



CHRISTIAN SPENCER ESPINOSA

Universidad Complutense de Madrid

# Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la *zamacueca* en Chile durante el siglo XIX<sup>1</sup>

---

El objetivo central de este texto es hacer una reconstrucción histórica de la danza criolla llamada *zamacueca* durante el siglo XIX en Chile. Utilizando un enfoque etnohistórico próximo a la historia cultural, se describe su llegada, expansión y posterior arraigo en tres etapas (1823/1824-1856, 1856-1879, 1879-1910). A partir de una amplia gama de fuentes y recursos bibliográficos, se exponen los espacios públicos y privados donde la danza se desarrolló, examinando sus características extraordinarias (ubicuidad, amplitud social y representatividad) y el lugar que ocupó en las transformaciones culturales de mediados del siglo XIX. Finalmente, como aspecto transversal, se ofrecen algunos apuntes sobre la relación de este género musical con el discurso de lo nacional al interior de la cultura chilena decimonónica.

*The main objective of this article is to present a historical reconstruction of the Creole dance known as the zamacueca during the nineteenth century in Chile. Using an ethno-historical approach similar to that used in cultural history, the author describes its arrival, growth and subsequent implantation in three periods (1823/1824-1856, 1856-1879, 1879-1910). With the aid of a wide range of bibliographical resources and tools, both the public and private settings in which dance took place are established, as well as their special characteristics (ubiquity, wide social appeal and representativeness), and its role in the cultural transformation that took place during the mid-nineteenth century. Finally, the relationship between this musical genre and the concept of nationalism in nineteenth-century Chilean culture is also examined.*

---

La *zamacueca* fue el género musicalailable de pareja independiente más importante del siglo XIX en Chile. De origen desconocido pero fuerte impronta mestiza, su arribo al país desde Lima tuvo una extraordinaria recepción por parte de la población, que se apresuró a acogerla como una danza propia y le permitió arraigar con gran profundidad en

---

<sup>1</sup> El presente trabajo corresponde a los resultados obtenidos en la primera de las dos etapas de investigación del estudio *Origen, legitimación y sacralización de la identidad musical chilena. Ensayo crítico sobre la zamacueca en Chile en la segunda mitad del siglo XIX*, financiado por el Consejo Nacional de la Cultura del Gobierno de Chile a través del Fondo para el Fomento de la Música Nacional (línea Fomento a la Investigación Musical, Folio 3ES-2007-46439); y ha sido hecho en el contexto de los estudios de doctorado del autor en la Universidad Complutense de Madrid (Programa *La música en España e Hispanoamérica: métodos y técnicas actuales de investigación*), auspiciados por la Beca Presidente de la República para Estudios de Postgrado en el extranjero (Ministerio de Planificación Nacional, MIDEPLAN) del gobierno de Chile. Agradezco a Rodrigo Henríquez Vásquez y Samuel Llano por sus observaciones al texto original de este artículo.

el país, llegando a alcanzar —en un lapso de treinta años— un grado de circulación nacional. Su estilo de baile sensual y provocativo, su adaptabilidad a los espacios aristocráticos, medios y populares, su sencillo acompañamiento instrumental y su extraordinaria originalidad en la composición del texto, le convirtieron en un componente representativo de la cultura chilena decimonónica, instalándose resueltamente en el imaginario de lo *nacional* como el género musical criollo por antonomasia.

De características literarias complejas pero rasgos musicales aparentemente sencillos, el recorrido histórico de la zamacueca durante el siglo XIX puede comprenderse —en un sentido diacrónico y sincrónico— como un camino marcado por tres etapas, la mayoría de ellas acaecidas principalmente en las dos ciudades más importantes de gran parte del siglo XIX, Santiago y el puerto de Valparaíso<sup>2</sup>.

La primera corresponde a su período de arribo e inserción en el país (1823/1824–1856), donde se expande profusamente y logra convertirse en parte de la cultura local, penetrando en todas las clases sociales y abarcando prácticamente todos los espacios disponibles de la capital y el puerto (en zonas urbanas y rurales). En este período la zamacueca goza de buena recepción entre los sectores populares<sup>3</sup>, aristocráticos y de

---

<sup>2</sup> No conocemos con certeza la estructura poética y musical de la zamacueca durante el siglo XIX, puesto que no se ha realizado aún un catastro analítico de sus propiedades literarias, formales, armónicas, rítmicas, fraseológicas, tonales y coreográficas de manera exhaustiva y unitaria (aunque en este último aspecto hay descripciones de viajeros y cronistas). También desconocemos cuáles de estas propiedades habrían sido absorbidas por el género musical que representa, en teoría, la continuidad de esta danza, cual es la *cueca chilena* o *cueca*, hoy danza nacional de Chile. Las escasas informaciones que hay al respecto indicarían una evidente similitud entre ambas, por lo que, en principio, la zamacueca estaría compuesta literariamente por una cuarteta octosilábica (de consonancia variable pero con mayor frecuencia rimada en los versos pares), una seguidilla de ocho versos (que alternan 7 y 5 sílabas con consonancia en los versos pares) y un remate de rima pareada de 7 y 5 sílabas. Esta estructura, empero, no sería fija, sino más bien variable y fragmentada, pudiendo componerse, por ejemplo, zamacuecas “de seguidilla” o zamacuecas “octosilábicas”. Musicalmente, con la excepción de su estructura fraseológica (basada en la alternancia de períodos de ocho compases contruidos con dos frases de cuatro compases cada una [*a* y *b*]) y rítmica (comúnmente organizada en compases de 3/4 con inclusión de un compás de 6/8 dentro de un total variable de 32 a 56 compases), los otros aspectos de la zamacueca se asemejarían a los de la cueca, que son: la forma (que tiende a ser A-B); la armonía (que circula entre los grados fundamentales, agregándose de vez en cuando el V del V (doble dominante) o las relativas menores [tónicas paralelas]); el ámbito melódico (que se sitúa entre la sexta y la octava y, en ocasiones, entre la novena y la décima); la trayectoria melódica (que se mueve comúnmente en notas repetidas, grados conjuntos e intervalos no mayores a la quinta justa); y la tonalidad, que puede ser mayor o menor (muchas veces en tonalidades de fácil ejecución en la guitarra y/o el arpa criolla, como re mayor, sol mayor o do mayor), aunque tienden a prevalecer las primeras. La instrumentación más común de la zamacueca habría sido con guitarra y/o arpa, percusión y voz.

<sup>3</sup> Por *sector popular* entendemos el amplio sector social bajo compuesto por grupos de campesinos (inquilinos), peones y gañanes y, en menor medida, por grupos independientes más preparados (como los artesanos) que circulaban por campos y ciudades en el sector central del país. Nos referimos, en general, a un sector social no especializado que trabaja como mano de obra y lleva

*medio pelo*<sup>4</sup>, aunque su presencia en los salones de la elite pareciera ser más relevante debido a la importancia que este espacio tenía en la reproducción cultural de la vida social de la época.

En su segunda etapa (1856-1879), más compleja y cargada de hitos históricos, la zamacueca se hace parte del imaginario de lo *nacional* cristalizando como un género ubicuo y representativo presente en la cultura oral y escrita (partitura). Así inmersa en una época de profundos cambios, la mayoría conducidos por el discurso político y cultural-simbólico del Estado chileno, comienza a figurar en álbumes y cancioneros, por lo que algunas de sus cualidades específicas (métrica, melodía, danza, carácter popular) comienzan a ser *representativas* o bien *representadas* por el entorno artístico y literario de la época. En esta etapa la zamacueca mantiene su adhesión popular y de *medio pelo* e incluye ahora a parte de la —ya constituida— burguesía, pero su presencia se da con más fuerza en los sectores populares, que la mantienen viva a pesar de que la tradición escrita comienza a dejar un testimonio documental que con el tiempo se hará patrimonialmente hegemónico.

El tercer estadio se ubica entre 1879 y *circa* 1910, época en la que —posiblemente— se produce la mutación de su nombre de *zamacueca* a

---

frecuentemente una vida nómada, pululando por los espacios de sociabilidad de la época: De estos sujetos, el gañán es el personaje más característico, considerado un hombre de la más baja clase que se ocupa de todo tipo de trabajos hechos a jornal, sin residencia ni destino fijo (Luis Alberto Romero: *¿Qué hacer con los pobres?. Elite y sectores populares en Santiago de Chile, 1840-1895*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1997, p. 92). El sector popular, recordemos, estaba integrado en una estructura social que durante el siglo XIX se dividía por igual entre la urbe y el campo, como se constata en el hecho de que en 1885 la población de la Provincia de Santiago —compuesta por las ciudades de Santiago, Rancagua, Victoria y Melipilla— estaba distribuida entre un 51% de población aglomerada y un 49 % de población rural (Oficina Central de Estadística: “Resumen de la Provincia de Santiago”, *Censo General de la Población de Chile (1885)*, Valparaíso, Imprenta La Patria, 1889-1890, p. 359) y en el hecho de que entre 1865 y 1885 los gañanes o peones constituían —en Chile central— un promedio de alrededor del 48% de la población rural en edad de trabajar [15- 50 años] (Jaime Valenzuela Márquez: “Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile central: 1850-1880”, *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*, Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992, pp. 369-391, p. 372). La inestabilidad laboral y el alto grado de movilidad de este grupo hacían que su presencia en espacios de diversión colectiva fuera más frecuente, amplificando la circulación de las prácticas sociales relacionadas con el baile.

<sup>4</sup> *Medio pelo* es el término que se utilizó en Chile (y en otros países sudamericanos) para referirse a un nascente sector social ubicado por debajo de la aristocracia pero por encima de los *gañanes*. Este grupo equivale a lo que hoy designamos como *clase media*, con la diferencia de que las características de la clase media actual son más complejas que las de aquella época, cuyos rasgos sociológicos estaban definidos por menos variables y que se definía más por costumbres y pautas de conducta que por autodefiniciones morales, socioeconómicas (como la movilidad social) y educacionales como ocurre con la clase media actual. En este sentido, la clase media como agente cultural del cambio —como la conocemos hoy— surgirá en Chile recién hacia fines del siglo XIX. El término *medio pelo*, por lo tanto, indicaba una forma lingüística de diferenciación estatutaria que denotaba la existencia de un grupo social con rasgos comunes pero aún muy heterogéneo.

*cueca*, género derivado muy probablemente de unas de sus variantes. En este camino se concreta el proceso de transformación del baile-música hacia el nuevo siglo, acomodándose a los nuevos salones y formando parte de nuevos formatos instrumentales que le permitirán pervivir algunas décadas más, aunque ya convertida en una música popular ‘antigua’. Durante todo este período la zamacueca es eminentemente popular (ya no aristocrática) y mantiene su identificación con el *medio pelo*, ahora transformado en *clase media* y convertido en el nuevo referente social del país. Su antigua condición de objeto cultural asociado con lo nacional hace que en este lapso de tiempo la zamacueca pase a formar parte de una suerte de memoria cultural, quedando registrada durante las primeras décadas del nuevo siglo en la producción de la industria cultural como el testimonio pretérito de otro tiempo cuyos fragmentos, sin embargo, aún subsisten.

### Origen, expansión y desarrollo (1823/1824-1856)

No existe una idea clara sobre cuál es el origen de la zamacueca. Aún así, el hecho de que no se hayan encontrado pruebas documentales fidedignas sobre su posible arribo al continente, sumado al intenso proceso de transformación que vivió la danza al expandirse, hizo que se elaboraran diversas teorías sobre la forma en que llegó y fue recepcionada por la población del sur andino de América, que incluye Argentina, Bolivia, Chile y Perú.

