del mismo editor, *El rei de las canciones*. Dado que los impresos populares y ese variopinto conjunto que compone la literatura de cordel intentaban maximizar rendimientos, parte de sus estrategias creativas consistía en repetir o multiplicar contenidos, fueran estos textuales, musicales o iconográficos. Pese a que tendía a ofrecerse novedad u originalidad a sus potenciales compradores, aquello no era siempre o completamente verídico.

Un juego muy ilustrativo de variaciones se da, en tanto, con la reutilización de “Es inútil soñar”, una barcarola muy conocida en Chile y otros países de la región al despuntar la nueva centuria, que las compilaciones populares locales nombran “La Corola” o “La Carola”, muy probablemente porque los versos iniciales dicen: “Cuando el sol de la mañana colora/ Del oriente su diáfano velo [...]”. Este tema aparece con dos variaciones de carácter político en los cancioneros de Peralta. El primero es “Canto de paz a los hijos del pueblo”, donde el pegajoso coro “Es inútil soñar/ Es inútil soñar,/ Lo que brilla entre nubes lejanas/ Eso yo no lo puedo alcanzar”, se transforma en: “Es tan dulce soñar,/ Es tan dulce soñar,/ En el bello país comunista,/ Donde saben los hombres amar”⁴⁷.

Dicha reescritura aparece firmada por las iniciales “J.A.”, algo poco habitual en el universo documental considerado. La letra de este canto remite a ideales como la justicia social y la condena de la guerra con un tono más bien pon-

46 *Ibidem*, pp. 2-3.

47 *El cantor nacional. Folleto de poesías populares*. Santiago, Imprenta León Víctor Caldera, 1905, pp. 10-12. El historiador Manuel Lagos Mieres encontró una versión similar de esta letra en la prensa anarquista de diciembre de 1905. Véase Lagos Mieres, *Bajo el sol de la anarquía*, p. 290.

derado que se intensifica hacia el final, en una lógica argumentativa donde se augura la llegada de un mejor mundo. La última estrofa afirma:

“I si veo llorar infelices
Oprimidos por duras cadenas
En mi pecho se aumentan las penas
I mas deliro con la redencion”⁴⁸.

Una compilación que Peralta editara el año siguiente parece recobrar ese ánimo expresado por la versión citada, pero aumenta su radicalidad. Eso se observa incluso en el coro, que esta vez es más arrojado y exhibe una perspectiva clasista denodada: “Es terrible habitar, es terrible habitar/ En un pueblo de crueles burgueses/ Donde solo se sabe explotar”⁴⁹. De forma paralela, tal sentir se despliega en las estrofas centrales, que adquieren tintes de himno combativo:

“Los burgueses habitan un mundo
Con eternos fulgores de estío
I los pobres se mueren de frío,
Con sus hijos en un pobre hogar [...].

Nuestros pobres solo tienen patria
Cuando marchan al campo del crimen,
Para ellos no hai patria si jimen
Tras las rejas de injusta prision”⁵⁰.

Un impreso de interés parecido es *La sirena de América*, donde figura como “autor-propietario” Juan Bautista Peralta. Aquí se incluye la “Canción Revolucionaria”, cuya indicación para entonarla señala: “música de la canción ‘Guarda esta flor’ ”⁵¹. Este texto opera con el mismo procedimiento antes descrito, de completa transformación del sentido al cambiar drásticamente su letra. Mientras que la original es de carácter amoroso, la versión política expresa un anhelo redentorista por la existencia de un mundo distinto y una nueva sociedad donde no exista la explotación ni la injusticia, en consonancia con el pensamiento ácrata. Sus últimos versos conminan: “[...] Llevad esta canción por todo el mundo,/ querido hermano, bella hermana mía;/ ¡dulce canción, canción de la Anarquía/ nunca se apague tu vibrante són!”⁵². Puede suponerse que este canto gozó de cierto éxito entre los receptores de este tipo de compilaciones, puesto que fue también estampado en dos folletos más de los mismos editores.

48 *El cantor nacional. Folleto de poesías populares*, p. 12.

49 *El ruiseñor nacional. Folleto especial de canciones, tonadas, cuecas, zarzuelas, etc.* Santiago, Imprenta León Víctor Caldera, 1906, pp. 3-4.

50 *Ibidem*, p. 3. El autor de esta letra sería el poeta anarquista Francisco Pezoa. Lagos Mieres, *Bajo el sol de la anarquía*, p. 290.