Según el canon de la historia de esta danza y las múltiples fuentes existentes, los ancestros musicales de la zamacueca serían reconocibles por sus cualidades etnohistóricas que, desarrolladas y adaptadas a la cultura nacional de cada país, habrían dado forma y contenido a este baile. Así, los conglomerados étnicos que podrían haber enviado o facilitado elementos para la transculturación o aculturación de la zamacueca en la región podrían haber sido el indígena<sup>5</sup>, el africano<sup>6</sup>, el arábigo-

---

<sup>5</sup> Como creen los siguiente autores: Sañudo Aufrán: “La zamacueca”, *Ilustración Española y Americana*, 30, 1, 1885, p. 11; Lonko Kilapán: *El origen araucano de la cueca*, Santiago, Universitaria, 1996; Emilia Garnham: *Danzas folklóricas de Chile*, Santiago, Ediciones Gráficas Nacionales, impresión de 1961, p. 20; y Rodolfo Lenz: *Diccionario etimológico de las voces chilenas derivadas de lenguas indígenas americanas*, [Santiago, Universidad de Chile, 1910], citado en Rene León Echaiz: *Interpretación histórica del huaso chileno*, Buenos Aires - Santiago, Editorial Francisco de Aguirre, 1971, p. 114.

<sup>6</sup> Como aseveran Benjamín Vicuña Mackenna: “La zamacueca y la zanguaraña”, *Revista Selecta. Revista mensual, literaria y artística*, 1, 9, 1909 [1882], pp. 283-285; Clemente Barahona Vega: *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1913, p. 12; y Roger Bastide: *Las Américas negras. Las civilizaciones africanas en el Nuevo Mundo*, Madrid, Ed. Alianza, 1969, p. 163, citado en Maximiliano Salinas Campos: “¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *Revista Musical Chilena*, 54, 193, 2000, pp. 45-82, p. 68.

andaluz<sup>7</sup> y el mestizo (mestizo peruano<sup>8</sup> y mestizo chileno<sup>9</sup>), siendo este último –más bien– un crisol étnico que habría permitido la mixtura de diversas influencias en una misma raza.

Sin embargo, en ninguno de estos casos ha sido posible establecer con exactitud cuáles fueron los orígenes musicales, coreográficos y textuales de la zamacueca y cuál fue el aporte de cada uno de éstos a la configuración inicial de la danza. Con el paso del tiempo, no obstante, se ha sedimentando la idea de que la zamacueca llegó desde fuera del país con influencias coreográficas hispánicas y posteriormente adquirió una fuerte identidad criolla y mestiza.

Lo que sí sabemos es que es que la llegada e instalación de la zamacueca en Chile se vio antecedida y facilitada por la existencia de los llamados *bailes de chicoteo* o *bailes de tierra*<sup>10</sup>. Durante la década del 10 del siglo XIX estos bailes se fueron convirtiendo en una práctica social común, a pesar de que muchos de ellos estaban confinados a las iglesias, las *chinga-*

<sup>7</sup> Como se aprecia en los dos textos de Pedro Humberto Allende: “La música popular chilena”, *Comuna y hogar*, 1, 1, 1929, pp. 202-206; y “Nació en el oriente sensual y se llamaba ‘Zambra’, la Cueca de tamboreo y huifa”, *Ercilla*, 4, 176, 1938, p. 16; así como en los cuatro trabajos medulares de Samuel Claro Valdés: “La cueca chilena: un nuevo enfoque”, *Anuario Musical*, 37, 1982, pp. 71-88; “La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural”, *Bulletin. The Brussels Museum of Musical Instruments* “Musique et influences culturelles réciproques entre L’Europe et L’Amérique Latine du XVIème au XXème siècle”, 16, 1986, pp. 253-263; “Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena”, *Revista de musicología*, 16, 4, 1993, pp. 2027-2042; y Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes, *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Maraboli*, Santiago, Universidad Católica de Chile, 1994.

<sup>8</sup> Como explica Carlos Vega en sus trabajos seminales *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera)*, *La zamba antigua*, Buenos Aires, Julio Korn, 1953; y *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1956; también Albert Friedenthal: *Stimmen der Völker in Liedern, Tanzen und Charakterstücken*, Berlin, 1911, citado en Eugenio Pereira Salas: *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, Santiago, Imprenta Universitaria, 1941, pp. 268-269; y en los textos de Pablo Garrido: *Biografía de la cueca*, Santiago de Chile, 1943 (2ª ed. revisada con prólogo de Luis Alberto Sánchez, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1976); e *Historial de la cueca*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979; José Zapiola: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, Santiago, 1881 (9ª ed. con introducción de Guillermo Blanco, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1974); y E. Pereira, *Los Orígenes...*, p. 269.

<sup>9</sup> De acuerdo con Enrique Neiman: “La cueca”, *La Región* (San Fernando, Chile), 21-IX-1976, p. 3; Román Vial: [s. t.], *El Mercurio* (Valparaíso, Chile), 9-V-1882, 1882, citado por Antonio Acevedo Hernández: *La cueca: orígenes, historia y antología*, Santiago, Nascimento, 1953, p. 17; y como creen también Eduardo Barrios: *Gran Señor y Rajadiablos*, [s. a.], citado en R. León Echaiz: *Interpretación histórica...*, p. 115; y Jaime Gálvez Asún: *La cueca chilena*, Santiago de Chile, 2001, p. 27.

<sup>10</sup> El término *bailes de tierra* se refiere a las danzas tradicionales criollas o criollizadas de carácter “picaresco” o “apicarado” que fueron bailadas en los países del sur de los Andes durante el siglo XIX. Su nombre, que refleja vivamente la conexión con el propio suelo y lo popular, fue adoptado como una forma de contrastar con el estilo comedido (y la superficie) en la que se hacían los bailes de salón. Carlos Vega cree que fueron una manifestación tardía del ciclo de danzas radiado desde Lima durante los inicios del siglo XIX y que su estilo y coreografía ya era conocido en la región antes de 1800, aunque con el nombre de *danzas del país*. Para más información véase Margot Loyola Palacios: *Bailes de tierra en Chile*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 1980, p. 17; C. Vega: *El origen...*, pp. 153-154 y 158.

nas<sup>11</sup> o los salones patriotas (espacios defensores de la joven república). Mientras avanzaba el lustro, esta música –ya integrada a la tradición chilena– comenzó a salir fuera de la intimidad del hogar hasta llegar a la vida pública, alentada tímidamente por los espacios de conversación de la naciente aristocracia urbana (el salón, la tertulia), los teatros y los rincones de diversión popular de la ciudad. Así, junto con el fragor revolucionario de los años de la independencia fue apareciendo en el campo y la ciudad un espectro variopinto de danzas.

Hacia finales de esta década, durante el primer gobierno independiente de Bernardo O’Higgins (1818–1823), ya se podían distinguir tres tipos de baile, anteriores a la aparición de la zamacueca<sup>12</sup>:

- Bailes *serios*: bailes que habían sido introducidos en Chile hacia 1819, según narra el cronista José Zapiola, como el rin, la contradanza, la churré –especie de gavota–, el vals, la gavota misma y las cuadrillas. La mayoría de ellos se bailaban en las tertulias sociales.

- Bailes *de chicoteo*: bailes de pareja suelta picarescos, como la zamba, el abuelito, el fandango, el bolero y la cachucha. Figuraban también aquí el huachambe, el ziquirimiqui, la cachupina, la solita, la jurga, el gallinazo, la zapatera, las oletas, el llanto, el chocolate, el torito y el soldado. Muchos de estos bailes tuvieron una duración efímera.

---

<sup>11</sup> Las *chinganas* fueron tabernas permanentes o móviles (improvisadas) que cobijaron toda clase de pasatiempos, juegos y bailes en Chile (y otros países) desde el siglo XVI. De carácter cosmopolita, su función social era la de ofrecer un espacio de contacto y entretenimiento para la sociabilidad general. Se distinguía de otros sitios de la época –como *parrales* y baños– por su frágil material de construcción y su amplia presencia en todo el Valle Central del país. Todas estas cualidades –flexibilidad, movilidad, cosmopolitismo, presencia histórica– perpetuaron su existencia hasta los inicios del siglo XX como lugar privilegiado de la cultura chilena en un nivel microsocioal, donde también campeaba la zamacueca. Muchas veces la chingana fue promovida por el mismo Estado, pues en su fomento éste veía una forma “de tener a la masa divertida y que no pensase en política” (Miguel Luis Amunátegui Reyes: *Don Rafael Valdés en Chile*, Santiago, 1937, p. 19, citado en E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 272). En su *Diccionario de chilenismos* (1875), Zorobabel Rodríguez nos dice con mayor precisión que *chingana* es un peruanismo –tal vez indígena– que significa, “escondite”, “socavón” o “conducto subterráneo” donde se “oyen cantar tonadas de arpa i vihuela, i ven bailar i bailan *cuecas*, *resbalosas* i *zajurianas*, como en ella sola [...] ¡Es una chingana! se dice metafóricamente de una cámara, de un cabildo, de un gobierno que proceden en sus debates i resoluciones sin concierto ni decencia” (Zorobabel Rodríguez: *Diccionario de chilenismos*, Santiago, Imprenta de “El Independiente”, 1875, p. 161). Para más información véase Eugenio Pereira Salas: *Juegos y alegrías coloniales*, Santiago, Editorial Zig-Zag, 1947; los dos trabajos de Fernando Purcell Torretti: *Diversiones y Juegos Populares. Formas de Sociabilidad y Crítica Social. Colchagua, 1850-1880*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y Editorial LOM, 2000, p. 33; y “La chingana como espacio privado de diversión popular. Colchagua, 1850-1880”, *Lo público y lo privado en la historia americana*, Santiago, Fundación Mario Góngora, 2000, pp. 197-224, p. 199; y Oreste Plath: “Las chinganas”, *En Viaje*, 378, 20, 1965.

<sup>12</sup> Samuel Claro Valdés: “La vida musical en Chile durante el gobierno de don Bernardo O’Higgins”, *Revista Musical Chilena*, 33, 145, 1979, pp. 5-24, pp. 17-18; y E. Pereira: *Los orígenes...*, pp. 206-240.

• Bailes *intermedios*: bailes con coreografía apicarada pero de antepasado comúnmente cortesano o galante. Estos bailes habían llegado al país hacia 1817 con el *Ejército Libertador de Los Andes*, liderado por José de San Martín (1778-1850) y entre ellos estaban el cielito, el pericón, la sajuriána, el cuando, la perdíz, el aire y la campana<sup>13</sup>.

El interés por estas danzas se vio complementado por algunos acontecimientos culturales acaecidos durante el agitado tiempo de la gestación y consecución de la independencia, que fluctuó entre los años 1810 y 1818, fecha, esta última, de la autonomía definitiva.

Durante la primera parte de esta época, en el período llamado Patria Vieja (1810-1814), se compusieron en el país algunos himnos populares que habían hallado eco en la población ante el ambiente bélico que se respiraba. En el período siguiente, denominado Patria Nueva (1814-1817), aparecieron los primeros intentos por potenciar oficialmente la presencia del teatro en el país<sup>14</sup>, lo que rindió frutos en las décadas siguientes; asimismo, la práctica o afición musical de algunos personajes históricos de la vida política nacional, como Bernardo O'Higgins Riquelme (1778-1842) y los hermanos José Miguel (1785-1821) y Juan José Carrera (1782-1818), aunque discreta, alentó y dio un leve matiz cultural a la vida musical del país<sup>15</sup>, que se concentraba en Valparaíso y Santiago.

Fuera de estas dos ciudades principales, la vida rural del “apartado mundo campesino” mantenía las pautas tradicionales que habían configurado el mundo no urbano durante la monarquía española. El hombre común del campo, “una masa vagabunda y tempranamente desarraigada que pululaba por el valle central y las zonas fronterizas”, conformaba un grupo “de auténticos marginados rurales, siempre dispuestos a cambiar su oficio estacional de gañán por el más lucrativo de cuatrero o montonero”<sup>16</sup>. Este tipo de personajes, que constituía una buena parte del sector popular y que era comúnmente tildado de *bajo pueblo*, conformaba, en la mayoría de los casos, el sujeto histórico que conservaba el viejo romancero castellano, frecuentaba los espacios de diversión pública y practicaba con ahínco la zamacueca –según dicen las crónicas– en los espacios autorizados y no autorizados (práctica que mantendrá hasta los inicios del siglo XX, a diferencia de los sectores aristocráticos).

<sup>13</sup> S. Claro: “La vida musical...”, p. 17-18; J. Zapiola: *Recuerdos...*, p. 44; E. Pereira: *Los orígenes...*, pp. 230-246; y Jorge Urrutia Blondel: “La música en el siglo XIX”, *Historia de la Música en Chile*, Samuel Claro Valdés y Jorge Urrutia Blondel, Santiago de Chile, Orbe, 1973, pp. 83-116, pp. 85 y ss.

<sup>14</sup> Como fue el caso de Camilo Henríquez, quien vio en este medio una forma de impulsar el nacionalismo. Véase Eugenio Pereira Salas: “Guión cultural del siglo XIX”, *Atenea*, 434, 1977, pp. 111-146, p. 114.

<sup>15</sup> J. Urrutia Blondel: “La música...”, p. 85.

<sup>16</sup> Patricio Estellé, Fernando Silva, Osvaldo Silva y Sergio Villalobos: *Historia de Chile. Vol. III*, Santiago, Editorial Universitaria, 1974, pp. 498-499.

En el mundo urbano las cosas eran distintas. En 1817 se había creado la Academia Musical Militar para la preparación acelerada de instrumentistas de bandas. Hacia 1820 habían empezado a llegar más pianos al país y el compositor chileno Manuel Robles (1780-1837) había creado ya el primer Himno Nacional, que se cantaría hasta 1828. Asimismo, si bien en algunas tertulias se bailaba asiduamente el *minuet*, el *rin* y las contradanzas, la creciente regionalización generada por la independencia comenzaba ya a “nacionalizar” las formas musicales que en siglos anteriores habían sido equivalentes a las áreas geográficas de Argentina, Chile y Perú<sup>17</sup>, lo que motivó una actitud más receptiva hacia los bailes arraigados en el pasado común. En medio de esta creciente vida cultural comenzaron a llegar desde Alemania, Argentina, Dinamarca, España, Perú y otros países, los primeros músicos inmigrantes, enriqueciendo la vida cultural de la nueva aristocracia criolla.

### *Circulación y espacios*

Los inicios de la década del 20 sorprenden a las nacientes repúblicas intentando apoyarse unas a otras para consolidar una independencia continental, lo que se acrecienta con la creación de caminos, correos, periódicos y con el propio intercambio bélico. Con este escenario las bandas militares chilenas del ejército llamado *Expedición Libertadora del Perú* parten el 20 de agosto de 1820 a cooperar en la liberación del país vecino. Aunque no existe total claridad sobre este punto, los documentos existentes nos informan que al regresar de este viaje, uno de los batallones —particularmente el Batallón N°4— comandado por el teniente coronel Santiago Sánchez<sup>18</sup> (cuyo Músico Mayor era el peruano mestizo José Bernardo Alzedo), ingresa con una danza hasta entonces desconocida en el país: la *zamacueca*<sup>19</sup>. La fecha de vuelta a Chile desde Lima de este Ejército se produce hacia 1823 o 1824; el único testimonio existente es el de José Zapiola: “Al salir yo en mi segundo viaje a la República Argentina, Marzo de 1824, no se conocía este baile. A mi vuelta, mayo de 1825, ya me encontré con esta novedad. Desde entonces, Lima nos proveía de sus innumerables y variadas *Zamacuecas*, notables o ingeniosas por su música que inútilmente tratan de imitarse entre nosotros”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Eugenio Pereira Salas: “Consideraciones sobre el folklore en Chile”, *Revista Musical Chilena*, 13, 68, 1959, pp. 83-92, p. 88. Con márgenes relativamente similares, estas zonas son las que Carlos Vega agrupó bajo su cancionero *ternario colonial y criollo occidental*. Véase Carlos Vega: *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, Losada, 1944, p. 155-186.

<sup>18</sup> Diego Barros Arana: *Historia Jeneral de Chile*, Vol. XII, Santiago, Rafael Jover, 1892, p. 657, citado en S. Claro: “La vida musical...”, p. 10.

<sup>19</sup> Véase P. Garrido: *Historial...*, pp. 26-30.

<sup>20</sup> José Zapiola: *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, Santiago, 1881 (4ª ed.), p. 85, citado en E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 270 y en C. Vega: *La zamacueca...*, p. 70. Consúltese también S. Claro *et al*: *Chilena o cueca tradicional...*, p. 42.

Antes de esta fecha, la historia de la zamacueca es un cúmulo de ambigüedades. A partir de este momento la historia de esta danza comienza a ser documentada profusamente con citas de cronistas y viajeros de toda índole y nacionalidad, que dan testimonio de la fuerza centrífuga de esta danza. Carlos Vega lo resume así:

En 1824 cobra rápida notoriedad en Lima un nuevo baile llamado Zamacueca; a fines de ese mismo año o a principios del 1825 llega a Santiago de Chile y en sus aristocráticos salones es objeto de cálida recepción; descendiende en seguida a los dominios del pueblo, invade todo el territorio de la República y el fervor de un par de generaciones le da categoría de danza nacional; evoluciona, sufre algunas modificaciones de externación y de forma, y se inicia en el país, ya en la segunda mitad del siglo, la creación de melodías originales. Hay desde entonces una Zamacueca chilena<sup>21</sup>.

La buena recepción de la zamacueca se debió a la preexistencia de los *bailes de tierra* y al intenso flujo entre Lima y Valparaíso-Santiago. La presencia de coreografías similares a la zamacueca —como era el caso de la sajuria, entre otras— permitió recibir con rapidez el nuevo baile en razón de la predisposición motora que los *bailes de tierra* habían formado en parte de la población. Además, el flujo comercial y migratorio entre Chile y Perú naturalmente cooperó en la expansión la danza, ya que la zamacueca triunfaba desde fechas anteriores en los salones limeños. De esta suerte, como ocurría con la circulación y recepción de estas danzas, los viajeros chilenos que la habían visto y los peruanos que llegaban al país la traían consigo como última moda, lo que hizo que pronto decenas de personas multiplicaran el conocimiento de la zamacueca en la ciudad<sup>22</sup>. Así, “La zamacueca triunfó rápidamente y fácilmente en Chile porque los espíritus estaban preparados para novedad de tal género”<sup>23</sup>.

Durante la década del veinte la zamacueca llegó a la República Argentina. Debido a la influencia que Lima ejercía sobre Santiago y

<sup>21</sup> Carlos Vega: *La Forma de la Cueca Chilena*, Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Colección de Ensayos N° 2, 1947, p. 1.

<sup>22</sup> C. Vega: *La zamacueca...*, p. 71. No obstante, no se sabe bien si esta dispersión de la zamacueca se produjo desde el salón o desde la *calle*: para algunos autores ella llegó primero a los salones y desde ahí bajó hasta el *bajo pueblo*, expandiéndose con facilidad entre la gente (como sostiene C. Vega en *La Zamacueca...* y *El origen...*); para otros, en cambio, nació entre el *bajo pueblo* y, desde abajo, subió hasta el salón de clase media y de ahí a los salones aristocráticos, como creen B. Vicuña en “La zamacueca...” y P. Garrido en *Historial...* Véase, además, Sonia Pinto y Adolfo Gutiérrez: *La Cultura Chilena, 1850-1920: Manifestaciones folklóricas y populares*, Santiago, FONDART, 1996.

<sup>23</sup> C. Vega: *La zamacueca...*, p. 71. Una idea similar posee Rosita Barrera: *Abrazo de identidad. Danzas paralelas de Argentina y Chile*, Santiago de Chile, 1996, p. 63, quien creía que este baile tenía su propio estilo y era “la afirmación de la personalidad de las clases sociales en que se gestó” pues “Por lo general las grandes danzas o letras de temas musicales, son la resonancia de hechos que conmueven a la sociedad”.

Santiago sobre Mendoza, la versión mestiza que había llegado a Chile hacia 1823-1824 se desplazó desde la capital chilena hasta esta ciudad colindante entre los años 1825 y 1830<sup>24</sup>. La fórmula chileno-mendocina derivó luego en una variante producida dentro de Argentina llamada *cueca cuyana*, que se vio influenciada por la propia zamacueca chilena –más viva y menos dulce– entre 1840 y 1890, en una vasta zona que incluyó el centro oeste del país (Mendoza, San Juan, San Luis y La Rioja); esta cueca fue, en el decir de Barrera, “hija de la zamacueca”<sup>25</sup>.

En la segunda mitad del siglo, a mediados de la década del 70, la versión chilena de zamacueca logró influenciar la versión limeña, lo que obligó a los vecinos peruanos a llamarle *chilena* para diferenciarla de la zamacueca peruana. Producto de este impulso, hacia 1875 una segunda promoción de zamacueca llega al noroeste argentino desde Bolivia (vía Lima) con el mismo nombre de *chilena*. En el tránsito entre Perú y Bolivia recibe una modificación tonal –se le agrega el tono menor– aunque no deja de lado su fórmula rítmica y estilo de baile. Luego se dispersa en dirección hacia la Rioja (1880), desde donde llega a Salta, Tucumán y Catamarca ya bimodalizada<sup>26</sup>.

Paralelo a la salida de la zamacueca hacia Argentina en la década del 20, comienza en Chile un extraordinario período de circulación en diversos espacios y grupos sociales, lo que constituye, sin duda, uno de los aspectos más extraordinarios de este baile criollo. Hacia 1829, como reseña Vicuña Mackenna, la zamacueca comienza a gobernar en “las tarimas de la clase media”, golpeando tímidamente las puertas de los salones aristocráticos nacionales. El aumento creciente de las chinganas, que ya invadían la capital “con su fuerte ambientación criolla”, comienza a expandir la danza entre nuevos grupos sociales que acuden a ella para entretenerse, ganándose lentamente la admiración recatada de la –aún muy incipiente– burguesía chilena<sup>27</sup>. Al iniciarse la década del 30 llega incluso a la ópera<sup>28</sup>: el trío de cantoras tradicionales mulatas *Las Petorquinas* baila la zamacueca

<sup>24</sup> C. Vega: *La zamacueca...*, p. 28.

<sup>25</sup> R. Barrera: *Abrazo de identidad...*, p. 92. Esta misma autora señala también que “en la región central y oriental caducó antes pero gozó de la aceptación de todas las clases sociales tanto en los salones urbanos cuanto en la tertulia rural”. Esta cueca es de ritmo vivo pero más pausada que la *chilena* “y tiene la característica de la birritmia entre la melodía y el acompañamiento musical” (pp. 92-93).

<sup>26</sup> Véase R. Barrera: *Abrazo de identidad...*, p. 88.

<sup>27</sup> P. Garrido: *Historial...*, p. 197.

<sup>28</sup> Este hecho fascinante fue apuntado por el polifacético literato Vicente Grez (1847-1909) en el año 1879: “Hemos oído decir a una dama, que en su niñez asistió a aquellos espectáculos convertidos hoy en asuntos históricos, que en el *Barbero de Sevilla* Rossina salía en traje de mora, lo mismo que en el *Otello*, i que en la escena en que baila don Bartolo, el tutor i la pupila se ponían a bailar una gavota; i luego llegaba Figaro, hacía a un lado al doctor i comenzaba una zamacueca con Rossina. Unas cantoras petorquinas entonaban la famosa cueca, y la orquesta dejaba de lado a Rossini...”. Vicente Grez: “El lirismo i el romanticismo en boga”, *La vida santiaguina*, Santiago, Imprenta Gutenberg, 1879, pp. 103-118, p. 105.

en una función operística como parte del trozo que las divas ofrecen al cerrar la función, en lo que Vega describió como “la nota más sensacional que haya dado jamás una danza americana”<sup>29</sup> y Vicuña Mackenna llamó a continuación la *década de Peñaflores*, en alusión a la ciudad natal de las vigorosas bailarinas<sup>30</sup>. Este ascenso aparentemente repentino fue una demostración de la buena recepción que tuvo la danza, que en la segunda mitad del siglo llegará también a la zarzuela<sup>31</sup>.