51 *La sirena de América. Nuevo folleto de canciones, valeses, mazurcas, cuecas, brindis y cantares de todas clases dedicadas al año nuevo*. Santiago, sin editorial, sin año, p. 5.

52 *Ibidem*, p. 7.

El texto original de “Guarda esta flor” había sido publicado, entre otros, en *Teatro de los cantares*⁵³, compendio realizado por el mismo Peralta, y en cancioneros de otras imprentas. Además, el título en cuestión circuló en Chile en formato de partitura, cuando menos, en una edición de la casa Mattensohn y Grimm, grabadores e impresores vinculados con el Almacén de Música de Carlos Brandt, que contaba con amplia experiencia en el rubro. Allí fue catalogada como “canción ecuatoriana”; aunque fue registrada primero en La Habana como “canción arreglada para piano” por Felipe Valdés, en 1897.

Bajo el nombre “La Canción sonora”; la citada versión combativa de “Guarda esta flor”; asimismo, es parte de los contenidos del *Cancionero revolucionario* editado por Luis Jara⁵⁴. Hacia 1925 fue también incluida en el *Cancionero Revolucionario* a cargo del dirigente anarquista Armando Triviño. En este último se declara la intencionalidad general detrás de una empresa de esta laya: “Que sus tonos recios, combativos, viriles, ahoguen la música encanallada del vicio, aquella que exacerba el instinto, que idiotiza al hombre, haciéndole indigno a toda elevación ideal”⁵⁵. En tanto, de la actividad de otras agrupaciones políticas ha quedado rastro de un *Cancionero socialista*⁵⁶, editado en las prensas pertenecientes a la Federación Obrera de Chile. El ejemplar que se ha conservado acusa en su portada ser una “tercera serie”; es decir, fue ideado como parte de un proyecto mayor y que pretendía tener continuidad. La misma editorial -que contaba entre sus colaboradores a Luis Emilio Recabarren- publicaba paralelamente el periódico *El Socialista* y publicitaba cuatro títulos más de “folletos de propaganda obrera”⁵⁷.

Para los movimientos radicales del ámbito obrero la música tenía validez estética y política en la medida en que fuera aglutinadora y llamara a la acción. Tal era su interés en himnos o marchas, cuyas melodías fáciles de retener pudieran repetirse en distintos sitios y convocar a las mayorías. Como parte de un “arte social”, las canciones cobraban para aquellos una importancia donde las palabras eran preponderantes sobre lo netamente musical⁵⁸. Por supuesto que quienes integraban tales movimientos o eran próximos a los mismos no

53 *Teatro de los cantares. Hermoso folleto de valse, canciones, zarzuelas, tonadas i cuecas escogidas*. Santiago, Imprenta El Debate, [1907], pp. 3-4.

54 Jara, Luis (ed.). *Cancionero revolucionario. Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares*. Santiago, Imprenta El Progreso, 1916, p. 6.

55 Triviño, Armando (comp.). *Cancionero Revolucionario*. Santiago, Editorial Lux, [1925], p. 2.

56 Sin autor. *Cancionero socialista*. Antofagasta, Imprenta de El Socialista, 1921.

57 *Ibidem*, p. 6.

58 Prochasson, Christophe. “¿Es la música de derecha? Socialismo y música en la Belle Époque?” *Políticas de la memoria*, N°14, 2013-2014, p. 189; Grez, Sergio. “Resistencia cultural anarquista: poesía, canto y dramaturgia en Chile, 1895-1918” Lida, Clara E. y Yankelevich, Pablo (comp.). *Cultura y política del anarquismo en España e Iberoamérica*. México D.F., El Colegio de México, 2012, p. 263.

tenían sólo un acercamiento utilitario con la música y disfrutaban de ella en diferentes instancias de sociabilidad, tales como bailes y veladas organizados por las filarmónicas obreras, los ateneos y agrupaciones afines⁵⁹. Allí la música compartida para bailar o cantar, al igual que las canciones de cuño político, eran relevantes desde el punto de vista de la identidad colectiva y su proyección en el tiempo bajo la forma de memoria social⁶⁰.