En 1835 la zamacueca aparece por primera vez en el teatro<sup>32</sup> para luego reaparecer en 1842 en el ‘beneficio’ dado a la bailarina criolla Carmen Pinilla. Según Eugenio Pereira Salas, este último acto fue la finalización de una década de logros en los que este baile ascendió por fin a los círculos aristocráticos como arte vernáculo *representativo*<sup>33</sup>. Así, durante los años treinta la zamacueca se va poniendo de moda en los salones de la ciudad de Santiago<sup>34</sup>, consolidándose en los 40 como una más de las danzas aristocráticas. Es en este período –teniendo Santiago casi cien mil habitantes– cuando la zamacueca vive la época de mayor expansión social que se tenga documentada, llegando a todos los grupos sociales, aunque muchos de los testimonios que acreditan su desarrollo pertenezcan más bien al ámbito del salón aristocrático<sup>35</sup>. El literato, político y publicista argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1884) dio cuenta de este fenómeno con elegancia:

¿Quién osaría disputarle el lugar que el sufragio universal le ha dado? ¿Quién le echaría en cara su origen plebeyo, después que la alta aristocracia de la moda, del tono y el buen gusto la ha hecho el objeto mimado de la predilección de las bellas y el obligado fin de fiesta de toda tertulia en que no se le condene a uno

<sup>29</sup> C. Vega: *La zamacueca...*, p. 67.

<sup>30</sup> B. Vicuña: “La zamacueca...”, p. 285.

<sup>31</sup> En efecto, bajo la pluma de Manuel Caballero y M. Ramos Carrión la zamacueca figura en *Los sobrinos del Capitán Grant*, pieza que fue estrenada el 25 de agosto de 1877 por la Compañía de Francisco Arderius en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid. Carlos Vega califica la zamacueca aquí ofrecida como “un engendro” (*La zamacueca...*, p. 155) posiblemente por su falta de rigor en la métrica del texto y por su lugar de ocurrencia: Talcahuano, puerto sureño que, hasta donde sabemos, no figura entre los espacios principales de recreación para los bailes criollos de la época.

<sup>32</sup> E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 275.

<sup>33</sup> Eugenio Pereira Salas: *Historia del Teatro en Chile. Desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta (1849)*, Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad de Chile, 1974, p. 256.

<sup>34</sup> C. Barahona Vega: *La zamacueca i la rosa...*, p. 16.

<sup>35</sup> Es en esta década de expansión definitiva cuando se suscitan la mayor cantidad de observaciones de viajeros extranjeros en libros de crónicas, memorias, viajes, informes, misiones diplomáticas o aventuras fugaces por el país. Alrededor de estos testimonios se han escrito dos tercios de las historias de la zamacueca y se ha generado una ingente producción revisteril y periodística que el tiempo ha ido desperfilando, pero cuya importancia es bueno destacar. Entre los testimonios que conocemos están los de Rafael Valdés [1831], Salvador Sanfuentes [1833], Thomas Sutcliffe [c. 1833], Ignacio Domeyko [1838], Mr. Dumont [1838], T. Wilkes [1839], Max Radiguet [1841-5] y José Joaquín Vallejo (*Jotabeche*) 1847 [1841]. Véase C. Vega: *La zamacueca...*, pp. 60-65.

a morirse de puro fastidio? [...] La zamacueca es el único punto de contacto de todas las clases de la sociedad, lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico; la dama como la fregona; el roto como el caballero, con la diferencia sólo del modo<sup>36</sup>.

Por esta misma época comenzaron a aparecer los primeros maestros de baile en la capital, señal inequívoca de la puesta en sociedad de las danzas del momento. Por esta vía entraron también al espacio aristocrático algunos bailes europeos de salón como la polca, la redowa, algunos tipos de contradanza y la cuadrilla francesa<sup>37</sup>. La boga de estas “danzas de sociedad” irá postergando a un segundo plano a los *bailes de tierra* —que se refugiarán en el campo— con la notable excepción de la zamacueca y el cuando, que sobrevivirán en casi todos los espacios de reunión colectiva<sup>38</sup>, por eso, como recuerda Clemente Barahona, “no hay expansión popular, desde aquella semi lejana época, sin la zamacueca”<sup>39</sup>.



Claudio Gay, *Una tertulia en 1840* \*

<sup>36</sup> Domingo Faustino Sarmiento: “La zamacueca en el teatro”, *El Mercurio*, 21-II-1842 (ed. “Obras Completas de Sarmiento”, *Artículos Críticos y Literarios, 1841-1842*, Vol. I, Buenos Aires, Editorial Luz del Día, 1948, pp. 165-171, p. 169).

<sup>37</sup> E. Pereira: *Los Orígenes...*, pp. 56-57.

<sup>38</sup> E. Pereira: *Los Orígenes...*, pp. 256-257. Debe notarse que la zamacueca debió conseguir un espacio en el salón batallando con dos importantes géneros de la primera mitad del siglo XIX, cuales fueron la resbalosa y la sajuriana, cuya importancia se consideró, hasta mediados del siglo XIX, similar a la de la zamacueca.

<sup>39</sup> C. Barahona Vega: *La zamacueca i la rosa...*, p. 26.

\* Claudio Gay: *Atlas de la historia física y política de Chile, Paris, Imprenta de E. Thunot, Vol. I, 1854, lámina 38.*

El salón que acogió a la danza no fue, empero, uno solo. Durante el siglo XIX éste se desarrolló bajo tres modalidades, una aristocrático-burguesa, otra de *medio pelo* y una modalidad *folclorizada*, más propia de la segunda mitad del siglo. El salón servía de esparcimiento para la población (ocio) pero también permitía establecer relaciones no recreativas (negocio), algo que ocurría con propiedad en el salón aristocrático-burgués, cuya evolución se produjo en tres etapas: colonial (*ca* 1795-*ca* 1825), ilustrada (*ca* 1825-*ca* 1879) y burguesa (*ca* 1880-*ca* 1910); en la segunda etapa de este salón, la zamacueca estuvo especialmente presente.

La musicología y la historiografía musical chilenas han destacado el salón aristocrático como el espacio donde operó tácitamente “un sistema de valores y actitudes compartidas que permitía formar alianzas políticas, comerciales y amorosas mientras se cultivaban las letras, la música, el baile y las *buenas maneras*”<sup>40</sup>; de esta suerte, el salón habría sido “la consecuencia, pero también la causa, de la formación cultural chilena, su específica modalidad de reproducción” pues en él se habrían construido y definido “los signos de la chilenidad, desde el punto de vista de la sociabilidad, pero sobre todo, desde el punto de vista de su memoria y lenguaje”<sup>41</sup>. Ahora, si bien el salón chileno fue un espacio que irradió algunas formas de reproducción de la vida social chilena, no fue el único, debido a la marcada presencia de *parrales*, baños, *ramadas* (o *enramadas*)<sup>42</sup> y, sobretodo, de las chinganas, que desde su origen constituyeron cuantitativa y cualitativamente uno de los motores principales de la diversión colectiva del país —preferentemente popular— perdurando hasta ya iniciado el siglo XX.

La chingana fue el espacio propio de sociabilidad de los sectores populares, no obstante su carácter más abierto permitía la incorporación de personas de diversos estratos sociales, como elogiaba Sarmiento más arriba. Las chinganas existían en gran cantidad y estaban ubicadas “a todo lo largo y ancho de Chile central [con espacios] destinados a acoger al *bajo pueblo* y permitir una relación abierta y desprejuiciada”. En ellas “No faltaba, por supuesto, la música entregada por dos o más mujeres, las ‘cantoras’, acompañadas por la inseparable guitarra y el arpa”. Como consecuencia natural de esta presencia “se formaba un gran baile, el que generalmente

<sup>40</sup> Juan Pablo González y Claudio Rolle: Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005, p. 49.

<sup>41</sup> Jorge Martínez y Tiziana Palmiero: “El salón decimonónico como núcleo generador de la música de arte chilena”, *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, Vol. II, José Peñín (coord.), Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, pp. 697-754, p. 698.

<sup>42</sup> El parral era una especie de escenario popular callejero de punto fijo (E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 251), mientras que la ramada era, como su nombre lo indica, un conjunto de ramas enlazadas firmemente con forma de tienda, a modo de escenario móvil para cantar y bailar en las “fiestas cívicas” (Z. Rodríguez: *Diccionario...*, p. 404).

ocurría fuera de la chingana, bajo el parrón situado en un pequeño patio trasero. De esta manera se completaban los elementos y las condiciones de la gran fiesta popular en estos establecimientos, fiesta que era cotidiana, casi diaria”<sup>43</sup>.



Claudio Gay, *Una Chingana* (s. XIX) \*

La acción de estos dos espacios centrales de la vida cultural chilena —el salón y la chingana— sumada a la de los parrales y ramadas rurales, dio a la zamacueca una gama variopinta de lugares donde desarrollarse<sup>44</sup>, incluyendo uno hasta ahora poco considerado: el *café*. Los cafés, traídos al país desde Lima por don Francisco Serio en 1771, funcionaron como sitios de encuentro de la clase alta o media-alta. En la década de 1820 había en Santiago al menos seis conocidos: el de don Francisco del Barrio (cerrado en 1826), donde se reunían los padres de la patria y considerado el primero del país; el café de Rengifo y Melgarejo (en la calle Catedral, 1822-1824); el de Jaramillo (posteriormente llamado *Dinator*, hasta 1829); el de *La Nación* (1825); el de Rafael Hevia y el llamado café de *La Baranda*. En este último actuaría en 1831 el afamado trío *Las Petoquinas*.

Otros autores citan *El Café de la Gran Plaza* (posiblemente de 1831), el *Francisquín*, el *León de Oro*, el *Café de las Ánimas* y el *Café de las Dos*

<sup>43</sup> J. Valenzuela: “Diversiones rurales...”, p. 378.

<sup>44</sup> Eugenio Pereira Salas en *Los Orígenes...*, p. 252, señala que para la década del 20 se podían contar 26 centros de “sociabilidad” entre cafés, fondas, billares y posadas.

\* Claudio Gay: *Atlas de la historia física y política de Chile*, Paris, Imprenta de E. Thunot, Vol. I, 1854, lámina 36.

*Hermanas* (en Valparaíso), que tenía una orquesta de guitarra, arpa y pandereta y que luego sería reemplazado por el café *El Comercio*. Algunos de estos cafés, cambiando de nombre, de dueño o de ubicación, se mantuvieron durante la segunda mitad del siglo<sup>45</sup>.

En los cafés se daba con particular intensidad la *conversación*, lo que a veces hacía que este espacio se convirtiera en una soterrada tertulia realizada en un espacio más abierto. Como señala Silva, el café no logró consolidarse en la primera mitad del siglo, pero sobrevivió esparcido en diversos formatos durante la segunda mitad, integrándose luego a la vida de clubes, restaurantes, salones de té, casinos o quintas de recreo<sup>46</sup>. Aunque para algunos el café fue un espacio donde predominaba la figura masculina y, por lo tanto, no había instrumentos zamacuequeros, es muy posible —sino un hecho— que hubiese habido actividades musicales pues en las memorias figuran el arpa, la guitarra y el pandero, instrumental básico de la zamacueca decimonónica, como lo prueba el testimonio de Mr. Longeville:

Los cafés tienen todos un comedor en los que se colocan las mesas y asientos para el que quiera entrar a descansar. Hay también música y canto, que costean los propietarios para entretener a los concurrentes, pues está en su interés contratar buenos músicos y cantores para atraer gente a sus casas. Estos cantores se dan de ordinario de improvisadores, por lo menos siempre se preparan con nuevos versos satíricos y adoptados a los antiguos aires nacionales. En ellos se hace frecuentes alusiones a las novedades que ocurren en la ciudad, a lo que siempre ponen los chilenos el oído atento, sobretodo si son materia de escándalo<sup>47</sup>.

Bailes, tertulias, paseos, saraos, cafés, funciones teatrales zarzueleras u operáticas, baños, ramadas y fondas: el nivel de circulación de la zamacueca alcanzó la *ubicuidad* durante sus primeros 30 años de desarrollo, ocupando todos los espacios que la sociabilidad le prestó para su figuración. Desde el punto de vista cronológico, su aparición se produjo en ciclos temporales<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Véase *Ibidem*, P. Garrido: *Historial...*, p. 179 y J. Zapiola: *Recuerdos...*, pp. 28 y ss.

<sup>46</sup> Fernando Silva: "Los Cafés en la primera mitad del siglo XIX", *Formas de Sociabilidad en Chile 1840-1940*, Santiago, Fundación Mario Góngora, 1992, pp. 315-344, pp. 343-344.

<sup>47</sup> R. Longeville Vowell: *Memorias de un Oficial Inglés al servicio de Chile durante los años 1821-1829*, Santiago, 1923, pp. 145-146 (traducción de José Toribio Medina).

<sup>48</sup> En los *ciclos temporales*, determinados por actividades intermitentes de la vida urbana, la zamacueca se bailaba como algo extraordinario. Estos ciclos incluían las festividades religiosas del calendario litúrgico (eclesial y popular), las fiestas de los santos patronos o bien la chingana navideña, esta última presente a lo largo todo el siglo XIX (Maximiliano Salinas Campos: *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*, Santiago, Ediciones Rehue, 1991, p. 144). En este sentido, los payadores, improvisadores y poetas populares también aportaban a la reproducción de la danza, aunque lo hacían en ciclos irregulares y con especial énfasis en la métrica literaria y la música antes que en el baile. También están dentro de esta categoría las faenas agrícolas que se hacían durante el año, como las trillas, remoliendas y ciclos del cereal; a su vez, ocupaban un lugar especial las *efemérides* nacionales, como las fiestas patrias, las celebraciones de triunfos bélicos (batallas y glorias militares instituidas durante el siglo), los honores y el levantamiento de bustos a mártires y próceres,

y regulares<sup>49</sup>, mientras que espacialmente recayó en espacios públicos, privados y semi-públicos, fueran éstos abiertos o cerrados, permanentes o transitorios y estuvieran ubicados en zonas centrales (urbanas o suburbanas) o periféricas de la ciudad (rurales). La zamacueca, por lo tanto, fue “adaptada y nacionalizada” en Chile logrando llegar a casi todos los ámbitos del país, incluyendo tanto las ciudades principales del Valle Central –Santiago y Valparaíso– como las ciudades localizadas en el extremo norte y sur del país –Copiapó y Punta Arenas–<sup>50</sup>.



Paul Treutler, *Chingana en Tres Puntas* (c. 1852-1858) \*

además de fechas conmemorativas de lo ‘chileno’ o ‘nacional’. Para las trillas y las remoliendas véase el libro señalado de Salinas y su artículo “Comida, música y humor. La desbordada vida popular”, *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile moderno 1840-1925*, Santiago, Taurus, 2006, pp. 85-117, p. 92, además del comentario sobre los carnavales en Pedro Ruiz Aldea: *Tipos y costumbres de Chile*, Santiago, 1894 (reed. con prólogo y notas de Juan Uribe Echeverría, Santiago, Zig-Zag, 1947); finalmente, para los ciclos de trabajo temporal, véase J. Valenzuela: “Diversiones rurales...”.

<sup>49</sup> En estos ciclos la zamacueca era danzada dentro de la vida ordinaria. Estaban compuestos en su mayoría por las diversiones populares generales y los bailes públicos; entre estas diversiones estaban las carreras de caballos, las riñas de gallos, los juegos de bolos y azar (naipes), las corridas de toros y la cocina chilena. Véanse las obras citadas de F. Purcell, M. Salinas, J. Valenzuela, F. Silva, E. Pereira (*Los Orígenes... y Juegos y alegrías...*)

<sup>50</sup> Mario Moreno señala que la primera zamacueca se bailó en Magallanes –la zona más austral del país– en las fiestas patrias de 1849. Véase Mario Moreno; *La cueca chilena y su origen e historia en Magallanes*, Punta Arenas, Ediciones choiols, 2000, pp. 9-17. Respecto de Copiapó, el escritor chileno José Joaquín Vallejos (*Jotabeche*) recuerda la existencia de un programa de baile de salón de los años 40 en dicha ciudad, donde la “Sambacueca” cierra la noche junto con la contradanza. Véase José Joaquín Vallejo: “Copiapó”, *Colección de Artículos de Jotabeche, publicados en El Mercurio de Valparaíso, en el Semanario de Santiago i en el Copiapino, desde abril de 1841 hasta septiembre de 1847*, Santiago, Imprenta Chilena, 1847, pp. 7-14, p. 12; y C. Barahona Vega: *La zamacueca i la rosa...*, p. 17.

\* Aparecido en *Fünfzehn Jahre in Süd-Amerika an den Ufern des Stillen Oceans / Gesehenes und Erlebtes von Paul Treutler*, Leipzig, Welt post, 1882, Vol. I.

Fuera del país, una vez pasado el medio siglo la zamacueca había logrado abarcar casi un tercio de América del Sur, llegando a bailarse en un territorio de varios miles de kilómetros cuadrados con una práctica social visible en Argentina, Bolivia, Chile y Perú y, menos visible pero igualmente existente, en Uruguay y Paraguay<sup>51</sup>, Ecuador<sup>52</sup>, el sur de México<sup>53</sup> y el norte de México - sur de California<sup>54</sup>.

El resultado de este proceso se percibe nítidamente hacia mediados de siglo, cuando la zamacueca consigue superar la fase de expansión territorial que había desarrollado en el primer cuarto de la centuria, para situarse ahora en una fase de penetración en las jerarquías valóricas de la cultura chilena decimonónica. Con esta fuerza demostrada por medio de su expansión, arraigo en la cotidianeidad e instalación en la esfera pública, la zamacueca comienza a trascender y a formar parte del imaginario nacional, adquiriendo una presencia relevante no sólo como aspecto de la cultura de la época sino también como algo identificable con lo *chileno*.

### **Imaginario nacional y cambio cultural. La zamacueca en la oralidad y en la escritura (1856-1879)**

La sorprendente dispersión geográfica que alcanzó la zamacueca durante el siglo XIX se vio favorecida por la constante tensión entre *orden* y *diversión* que el Estado republicano intentó armonizar, reconociendo y regulando paralelamente las entretenciones públicas. Debido a su naturaleza festiva y a sus movimientos sensuales y provocadores, la zamacueca

---

<sup>51</sup> Según las hipótesis sostenidas por Carlos Vega en *La zamacueca...*, pp. 75-76.

<sup>52</sup> Según Mario Godoy Aguirre la *chilena* se conoció en Ecuador como aire típico; Carlos Coba sostiene que esa chilena era sinónimo de zamacueca (Carlos Coba: *Danzas y bailes en el Ecuador*, Quito, Ediciones Abya Yala, 1986, p. 56); también el inglés Ernest Charton la vio bailar en Ecuador en 1862. Véase Mario Godoy Aguirre: "Géneros musicales y repertorios usados en el Ecuador desde el siglo XIX", *Música Iberoamericana de Salón. Actas del Congreso Iberoamericano de Musicología 1998*, Vol. II, José Peñín (coord.), Caracas, Fundación Vicente Emilio Sojo, 2000, pp. 609-695, p. 661.

<sup>53</sup> En su libro *La Canción Chilena en México*, Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Colección de Ensayos N° 4, Imprenta Universitaria, 1948, pp. 2-3, Vicente Mendoza señala que la canción-danza mexicana que derivó en la posterior *chilena* se configuró hacia 1850. Esta danza, sin embargo, no era *strictu sensu* una zamacueca sino un tipo de canción chilena con rasgos musicales específicos (la combinación métrica de 6/8 y 3/4) que podrían haber influido en las canciones tradicionales de los estados de Guerrero (*sanmarqueñas*) y Oaxaca. Respecto de la zamacueca en México durante el siglo XIX, gracias a la gentileza del historiador Fernando Purcell, hemos tenido acceso a la nota de un periódico mexicano titulado *La voz del nuevo mundo* ("18 de Septiembre en Sacramento", San Francisco - California, 27-IX-1881, 39, N° 1933, p. 6) donde consta la celebración del día 18 de septiembre en la ciudad de Sacramento con una fiesta donde se bailó "nuestro baile nacional, La Cueva". Este artículo permite confirmar la permanencia de la danza en ese país como práctica habitual una vez pasado el período de expansión chileno.

<sup>54</sup> C. Vega en *La zamacueca...*, pp. 81-83, señala que en 1850 y 1851 el canadiense William Perkins (1827-1893) vio bailar la danza en la zona estadounidense de Sonora (dividida entre México y Estados Unidos), atiborrada de visitantes producto de la *fiebre del oro* californiana.

suscitó tempranamente la suspicacia de las autoridades, que veían en estos desenfrenos colectivos —donde reinaba la danza— “hábitos viciosos que deprimían moralmente al pueblo”<sup>55</sup>.

Ya en el primer gobierno independiente del país —el de O’Higgins— se dictaron diversas ordenanzas contra las riñas de gallos, las corridas de toros, la embriaguez, los juegos de azar, los bailes en las tabernas y ramadas y, en general, los “desórdenes de carnaval”. Posteriormente, las restricciones y prohibiciones para las chinganas y para la propia zamacueca fueron promovidas por el gobierno del presidente interino Francisco Antonio Pinto (1827-1829)<sup>56</sup>, medida que se extendió pronto entre algunas instituciones del asociacionismo republicano, como la Sociedad Filarmónica de Chile, que criticó la realización de danzas *picarescas* y consideró la zamacueca como un baile abiertamente *lascivo*<sup>57</sup>.

Sin embargo, este panorama oscurantista cambiaría y el proceso de circulación de la danza se reiniciaría en 1831, gracias al levantamiento de las restricciones y prohibiciones que pesaban sobre las chinganas. En efecto, al subir al poder el conservador José Joaquín Prieto (1831-1841), asume como Ministro del Interior entre 1831 y 1832 (y posteriormente como Ministro de Guerra y Marina entre 1835 y 1837) el político y empresario Diego Portales y Palazuelos, que impulsa un reconocimiento de las diversiones públicas —a las que asistía con frecuencia— y elogia abiertamente la danza criolla. Conocida es la frase que el mismo Portales expresara al ver en una chingana una pareja bailar zamacueca: “No cambiaría una zamacueca por la Presidencia de la República”<sup>58</sup>. Esta superlativa frase apuntaba, según Garrido “al más legítimo virtuosismo de quien dominaba la difícil técnica del alma humana, porque en la *zamacueca* estaba la entretela de la nacionalidad”<sup>59</sup>.

Con estas palabras de Portales, acuñadas en el imaginario popular del país y repetidas en el tiempo, se *humanizó* en cierta forma la entretención pública (la chingana) y comenzó la legitimación de la zamacueca como baile perteneciente al conjunto del país, agregándose, de paso, una dimen-

<sup>55</sup> Francisco Frías Valenzuela: *Manual de Historia de Chile*, Santiago de Chile, Nascimento, 1974, p. 238.