La utilización movilizadora del repertorio musical disponible, con todo, era algo reconocible a inicios del siglo XX. Eso se palpa, entre otros, en *El Cancionero Revolucionario ilustrado*, volumen bonaerense de 66 páginas cuyo contenido bascula entre Europa y América, así como entre el italiano y el castellano. En algún sentido esta edición es un puente cultural que transcribe en la capital más activa de Sudamérica himnos, marchas y arias del repertorio popular y radical europeo. A dicha selección agrega aires de la joven tradición musical americana, entre las cuales destacan guajiras, habaneras, milongas (anarquistas y sociales) y un tango, este último, más probablemente andaluz que rioplatense, aderezado de una jota libertaria con “música de «La alegría de la huerta” y una “Verbena anarquista”⁶¹.

Es probable que las agrupaciones socialistas y libertarias chilenas conocieran las iniciativas rioplatenses en esta materia y decidieran efectuar ediciones musicales adaptadas para la audiencia local. En Perú también las asociaciones obreras realizaron este tipo de publicaciones, llevando a la imprenta material subversivo en medio de duras barreras, lo que Gérard Borrás califica de “cancionero escondido”⁶². Había comunicación fluida entre las distintas regiones que componían las organizaciones sudamericanas del mundo del trabajo de principios del siglo XX. Adicionalmente, puede que editar cancioneros haya sido una deriva más o menos natural de la actividad de comunicación e intervención política de socialistas y ácratas en Chile, un complemento de la edición de periódicos, libros y folletos que venían realizando por largo tiempo. Las compilaciones musicales, en efecto, eran herramientas que operaban en el plano cultural para tratar de disputar la hegemonía de los sectores dominantes⁶³. En los patrones musicales de mayor divulgación, con todo, también es

59 Navarro, Jorge. “Fiesta, alcohol y entretenimiento popular. Crítica y prácticas festivas del Partido Obrero Socialista (Chile, 1912-1922)”. *Historia* (Santiago), N°52, Vol. 1, 2019, pp. 81-107; Carrasco, Ana María. *Hacia un nuevo significado de la política: los movimientos de mujeres en el extremo norte de Chile (1910-1973)*. Iquique, Ediciones Universidad de Tarapacá, 2018, pp. 213-1215.

60 Eyerman y Jamison, *Music and social movements*, p. 46.

61 Sin autor. *El Cancionero Revolucionario ilustrado*. Buenos Aires, Bautista Fueyo Editor, 1905, p. 40.

62 Borrás, *Lima, el vals y la canción criolla*, pp. 252-256.

63 Grez, “Resistencia cultural anarquista”, p. 260; Navarro, “Fiesta, alcohol y entretenimiento popular”.

posible reconocer posiciones de enfrentamiento político, que pudieron aventurarse con la creación de melodías que refrescaron ese repertorio para las audiencias de la época.

NUEVOS CANTOS COMBATIVOS

En cuanto a las canciones nuevas u originales con una intención política de los impresos musicales de Peralta, se observa que adquieren dos caracteres distintos. La mayoría son cuecas, una forma rítmica de honda raigambre popular y susceptible de adaptarse a muy diversas circunstancias de ejecución y de escucha, así como tomar cariz festivo, jocosos o de observación y crítica social. Otras, por el contrario, son composiciones inscritas en una estética seria. Carecen de indicaciones sobre su melodía o el estilo musical pertinente, pero su estructura métrica induce a pensar en cierta solemnidad totalmente acorde con el tema y las correspondientes letras.

Puede citarse aquí "En honor de Ferrer", que constituye una elegía al líder anarquista catalán Francisco Ferrer Guardia (1859-1909)⁶⁴. Su trabajo intelectual, en particular sus propuestas pedagógicas en torno a la escuela moderna, tuvieron vasto eco en América Latina, por lo que su muerte a manos de un piquete de fusilamiento en 1909 fue muy sentida entre las organizaciones cercanas a su pensamiento. De igual manera cabe en este ámbito "Soi socialista", cuya letra sintetiza elementos ya aludidos, como el enfrentamiento social y una visión liberadora que es al mismo tiempo movilizadora:

"Soi socialista, rebelde en la tierra,
Esclavo sumiso del noble Ideal;
Soi un soldado que pido la guerra
Contra el burgues, verdugo mundial.
El socialismo es la aurora radiante,
El purísimo sol que empieza a rayar,
El rojo pendon que marcha triunfante
Invitando a los pueblos sólo a luchar"⁶⁵.