<sup>56</sup> M. Amunátegui Reyes: *Don Rafael...*, p. 19, citado en E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 272.

<sup>57</sup> C. Vega en *La zamacueca...*, p. 70, y P. Garrido: *Biografía...* pp. 30 y ss.

<sup>58</sup> Según Vicuña Mackenna, la vida de Portales estuvo plagada de anécdotas que quedaron “guardadas por el pueblo”. Entre éstas se encontraban “su indulgente curiosidad al pasar por “las chinganas”, su decidida afición a los caballos y a su indígena y democrática montura, su entusiasmo por el arpa y la vihuela, sus pasatiempos de la “Filarmónica”, y por último, su culto por la zamacueca”. Véase Benjamín Vicuña Mackenna: “Portales y su juicio”, *Portales. Juicio Histórico*. Benjamín Vicuña Mackenna, José Victorino Lastarria, Rafael Sotomayor Valdés y Eugenio Necochea, Santiago de Chile, Editorial Del Pacífico, 1973, pp. 83-104, p. 98.

<sup>59</sup> P. Garrido: *Historial...*, p. 169.

sión política a la cultura musical criolla. Como explica Juan Boyle, “Portales veía en la ‘chingana’ la buena alegría popular” y por eso “sintió, por decirlo así, la conciencia de un pueblo”<sup>60</sup>.

Unos años más tarde, en 1839, la zamacueca fue bailada en un acto oficial del gobierno presidido por el Presidente Prieto con motivo de la celebración del triunfo chileno en la Batalla de Yungay, disputa que cerró la Guerra contra la Confederación Peruano-Boliviana (1836-1839). El baile provocó una plétora de comentarios tanto en la prensa de la época como en las memorias de los viajeros ilustres<sup>61</sup>. Desde un punto de vista simbólico, este episodio llegó a ser considerado como el “bautismo nacional” de la danza: el investigador de la cueca Pablo Garrido lo llamó *la restauración de la zamacueca* y el Pereira Salas creyó ver en él la conquista de la anhelada “carta de ciudadanía” de la danza. De esta forma, reconocida por el Estado y los actores políticos de la época, “no hubo celebración sin su concurso”<sup>62</sup>, asociándose desde este momento al “Dieciocho”<sup>63</sup>, a la Pascua, a las trillas y la vendimia, a las grandes alegrías públicas<sup>64</sup>.

Una de las consecuencias de la creciente popularidad y visibilidad cultural de este baile fue la composición e interpretación de *aires* de zamacueca (inspirados en la forma, prosodia, organización melódica y temática de la danza), que comenzaron a aparecer en toda clase de conciertos públicos de público especializado. Debido a la constante visita de músicos extranjeros al país, que buscaban conquistar al público versionando músicas locales, estos aires se tornaron comunes, llegando a ser prácticamente –sobretudo en sus inicios– un “emblema nacional”<sup>65</sup>. Ejemplo de ello fueron las interpretaciones de Achilles Malvassi, Santiago Heitz, Luis Remy y Henry Herz en diversos teatros de Santiago y Valparaíso, todas ellas basadas o inspiradas en la popular danza<sup>66</sup>.

<sup>60</sup> Juan Boyle M.: “La zamacueca y la presidencia”, *En Viaje*, 8, 95, 1941, p. 25. Carlos Vega (*La zamacueca...*, p. 69) sugiere que Portales pudo haber sido uno de los introductores de la zamacueca en Chile al volver al país desde Lima en 1824, la misma fecha aproximada en que Zapiola cree que aparece la danza en el país.

<sup>61</sup> P. Garrido: *Biografía...* pp. 23-24.

<sup>62</sup> E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 278.

<sup>63</sup> “Dieciocho” es el apócope usado para referirse al día en que se celebra el inicio del proceso de Independencia Nacional, acaecida un 18 de septiembre de 1810, cuando se constituye la Primera Junta de Gobierno, que representa el comienzo de un proceso que acabaría con la *Batalla de Chacabuco* (12/02/1817) y la firma, al año siguiente, de la independencia definitiva del país del dominio español. Durante la década del 30 Diego Portales lo instituyó como día oficial de celebración de la Independencia Nacional.

<sup>64</sup> E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 277.

<sup>65</sup> Véase Carlos Lavín: “Criollismo Literario y Musical”, *Revista Musical Chilena*, 21, 99, 1967, pp. 15-49, p. 37.

<sup>66</sup> Malvassi, flautista italiano, compuso la obra *Variaciones para flauta sobre la zamacueca*, y actuó en 1856 en el Teatro de la República (Eugenio Pereira Salas: *Historia de la música en Chile (1850-1900)*,

Pero las interpretaciones más famosas del siglo fueron las del pianista estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), quien tocó su *Zamacueca* dos veces en 1866 (Teatro Municipal)<sup>67</sup> y la del violinista cubano José White, que ofreció sus dos célebres *zamacuecas* para piano y violín en el Teatro Municipal y el Teatro Novedades, entre 1877 y 1878<sup>68</sup>. Además de estas, otras obras aparecerán posteriormente en este formato<sup>69</sup>.

En consecuencia, gracias a la relación de esta danza con la gestación de lo nacional en el ámbito público y privado —fuera por medio de actos públicos, prohibiciones o aires— la zamacueca fue poco a poco haciéndose parte del imaginario colectivo de lo nacional, en parte gracias a la ubicuidad, capacidad promoción de la sociabilidad popular, carácter plurisocial (o amplitud social) y visibilidad pública que había alcanzado con el apoyo directo de los políticos y la elite local, pero también debido a la recepción masiva que lograba en los espacios festivos y salones decimonónicos.

### *Cambio cultural y representación*

Al cruzar el medio siglo comienza a vivirse una importante transformación sociocultural en el país. Durante este proceso el valor de la zamacueca como objeto cultural queda fijado en la producción escrita, visual y oral de la nueva nación, convirtiéndose en una imagen icónica que luego será transvasada al siglo XX.

Uno de los aspectos en que se hizo patente la transformación cultural del país fue en el progresivo abandono de la parsimonia de los primeros de la República, que comenzó —ya en la década del 40— a ser dejada de

Santiago de Chile, Publicaciones de la Universidad de Chile, 1957, p. 117); el pianista suizo Heitz compuso *Las harpas de Chile*, fantasía para dos pianos, basada en motivos de zamacueca y actuó en Valparaíso en 1857 (P. Garrido: *Historial...*, p. 210); Remy interpretó *El carnaval de Chile* en el Teatro Municipal, que incluyó aires de zamacueca en el mismo concierto en que participara Louis Moreau Gottschalk el año 1866; finalmente, el pianista Henry Herz (1806-1888) interpretó *La zamacueca* en Santiago (Teatro de la Universidad) y Valparaíso (Teatro de la Victoria) en 1850 (E. Pereira: *Historia de la música...*, p. 113).

<sup>67</sup> La pieza fue interpretada los días 30-V-1866 y 3-VI-1866. Véase P. Garrido: *Historial...*, p. 210 y E. Pereira: *Historia de la música...*, pp. 117 y 123.

<sup>68</sup> Obsérvese que estas últimas piezas llegarían a ser consideradas parte de la música *tradicional* chilena. Véase E. Pereira: *Historia de la música...*, pp. 183-184, Eugenio Pereira Salas: "Un violinista cubano difunde la zamacueca chilena", *Revista Musical Chilena*, 3, 22-23, 1947, p.76 y Luis Merino: "Repercusiones nacionales e internacionales de la visita a Chile de José White", *Revista Musical Chilena*, 44, 173, 1990, pp. 65-113.

<sup>69</sup> Otros aires aparecidos en esta época fueron los de Camilo Sivori (violinista italiano), *El carnaval de Chile, variaciones burlascas sobre el tema de la Zamacueca* (estrenado en Valparaíso, 1848); Carlos Bassin (violinista italiano), *Chilena, variaciones* (1836); C. W. Deichert (pianista alemán), *Fantasia de Concierto sobre temas populares chilenos* (1851); Ernst Lübeck (pianista holandés), *Zamacueca* (1853); además de la visita del violinista holandés Franz Coenen con el pianista Ernesto Lübeck, este último autor de la obra *zamacueca*, recuerdo de su estada en el país. Hay referencias a la mayoría de estos aires en P. Garrido: *Historial...*, pp. 198-212, C. Vega: *La zamacueca...*, p. 130 y ss. y E. Pereira: *Historia de la música...*, pp. 115-116.

lado en pos de una imitación más decidida del estilo de vida europeo. La aristocracia aburguesada de la ciudad, que ya había dado señales de cambio al aceptar ciertos grados de laicismo, fue modificando poco a poco sus gustos musicales gracias a la progresiva profesionalización del ambiente artístico, lo que derivó en una mutación hacia un estilo de vida más refinado, ajeno a la vieja sencillez de la aristocracia tradicional (especialmente en Santiago)<sup>70</sup>. Esto hizo que pronto aumentara la curiosidad por el teatro, la literatura, la música y la crítica teatral.

En este ambiente de renovación un doble proceso de transformación activó la cultura chilena del medio siglo: por un lado, diferentes aspectos de la vida musical adquirieron nueva vitalidad y algunos vieron la luz por primera vez, como la influencia de la ópera italiana y la ópera cómica francesa, la aparición del ballet romántico, la representación de zarzuelas ‘grandes’<sup>71</sup>, la intensificación de la vida musical de la Catedral, el aumento de músicos extranjeros y la impresión de la primera publicación periódica sobre música (*Semanario Musical*, 1852). Por otro lado, se creó la primera institucionalidad cultural del país, apareciendo instituciones como el Conservatorio Nacional de Música (1849-1850)<sup>72</sup> y la Academia Superior de Música (c. 1851) y espacios de concierto como el Teatro Municipal (1857)<sup>73</sup>; algo similar ocurrió en las artes no musicales con la creación de la Escuela de Artes y Oficios (1849), la Academia de Pintura de Chile (1849) y la Academia de Escultura (1854), además del surgimiento, por estos años, de la fotografía profesional.

En el campo de la cultura popular, a partir de 1860 comienzan a circular los primeros pliegos de poesía popular impresa (Lira Popular) y, entre 1866 y 1885, se imprimen por primera vez *romances* o ‘corridos’ en Chile, que se complementan con el período de composición de *zamacuecas chilenas*, que aparecen en la segunda mitad del siglo<sup>74</sup>. En este período se consolida también el cultivo de los géneros literarios de mayor (novela) o menor envergadura (leyendas, memorias, artículos de costumbres, fábulas, cuentos y tradiciones)<sup>75</sup>, además del surgimiento del criollismo literario y la pintura e impresión con énfasis realista y social,

<sup>70</sup> Estellé et al: *Historia de Chile...*, p. 518.

<sup>71</sup> E. Pereira: *Historia de la música...*, p. 52. En Santiago estas representaciones comienzan en 1859.