La presencia de contenidos políticos, considerada desde un punto de vista cronológico, se concentra primordialmente alrededor del intervalo temporal 1905-1908. Varias composiciones adquieren la connotación de canciones de protesta, según lo planteado por Street⁶⁶, puesto que se refieren de forma abierta

64 *El dios de la poesía*, pp. 29-32.

65 *El guitarrero nacional. Hermoso folleto canciones, cuecas, tonadas i zarzuelas*. Santiago, sin imprenta, sin año, p. 12.

66 Street, "Music as Political Communication", p. 990.

a cuestiones de la coyuntura del devenir histórico del movimiento popular y algunas de las consecuencias fatídicas que tuvo que enfrentar bajo la forma de represión armada estatal durante esos años.

En *El violín del diablo*⁶⁷ se recogen varias creaciones que aluden al ciclo de movilización de las clases laboriosas que tuvo un parteaguas con la matanza obrera perpetrada en diciembre de 1907 en Iquique. Este folleto editado por Peralta finaliza con un texto en verso del conocido dirigente obrero Alejandro Escobar Carvallo, "Relación tomada de boca de los testigos presenciales de la masacre autoritaria del 21 de diciembre último" y "Mis impresiones sobre la matanza de Iquique", firmado este último por Juan Cementerio. En uno y otro caso parece gravitar la aludida participación de Peralta en *José Arneró*, donde también colaboraban aquellos.

Las genéricas "Cuecas" comprendidas por este folleto entretienen dos acontecimientos de movilización popular, la huelga de la carne de 1905 que tuvo lugar especialmente en Santiago y Valparaíso, y los hechos de Iquique. El primer pie es bien explícito sobre el problema de la subsistencia y las políticas arancelarias que motivaron los agravios en gran parte de la población. Esto se expresa poéticamente con imágenes que contraponen la corporalidad del pueblo y sus explotadores, banqueros y ganaderos. Quienes encarnaban el capital financiero y el capital mercantil, habiendo engordado al beneficiarse de un lucro excesivo, ahora se verían escarnecidos:

"Chile entero está contento
Porque ya hai carne barata
Hartas vacas i terneros
Con las que echaremos guata.
Gordos i guatones
Hoi los obreros
Van a parecerse
A los banqueros.
A los banqueros sí,
I sin cuidado
No será este pueblo
Mas explotado.
Abajo los ganaderos
Tan usureros"⁶⁸.

El segundo pie de la misma cueca, en cambio, se refiere a la represión violenta ejercida en contra de los trabajadores salitreros y sus familias en el Norte

67 *El violín del diablo*. *Canciones, cuecas, tonadas, etc.* Primer folleto del año. Santiago, sin imprenta, [1908].

68 *Ibidem*, p. 14.

Grande. Se expresa la indignación contra el militar que la perpetró, Roberto Silva Renard, y se anuncia la venganza en su contra, pero asimismo contra todos aquellos que se beneficiaban por el uso de la fuerza armada:

“Por la matanza de Iquique
 Hoi día la capital
 Está tejiendo coronas
 Para Silva el Jeneral.
 De pura dinamita
 Hacen coronas
 Para los asesinos
 Varias personas.
 Varias personas, sí,
 I los pancistas,
 Pidan perdon bien pronto
 Si hai anarquistas.
 Abajo la burguesía
 El pueblo viva”⁶⁹.

En la misma línea argumentativa, el cancionero en cuestión recurre a un género tradicional diferente para ofrecer una “Tonada para todo instrumento”, que culmina diciendo: “¡Viva la carne barata,/ Hoy gritemos los obreros,/ Mueran los contrabandistas,/ I ladrones ganaderos!”⁷⁰.

En otra compilación contemporánea, Peralta publicó una “Cueca anarquista”, anónima, formada por dos pies totalmente incendiarios en contra de la policía y del orden social. En la primera parte los versos se explayan sobre el sesgo clasista de las fuerzas de seguridad de comienzos del siglo XX, acusándolas de cebarse contra los trabajadores. Ya en unas “Hermosas cuecas”, como al pasar, una hablante femenina espetaba sobre el particular: “Querer a un paco es desgracia/ Porque ese amor asesina”⁷¹. Aquí, en cambio, la iniquidad policial es asemejada a la violencia imparabable y descontrolada de los cosacos, término utilizado para significar a la Rusia imperial, despótica y cruel:

“En Santiago los guardianes
 Dicen que se llaman pacos,
 I yo digo que es mentira,
 Porque se llaman cosacos.
 Los cosacos de Chile,
 Son carniceros,
 Porque siempre asesinan
 A los obreros,
 A los obreros, sí,

69 *Ibidem*, pp. 14-15.

70 *Ibidem*, p. 20.

71 El guitarrero nacional. *Hermoso folleto canciones, cuecas, tonadas i zarzuelas*. Santiago, sin imprenta, sin año, p. 19.

I con sus sables
Asesinan al pueblo,
Los miserables,
Abajo los cosacos
Verdugos pacos⁷².

Mientras que los integrantes de la fuerza pública eran comparados con auténticos verdugos, el segundo pie de cueca daba cuenta de quienes se beneficiaban y bregaban por mantener el orden social. Para ellos se vaticinaba un ajusticiamiento público, como una forma de resarcir el daño infligido a la sociedad, del cual extraían beneficios ignominiosamente. Acorde con las visiones radicales de comienzos de siglo, los enemigos de la nación eran tanto la burguesía como la iglesia católica. La primera era la clase social que empujaba el capitalismo, pero la segunda era una fuerza retrógrada que, a través del control cultural y educativo, procuraba mantener las antiguas e injustas estructuras sociales intactas:

“Yo por miles los burgueses,
En los postes colgaria,
I con burgueses i frailes,
Una torre formaria.
Todos los sanguijuelas,
De esta Nacion
Se han ganado la horca
Pues con razon
Pues con razon, sí,
Si yo llorara
Ningun zángano en Chile
Vivo dejara.
Mueran los salteadores
Esplotadores⁷³.”

Una idea bastante similar se expresa en otra cueca recogida en un folleto de 1908 editado por nuestro prolífico cantor, poeta y periodista. Esta vez corresponde al remate de dos estrofas previas de tono y temática diametralmente distintos, amorosos. De forma tal vez sorpresiva para quienes tuvieron el cancionero en sus manos, los versos, en voz femenina, realizaban una proclama respecto al enfrentamiento social, respecto del cual las intenciones eran transparentes:

“Soi obrera i socialista
lucho por mi libertad,
combato a la burguesía
i a la infame sociedad.
Quisiera ser incendio
buenos hermanos

72 *El ruiseñor nacional. Folleto especial de canciones, tonadas, cuecas, zarzuelas, etc.* Santiago, Imprenta León Víctor Caldera, 1906, p. 25.

73 *Ibidem*, p. 26.

para quemar un día
 a los tiranos;
 a los tiranos sí
 i a los banqueros,
 a los explotadores
 por usureros;
 arriba la conquista
 del socialista”⁷⁴.

No fueron muchas las compilaciones de textos musicales coetáneas que utilizaron el formato de cueca para expresar una visión combativa del presente⁷⁵. A pesar de que, como dijimos, este ritmo se aviene a referir temas contingentes y de la discusión pública, las numerosas cuecas presentes en los cancioneros populares chilenos de la época no siguen esta vertiente, sino aquellas festivas o satíricas que contaban tal vez con el favor de un público más amplio.

CONCLUSIONES

Es llamativo que los contenidos políticos de las ediciones cancioneriles de Peralta se concentren en la primera década del siglo XX. Eso se explica por la coyuntura antes referida de movilización obrera y represiones violentas. Después, sin embargo, aquellos escasean, pese a que la politización popular continuó, tal como las características estructurales de la cuestión social. Lo anterior se condice con la constatación de que los cancioneros emanados desde las organizaciones obreras son algo más tardíos. Esto puede deberse a un problema de conservación, puesto que no todas las publicaciones de la época han sido preservadas. Por añadidura, tal vez se debe al propio desenvolvimiento de las acciones llevadas a cabo por aquellas, donde la diversificación editorial incursionó primero en periódicos y otros formatos que en cancioneros.

El análisis que hemos presentado pretende contribuir al estudio de un campo mayor de problemas sobre las tramas que atraviesan las transformaciones de la cultura popular chilena en perspectiva histórica. Sobre todo, quisimos entregar antecedentes para debatir la capacidad de actores en apariencia marginales como Juan Bautista Peralta para movilizar tradiciones y actualizarlas, o de propender a la creación de nuevas tradiciones. Lo primero tiene que ver particularmente con la Lira Popular y el paso de la oralidad a la escritura, así

74 *La sirena de América. Nuevo folleto de canciones, valeses, mazurcas, cuecas, brindis y cantares de todas clases dedicadas al año nuevo*. Santiago, sin editorial, sin año, pp. 13-14.