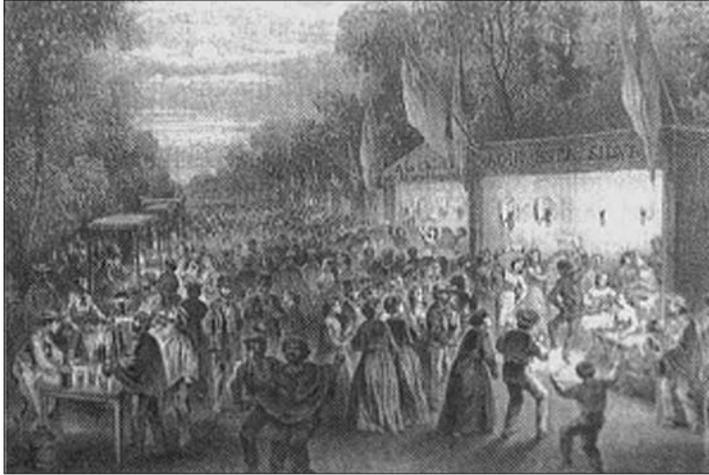
<sup>72</sup> Según Eugenio Pereira Salas, el conservatorio fue creado con un fin ‘cívico’ que tenía como uno de sus objetivos principales “dar realce a las festividades nacionales”. Eugenio Pereira Salas: “Vida musical en Chile en el siglo XIX”, *Die Musikkulturen lateinamerikas im 19. Jahrhundert*, Robert Günther (ed.), Regensburg, Gustav Bosse, 1982, pp. 237-259, p. 243.

<sup>73</sup> Véase Samuel Claro Valdés: *Oyendo a Chile*, Santiago, Editorial Andrés Bello, 1979, p. 77 y J. Urrutia Blondel: “La música...”, p. 90.

<sup>74</sup> Véase C. Vega: *La zamacueca...*, p. 72.

<sup>75</sup> Véase Francisco Antonio Encina: *Historia de Chile*, Vol. XXVI, Santiago, Editorial Ercilla, 1984, p. 216.

como puede apreciarse en la obra de Claudio Gay (1800-1873), Juan Mauricio Rugendas (1802-1858) y Santos Tornero (1842-1902), entre otros.



“La noche buena en La Cañada, Santiago” (1872) \*

Pero este cambio no fue sólo cultural. Desde el punto de vista político, hacia fines de la década del 50 comienza a debilitarse el poder del sector político conservador y a fortalecerse el del sector liberal. En 1857, bajo el gobierno de Manuel Montt Torres (1809-1880), se inicia una agitación civil y política que venía anunciándose desde 1851 y que tiene como consecuencia la formación —en 1858— de una nueva fuerza política: la fusión ‘liberal-conservadora’, que inicia un nuevo “consenso nacional” para la dirección del país. En 1861 asume el poder el primer presidente liberal de esta nueva época, José Joaquín Pérez Mascayano (1801-1889), cuyo gobierno estabiliza el nuevo sistema multipartidista y la presencia de sociedades mutualistas, abriendo paso a formas alternativas de asociación cívica que fortalecen la sociedad civil y las bases de una liberalización política (como los bomberos y las asociaciones políticas *populares* y religiosas)<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Simon Collier: *Chile: La construcción de una república 1830-1865. Política e ideas*, Santiago, Ediciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile, 2005, pp. 259-316.

\* Aparecido en Recaredo Tornero: *Chile Ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile de las Capitales de provincia, de los puertos principales, Valparaíso, Librerías y agencias del Mercurio*, 1872 (IX, 495 p., 9 h. de láminas), p. 245.

La consumación de estos cambios culturales y políticos estuvo directamente ligada a la acción del Estado chileno, que desde los primeros tiempos de la república venía trabajando para instalar la idea de *nación*. Aunque en los inicios de la vida independiente la identificación ciudadana estuvo más bien marcada por las figuras de la *americanidad* y la *patria* antes que por el concepto de *nación*<sup>77</sup>, el Estado promovió la idea de *nación* hasta más allá de la mitad de siglo a través de la difusión de dos ideas-fuerza: una de carácter *político-discursiva* y otra de tipo *cultural-simbólica*. La primera estaba destinada a socializar las ideas patrióticas y nacionales posteriores a la independencia por medio de la palabra (catecismo, documentos); y la segunda a ampliar el universo social de recepción de este imaginario por medio de símbolos culturales plausibles de ser vinculados con la nueva idea de país. Ambas ideas “se habrían complementado para la generación de un imaginario colectivo temprano. Dicho imaginario no contó, sin embargo, con un grado de articulación lo suficientemente poderoso en los años que precedieron la independencia”<sup>78</sup>.

Ante la ausencia parcial de esta noción, el Estado impulsó, justamente, la difusión de símbolos, ceremonias, fiestas y espectáculos públicos de todo tipo —como los himnos patrióticos promovidos por decreto desde 1818— por medio de los cuales fue inculcando la existencia de una ‘comunidad imaginada’ de chilenos, todos miembros de un mismo suelo: “Así, a partir de ceremonias y símbolos se fue conformando una teatralidad de lo nacional, lo que resultó ser una herramienta sumamente poderosa para la difusión transversal, socialmente hablando, de símbolos y sentimientos de vínculo con la nación”<sup>79</sup>. La *cultura nacional* comenzaba a configurarse.

La apropiación de la cultura para la difusión de este doble discurso se vio favorecida por el teatro y la presencia de las autoridades en los espacios públicos de recreación, ya que ambos exaltaban directa o indirectamente los valores criollos<sup>80</sup>. A ello se sumó una ingente producción literaria y

---

<sup>77</sup> François-Xavier Guerra: “Forms of communication, political spaces, and cultural identities in the creation of spanish american nations”, *Beyond Imagined Communities. Reading and writing the nation in nineteenth-century Latinamerica*, Sara Castro-Klarén y John Charles Chaspeen (eds.), Washington, Woodrow Wilson Center Press y John Hopkins University Press, 2003, pp. 3-32, p. 31.

<sup>78</sup> “Que tinham se complementado para a criação de un imaginário coletivo precoce. Entretanto, tal imaginario não contou com um grau de articulação suficientemente poderoso nos anos que precederam a independência”. Fernando Purcell Torretti: “Discursos, Práticas e Atores Na Construção do Imaginário nacional chileno 1810-1850”, *Revoluções de independências e nacionalismos nas Américas. Região do Prata e Chile*, Marco A. Pamplona y Maria Elisa Mader (eds.), Vol. I, Editora Paz e Terra, 2007, pp. 173-213, p. 176 (traducción del autor).

<sup>79</sup> “Dessa maneira, a partir de cerimônias e símbolos foi sendo criada uma teatralidade do nacional que resultou ser uma ferramenta sumamente poderosa para a difusão transversal, socialmente falando, de símbolos e sentimentos de ligação com a nação”. F. Purcell: “Discursos, Práticas e Atores...”, p. 180-181 (traducción del autor).

<sup>80</sup> E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 253.

cultural de corte nacional, como la publicación –entre 1830 y 1864– de almanaques que incluían la celebración de las batallas nacionales, el aumento sustancial en las décadas del 40 y 50 de los actos patrióticos, las inscripciones con nombres de próceres en los barcos (1848), las ediciones biográficas de héroes nacionales (1854-1856), las primeras estatuas conmemorativas (1860) y la resurrección y mitificación de las epopeyas donde los personajes históricos habían participado<sup>81</sup>.

En medio de este proceso de “nacionalización cultural” las asiduas diversiones públicas de los chilenos adquirieron un carácter institucional. Las actividades recreativas se emparentaron cada vez menos con la vida religiosa (como en la colonia) y más con la vida laica y pública, lo que provocó una cierta *solemnización* de lo popular, es decir, una institucionalización de lo festivo, que se desarrollaba en espacios donde la existencia del individuo y del cuerpo social quedaban reflejados en su quehacer cotidiano<sup>82</sup>. En esta línea las chinganas, consideradas “centros de diversión con un contenido auténticamente popular”<sup>83</sup>, aumentaron su valor social y se convirtieron en “almenas de la nacionalidad” donde se “compartía eufórico una sociabilidad rudimentaria de acusada estirpe vernácula” que mitigaba “las fatigas del quehacer cotidiano, o la monotonía de un pasar opaco”<sup>84</sup>.

Al igual como lo habían sido en la primera mitad del siglo XIX, las chinganas fueron un factor fundamental –sino el más importante– para permitir el salto de la zamacueca hacia el baile público<sup>85</sup>, pues se convirtieron en el punto de unión entre la exaltación de la nación (lo nacional) y la diversión pública (lo popular) ocupando un espacio intersocial donde fue, por lo común, la reina de la noche. Como señalara el explorador francés André Bresson al ver la zamacueca en las chinganas nocturnas del año 1874:

Las chinganas constituyen el gran éxito de la fiesta; el *pueblo* va a bailar a ellas, y el *medio-pelo* no desdena el mezclarse en sus prácticas [...] La *gente decente* va a ver bailar a las otras, pero más de un pie delicado se inquieta bajo el vestido, pues aun cuando esta danza ha sido exiliada de los salones toda chilena, por aristocrática que sea, le conserva en el fondo del corazón una preferencia inconfesada<sup>86</sup>.

<sup>81</sup> S. Collier: *Chile: La construcción...*, pp. 208-214.

<sup>82</sup> Véase S. Pinto y A. Gutiérrez: *La Cultura Chilena...*, p. 7.

<sup>83</sup> J. Valenzuela: “Diversiones rurales...”, pp. 380-381.

<sup>84</sup> P. Garrido: *Historial...*, pp. 171 y 191.

<sup>85</sup> C. Vega: *La zamacueca...*, p. 71. Una síntesis del sentimiento de lo chileno en estos espacios –inclinada hacia la exaltación de lo nacional– puede hallarse en J. Gálvez: *La cueca...*, pp. 63-73.

<sup>86</sup> C. Vega: *La zamacueca...*, p. 35. Hay una gran cantidad de fuentes que describen la zamacueca bailada en las chinganas. La mayor parte de los testimonios de la primera mitad del siglo XIX pertenecen a extranjeros, mientras que la mayor parte de las citas hechas por nacionales son de la segunda mitad. Para el caso de las citas musicológicas véase P. Garrido: *Historial...*, pp. 172 ss. E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 272 y ss. y, sobretudo, C. Vega: *La zamacueca...*, pp. 29-73.

En síntesis, la apropiación que la población hizo de esta danza criolla desde su llegada al país (circulación y recepción) y la acción institucional de las esferas de poder (Estado y elites), así como la intensificación de la relación entre lo nacional y lo popular (espacios de diversión pública) y las transformaciones político culturales, hicieron que al cruzar el medio siglo la zamacueca cristalizara en el imaginario de lo nacional como un objeto propiamente *chileno*. Si bien la participación de la zamacueca en el imaginario político y cultural de lo nacional ya se había hecho notar en los bailes públicos de las décadas anteriores y en la composición de *aires nacionales*, en esta segunda etapa pasó a ser, además de un objeto cultural *representativo* de la cultura nacional, un objeto *representado* por la producción artística local, particularmente por la literatura y las artes visuales.

En el caso de la literatura, aunque la zamacueca había ocupado varias notas de prensa en décadas anteriores<sup>87</sup>, durante esta época su presencia se hizo patente en novelas<sup>88</sup>, textos de prosa o poesía de variadas formas literarias (populares y cultas)<sup>89</sup>, crónicas y memorias nacionales<sup>90</sup>, artículos de investigación<sup>91</sup>, obras dramáticas<sup>92</sup> y, por supuesto, en la propia prensa de la época, que no se olvidó de ella para retratar los desórdenes del espacio público y hacer alarde revisteril de sus movimientos provocativos.

<sup>87</sup> Como ocurrió, por ejemplo, con las publicaciones del periódico *El araucano*, de Santiago (23-I-1835, 20-II-1835 y 4-III-1835); también con el diario *El Mercurio* de Valparaíso, el más importante de la primera mitad del siglo (4-V-1839) y con el texto de D. Sarmiento: *La zamacueca...*, de 1842.

<sup>88</sup> Este fue el caso de las novelas costumbristas *Martin Rivas* (1862) y *El ideal de un calavera* (1863), del escritor nacional Alberto Blest Gana (1830-1920), paradigma del criollismo literario chileno.