75 Entre ellas, “Cueca Riesco”, crítica alusión al mandatario, en *El canto de las niñas y la alegría de los jóvenes. Nuevas colecciones de Canciones de Zarzuelas, tonadas, cuecas, etc.* Tomo primero. Santiago, Imprenta de Pedro N. Pinto, 1905, pp. 9-10.

como del canto o la declamación a la imprenta. Lo segundo se refiere más en específico al surgimiento de nuevas formas de significación socialmente compartidas para ciertas canciones, como las reseñadas. Aquí inciden procesos de apropiación de géneros musicales reconocidos, o de cantos de vasta difusión, como pueden ser los propios himnos nacionales, que terminan siendo convertidos en otra cosa: originalmente símbolos de un ordenamiento político opresor (el Estado-nación), pasan a serlo de un reclamo liberador.

Hay un ejercicio de intertextualidad en esta faceta del trabajo editorial de Peralta y de su círculo de colaboradores, puesto que el *contrafactum* o la cita y la referencia constante a otras canciones o textos musicales se realizaba con herramientas distintas a aquellas con las que contamos hoy. El registro sonoro crecía aceleradamente durante los primeros años del siglo XX, pero su recepción social era todavía acotada. La escucha y las prácticas de apropiación musical combinaban modalidades de co-presencia de músicos, con canto y baile en instancias de sociabilidad informales o semi-formales (filarmónicas obreras, estudiantinas, coros religiosos o vinculados a escuelas, retretas marciales en la plaza pública, etc.), espectáculos comerciales y reuniones familiares. La música estaba muy presente en tales ocasiones y muchas veces aparecía mediada por el impreso, que es también una tecnología moderna que tendemos a desdeñar como tal.

Las canciones originales que eran luego remedadas o apropiadas en versiones como cantos políticos se encuentran, en efecto, en otros impresos musicales y, también, en otros cancioneros. Dada la falta de antecedentes complementarios, sólo podemos constatar lo anterior, pero no saber de qué manera se tomaba las decisiones para incluir tal o cual título en las sucesivas ediciones de estos soportes impresos. Pesaba, por un lado, el factor económico y el propósito de rentabilizar cada edición. Los cancioneros formaban parte de un circuito donde se aprecia rasgos de la cultura masiva, entre los cuales se cuenta la mayor difusión posible del producto para un público indiferenciado socialmente. En consecuencia, determinadas canciones ya popularizadas en los escenarios teatrales, en las primeras obras fílmicas musicales u otros contextos, pudieron ser un atractivo importante en el listado de canciones a incluir. También puede intuirse ciertas agendas políticas al respecto, algunas más deliberadas, otras más subrepticias. Lo interesante del quehacer de Peralta en este punto es que parece formularse una estrategia de comunicación política utilizando las herramientas de la incipiente cultura popular de masas.

Por necesidad, el suyo debió ser un trabajo colectivo, en el cual otras personas decidieran o aconsejaran elementos básicos del proceso editorial (colores e

ilustraciones de portadas, disposición de los textos, entre otros), pero era él quien ostentaba la voz última sobre el objeto impreso que luego correría por las calles en busca de audiencia. Era, después de todo, un nombre reconocido en el denominado “espacio público plebeyo”, dados sus años de cantor y su actividad como creador de la Lira Popular, así como su participación en la prensa capitalina. Era alguien que conocía las dinámicas de producción y comercialización de los impresos destinados a los sectores populares, tanto como la forma de trabajo de imprentas y talleres tipográficos con los cuales colaboró por décadas.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Cancioneros editados por Juan Bautista Peralta

Cantares chilenos. Escojidas canciones, cuecas, brindis, tonadas, zarzuelas, etc.: folleto especial para Pascua y Año nuevo. Santiago, Imprenta Franklin, sin año.

El cantor de Pascua y Año Nuevo. Santiago, sin imprenta, [c. 1915].

El cantor nacional. Folleto de poesías populares. Santiago, Imprenta León Víctor Caldera, 1905.

El cisne chileno. Santiago, Imprenta Esperanza, [1902].

El cisne chileno. Cancionero de actualidad. Santiago, Imprenta Bellavista, 1919.

El dios de la poesía: folleto de canciones, brindis, habaneras, cuecas, versos populares, composiciones a Ferrer, etc. Santiago, Imprenta Franklin, [1909].

El guitarrero nacional. Hermoso folleto canciones, cuecas, tonadas i zarzuelas. Santiago, sin imprenta, sin año.

El rei de las canciones. Nuevo folleto de canciones, vales, mazurcas, cuecas, brindis i cantares de todas clases. Santiago, Imprenta de La Comuna, sin año.

El ruiseñor nacional. Folleto especial de canciones, tonadas, cuecas, zarzuelas, etc. Santiago, Imprenta León Víctor Caldera, 1906.

El violín del diablo. Canciones, cuecas, tonadas, etc. Primer folleto del año. Santiago, sin imprenta, [1908].

La sirena de América. Nuevo folleto de canciones, vales, mazurcas, cuecas, brindis y cantares de todas clases dedicadas al año nuevo. Santiago, sin editorial, sin año.

Teatro de los cantares. Hermoso folleto de vales, canciones, zarzuelas, tonadas i cuecas escojidas. Santiago, Imprenta El Debate, [1907].

Otros cancioneros e impresos populares

Allende, Juan Rafael. *Poesías populares de 'El Pequeño'.* Santiago, Imprenta Nacional, 1880.

Jara, Luis (ed.). *Cancionero revolucionario. Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares.* Santiago, Imprenta El Progreso, 1916.

Sin autor. *Cancionero socialista.* Antofagasta, Imprenta de El Socialista, 1921.

Sin autor. *Canciones Patrióticas Americanas. Colección de Himnos Nacionales, Composiciones patrióticas y Cantos guerreros de las Naciones Americanas.* Sin lugar de edición, Librería Popular, sin año.

Sin autor. *Cantares de mi patria. Recopilación completa de las mejores y más modernas canciones, tonadas, habaneras, vales, dúos, cuecas, peteneras, zarzuelas, brindis, coplas, tristes, tonadas de pata en quinchá, tangos, polcas, romanzas, etc.* Segunda edición. Santiago, Centro Editorial de Juan Manuel Sepúlveda, [1911].

Sin autor. *El alma que canta. Con hermosas tonadas y cuecas chilenas dedicadas al Frente Popular.* Santiago, Victorino Varela, [1938].

Sin autor. *El cancionero popular. ¡Viva Chile i el Brasil! Colección selecta de las canciones del Brasil, Argentina i Chile; cuecas, brindis, vales escojidos, marcha Frégoli, Ci ri-bi-ri-bin i habaneras*. Santiago, Imprenta Europea, 1903.

Sin autor. *El Cancionero Revolucionario ilustrado*. Buenos Aires, Bautista Fuego Editor, 1905.

Sin autor. *El Canto de las niñas y la Alegría de los Jóvenes*. Santiago, Imprenta de Pedro N. Pinto, 1905.

Triviño, Armando (comp.). *Cancionero Revolucionario*. Santiago, Editorial Lux, [1925].

Bibliografía

Acevedo Hernández, Antonio. *Los cantores populares chilenos*. Santiago, Editorial Nascimento, 1933.

Atria, Jorge Octavio. "Manuscritos sobre poetas populares": Dannemann, Manuel (ed.). *Poetas populares en la sociedad chilena del siglo XX. Estudio filológico*. Santiago, Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile, 2004.

Borras, Gérard. *Lima, el vals y la canción criolla*. Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos/Instituto de Etnomusicología, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

Bustos, Pedro. "El poeta popular Juan Bautista Peralta": *Verdad y Bien*, N°364, abril de 1930, pp. 126-128.

Carrasco, Ana María. *Hacia un nuevo significado de la política: los movimientos de mujeres en el extremo norte de Chile (1910-1973)*. Iquique, Ediciones Universidad de Tarapacá, 2018.

Chartier, Roger. *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México D.F., Universidad Iberoamericana, 2005.

Cornejo, Tomás. *Ciudad de voces impresas: historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Ciudad de México y Santiago, El Colegio de México/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2019.

Cornejo, Tomás. "Cancionero Presidencial: Cien años del 'Cielito Lindo' de Arturo Alessandri". *Resonancias*, Vol. 25, N°49, 2021, pp. 189-200.

Cornejo, Tomás y Ledezma, Ana. "La playlist del Chile del 1900: ritmos cosmopolitas en el horizonte nacional". Borras, Gérard y Mendivil, Julio (eds.). *Aires de la tierra. Imaginarios sonoros de la nación en América Latina*. Madrid, Editorial Sílex, 2022, pp. 31-51.

Darnton, Robert. *Poesía y policía. Las redes de comunicación en el París del siglo XVIII*. México D.F., Editorial Cal y Arena, 2011.

Eyerman, Ron y Jamison, Andrew. *Music and social movements. Mobilizing traditions in the twentieth century*. Nueva York, Cambridge University Press, 1998.

Fornaro, Marita. "Diálogos y resistencia: la presencia de la música española en la creación popular uruguaya". *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 24, 2012, pp. 63-89.

Gomis, Juan. *Menudencias de imprenta. Producción y circulación de la literatura popular (Valencia, siglo XVIII)*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.

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

Grez, Sergio. "Resistencia cultural anarquista: poesía, canto y dramaturgia en Chile, 1895-1918". Lida, Clara E. y Yankelevich, Pablo (comps.). *Cultura y política del anarquismo en España e Iberoamérica*. México D.F., El Colegio de México, 2012, pp. 277-296.

Ingham, Mike. "Popular song and adaptation". Leitch, Thomas (ed.). *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Oxford University Press, 2017, pp. 324-339.

Lagos Mieres, Manuel. *Bajo el sol de la anarquía. Ritos, símbolos y valores de la cultura libertaria en Chile (1890-1940)*. Santiago, Editorial Lux, 2023.

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

Masera, Mariana. "'Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres'. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular". Masera, Mariana y Castro, Miguel Ángel (eds.). *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2022, pp. 113-131.

Mendivil, Julio. "The song remains the same? Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones". *El oído pensante*, Vol. 1, N°2, 2013, pp. 23-49.

Mendivil, Julio. *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Segunda edición. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2020.

Navarrete, Micaela. "La Lira Popular. Literatura de cordel en Chile". Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Siglo XIX. Selección de 30 pliegos de la Lira Popular*. Santiago, Centro Cultural de España, 2003.

Navarrete, Micaela y Cornejo, Tomás (comps.). *Por historia y travesura. La Lira Popular del poeta Juan Bautista Peralta*. Santiago, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares/ Fondart/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2006.

Navarrete, Micaela y Donoso, Karen (comps.). *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. Santiago, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos/LOM Ediciones, 2010.

Navarro, Jorge. "Fiesta, alcohol y entretenimiento popular. Crítica y prácticas festivas del Partido Obrero Socialista (Chile, 1912-1922)". *Historia* (Santiago), N°52, Vol. 1, 2019, pp. 81-107.

Peralta, Juan Bautista. "Carta abierta". *José Arnero*. Santiago, 20 de julio de 1905.

Peralta, Juan Bautista. "La unificación demócrata parece una realidad". *José Arnero*. Santiago, 13 de abril de 1908.

Pereira Salas, Eugenio. "Nota sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile". *Revista musical chilena*, Vol. 16, N°79, 1962, pp. 41-48.

Prochasson, Christophe. "¿Es la música de derecha? Socialismo y música en la Belle Époque". *Políticas de la memoria*, N°14, 2013-2014, pp. 189-197.

Rinke, Stephan. *Cultura de masas: reforma y nacionalismo en Chile 1910-1931*. Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2002.

Roy, Rob. "Peralta". *Los Tiempos*. Santiago, 10 de mayo de 1933.

Street, John. "Music as Political Communication". Kenski, Kate y Hall Jamieson, Kathleen (eds.). *The Oxford Handbook of Political Communication*. Nueva York, Oxford University Press, 2017, pp. 987-999.

Street, John, Hague, Seth y Savigny, Heather. "Playing to the Crowd: The Role of Music and Musicians in Political Participation". *British Journal of Politics and International Relations* Vol. 10, N°2, 2008, pp. 269-285.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Tomo IV. *Nacionalismo y cultura*. Santiago, Editorial Universitaria, 2007.

Turino, Thomas. "Nationalism and Latin American Music: Selected Case Studies and Theoretical Considerations". *Latin American Music Review*, Vol. 24, N°2, 2003, pp. 169-209.

Recibido el 29 de junio de 2023
Aceptado el 25 de agosto de 2023
Nueva versión: 28 de octubre de 2023