<sup>89</sup> Es el caso de los textos [s. a.]: *Versos de Zama: cuecas populares*, Santiago, 1864; el libro de poesía en canciones de J. F. S.: *El cantor popular: obra compuesta de canciones, tonadas, zamacuecas i cuentos: enteramente nuevos i al estilo popular*, Santiago, Imprenta de la Unión Americana, 1865; el libro de poesía histórica de Aris García: *Zama-cuecas de actualidad: dedicadas a los godos i a su reina Chavelita II*, Santiago, 1866; y, aunque posterior, el notable artículo de Daniel Barros Grez: "La zamacueca" (Capítulo XXX), *La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)*, Talca, Imprenta y Litografía de Los Tiempos, 1890, pp. 332-341. Para el caso de la presencia de la zamacueca (como cueca del siglo XIX) en la poesía popular véase M. Salinas: *Canto a lo divino...*, pp. 133 y 144 y Pepa Aravena: "Viva el dieciocho", *Lira popular: una joya bibliográfica que revela la supervivencia de la juglaría medieval en Chile*, ed. facs. (selección y prólogo Diego Muñoz, proemio de Pablo Neruda), Manchen, F. Bruckmann KG Verlag, ca 1968.

<sup>90</sup> Donde encontramos obras de J. Zapiola: *Recuerdos...* [8ª edición]; de Román Vial: *Costumbres chilenas*, Valparaíso, Imprenta y Esterotipia de la librería del Mercurio, Vol. I, 1889 [contiene también cuentos]; Ignacio Domeyko: "Memorias Inéditas", *La Revista Nueva*, 1902; Benjamín Vicuña Mackenna: *De Valparaíso a Santiago: datos, impresiones, noticias, episodios de viaje*, Vol. II (*De la Cruz a Santiago*), Santiago, Imprenta de la Librería del Mercurio, 1877, pp. 98 y 193; y del texto -también tardío- de P. Ruiz: *Tipos y costumbres...*, pp. 59-61.

<sup>91</sup> Como se aprecia en el texto de Miguel Luis Amunátegui: *Las primeras representaciones dramáticas en Chile*, Imprenta Nacional, Santiago, 1888.

<sup>92</sup> Es el caso de la zarzuela *Los sobrinos del Capitán Grant*, ya citada; o bien del libreto posterior titulado *La zamacueca*, del dramaturgo español Eloy Perillán Buxó (1848-1889). Véase E. Pereira: *Historia de la música...*, p. 303.

En el caso de la pintura, su presencia quedó estampada en las artes pictóricas de Manuel Antonio Caro (1835-1904), Claudio Gay (1800-1873), Arturo Gordon (1883-1944), Ernest Charton de Treville (1818-1878) y los dibujos de Paul Treutler (n. 1822), amén de una serie cuadros y fotografías posteriores<sup>93</sup>.

Muchas de estas imágenes aparecieron durante el siglo XIX y se repitieron con profusión en el siglo XX en calidad de estampas idiosincrásicas, especialmente en los textos impresos por el canon folclórico y popular chileno, que necesitó el auxilio de un testimonio gráfico para agregar valor a los elementos considerados *simbólicos* para el país. En este contexto, el óleo sobre tela del pintor Manuel Antonio Caro, titulado *La zamacueca*, se convirtió irrecusablemente durante más de medio siglo en la escena criolla chilena por antonomasia, arrebatándole este privilegio a otros pintores inclinados hacia lo vernáculo, como Rugendas o Charton de Treville (véase imagen)<sup>94</sup>.



Manuel Antonio Caro, *La zamacueca* (1871)

### *Oralidad y Escritura*

Fuera como objeto representativo o representable, la producción cultural que integró la zamacueca a su discurso durante la segunda mitad del

---

<sup>93</sup> Véase Eugenio Pereira Salas: *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*, Santiago, Ediciones de la Universidad de Chile - Fundación Andes, 1992 y Mariano Picón-Salas y Guillermo Feliz Cruz: *Imágenes de Chile*, Santiago, Editorial Nascimento, 1938.

<sup>94</sup> En 1871 el citado pintor ganó el Primer Premio en la *Exposición de Artes e Industrias de Santiago* con este cuadro, poniendo de moda el costumbrismo criollo en las artes plásticas. Véase E. Pereira: "Guión cultural...", pp. 125-126 y P. Garrido: *Historial...*, p. 210-211.

siglo XIX fue vasta, cuestión que se vio amplificada por el efecto de la imprenta, que desde 1812 imprimía todo tipo de folletos y que por estos años ayudaba a la circulación de las ideas locales y la exaltación de lo vernáculo. La impresión de zamacuecas, en este sentido, marcó un hito importantísimo en la historia de la danza, pues dividió el repertorio existente en dos partes: una zamacueca oral, de carácter vocal, festiva, popular e improvisada; y otra escrita, comúnmente instrumental, coreográficamente comedia y diferenciada de los patrones rítmicos, fraseológicos y performativos de la zamacueca de chingana. Estos dos tipos de zamacueca, si bien estaban irrefutablemente relacionados por pertenecer a un mismo tronco genérico, etnomusicológicamente proyectaban las diferencias que la cultura oral y escrita mantenían en el medio musical chileno que ya tendía tímidamente hacia la industrialización masiva.

Las múltiples y variadas referencias de cronistas, viajeros, diplomáticos, memorialistas, estudiosos y literatos sobre este baile durante el siglo XIX, nos permiten inferir que la zamacueca fue una danza de tradición eminentemente oral, cuyas características fundamentales fueron escasamente apuntadas por escrito y –hasta donde sabemos– jamás registradas fonográficamente<sup>95</sup>. Esta ausencia de fuentes documentales hizo que se infravalorara la importancia de la oralidad en esta danza, lo que pudo haberse visto potenciado por la tardía instauración de los estudios folclóricos en Chile respecto de la extinción de algunas danzas criollas. En 1894 el filólogo alemán Rodolfo Lenz –autor del primer texto sobre poesía popular impresa en el país– al referirse a la cueca del siglo XIX, apuntó un comentario sobre este problema, no sin un cierto grado de desazón:

las verdaderas cuecas i tonadas populares sólo rara vez se apuntan i menos se imprimen. Andan por millares de boca en boca, en estrofas aisladas i menos a menudo en composiciones enteras [...] Cada chileno sabe de memoria unas cuantas estrofas al menos, i entre media docena de mujeres del pueblo casi siempre hai alguna que sepa cantar algunas cuecas i tonadas, acompañándose con algunos acordes de la guitarra<sup>96</sup>.

Es posible inferir que la zamacueca oral fue cultivada por los improvisadores populares de la segunda mitad del siglo, ya que muchas de las cualidades de estos músicos-poetas eran fácilmente adaptables al canto y

---

<sup>95</sup> Ramón Laval documentó la existencia de zamacuecas de tradición oral en el siglo XIX y Carlos Vega recogió algunas 'cuecas antiguas' de una informante centenaria en su viaje de 1942 al sur de Chile. Véase Ramón A. Laval: "Contribución al Folklore de Carahue (Chile)", *Folklore Hispanoamericano* (Primera Parte), Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1916, pp. 141-143, C. Vega: *La zamacueca...*, p. 59 y C. Vega: *La Forma de la...*, p. 2.

<sup>96</sup> Rodolfo Lenz: *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile, contribución al folklore chileno*, Santiago, 1894 (reed. facs. con introducción de Micaela Navarrete, Santiago, Centro Cultural de España y Archivo de Literatura Oral de la Biblioteca Nacional de Chile, 2003, p. 26).

baile de danzas criollas. La capacidad improvisatoria de los payadores, la espontaneidad de su genio creativo, su virtuosismo en el uso de la métrica y su capacidad para abarcar una gama temática mucho más amplia que la de otros intérpretes, les convertían en partícipes innatos de los espacios populares y les autorizaban a desempeñar la función social de “guardianes de la tradición”. La improvisación les permitía hacer alarde de la picardía, la ironía, el sarcasmo y el humor del hombre común, características que se acoplaban bien al texto y ambiente de la danza y que servían para *repentizar* en métrica zamacuequera. En su *Bosquejo histórico de la poesía chilena* (1866), Adolfo Valderrama, señala:

Nuestros huasos tienen una tendencia muy notable á hablar en lenguaje figurado y lo hacen á veces con gran destreza; son ladinos, y no es difícil hallar entre ellos algunos de una mordacidad desesperante. Entre ellos se encuentra el *pallador*. El *pallador* de la época contemporánea es un personaje de mucha importancia entre la gente del pueblo, suele tocar la guitarra é improvisa tonadas para que se vea su destreza, ó canta *samacuecas*, en que se puede admirar su malignidad<sup>97</sup>.

A pesar de tener una presencia histórica menor cuantitativa y cualitativamente, no ocurrió lo mismo con la zamacueca de tradición escrita, que se convirtió en el principal testimonio de este baile criollo en el siglo XX, invisibilizando —en cierto modo— la zamacueca oral del mapa musicológico. En efecto, si bien la imprenta musical en el país se había iniciado a fines de la década del 30, en el año 1856 se publicó la primera zamacueca en partitura, viendo la luz la pieza titulada *Zamacueca*, del pianista y compositor chileno de inspiración romántica Federico Guzmán (1827-1885). A partir de esta fecha la impresión de zamacuecas creció considerablemente.

Hacia 1860 la casa editora del señor Eduardo Niemeyer (con sede en Hamburgo, Alemania) lanzó una serie de ocho aires populares que —con excepción de uno— estaban en boga en Perú y en Chile; esta misma edición, hacia 1890, fue reeditada por su sucesor, don Carlos Niemeyer, que a la sazón contaba con sucursales en Lima, Santiago y Valparaíso. De estos ocho aires, cinco eran zamacuecas<sup>98</sup>. De manera pausada pero incesante, desde 1856 hasta el primer tercio del siglo XX se editaron más de medio centenar de partituras, incluyendo aires y fantasías sobre zamacueca.

La impresión de esta primera partitura marcó la entrada de este baile criollo a la tradición escrita occidental y constituyó un hito primordial para la legitimación de la zamacueca en el canon historiográfico y musicológico

<sup>97</sup> Adolfo Valderrama: *Bosquejo histórico de la poesía chilena*, Santiago, 1866, citado en C. Barahona: *La zamacueca i la rosa...*, p. 8.

<sup>98</sup> P. Garrido: *Historial...*, p. 208.



Portada de la Colección  
*Bailes Nacionales para el Piano* (c. 1860)

chileno, pues significó su ingreso al campo de la “inspiración artística”<sup>99</sup>. Así, por medio de este acto de inmortalización se validó esta música fuera de los “desórdenes de carnaval” del espacio público y se le dio carta de pertenencia ilustrada al interior de las reuniones de los salones, de los que, paradójicamente, más tarde comenzaría a salir.

Hacia 1870 había editadas en Sudamérica cerca de 20 zamacuecas en partitura, cifra que aumentaría a 30 al finalizar el siglo<sup>100</sup>, sin incluir arreglos o adaptaciones. En el caso chileno, el repertorio incluyó composiciones originales y variantes para piano, violín o flauta que luego fueron arregladas para otros instrumentos, aumentando así la cantidad de obras totales. Según Eugenio Pereira

Salas, entre 1850 y 1900 se escribieron 99 piezas de “música popular”, de las cuales 25 eran zamacuecas<sup>101</sup>. Nuestros cálculos son un poco más optimistas: entre 1856 y 1878 se habrían editado aproximadamente 25 partituras de zamacueca, incluyendo todas las variantes basadas en la danza, pero no los arreglos, lo que elevaría esta cifra a 29<sup>102</sup>. En la época siguiente, desde 1879 hasta *circa* 1940, contamos 33 zamacuecas, la mayor cantidad de ellas ubicadas entre 1890 y 1916.

<sup>99</sup> E. Pereira: *Los Orígenes...*, p. 283.

<sup>100</sup> Véase C. Vega: *La zamacueca...*, pp. 130-138 y E. Pereira: *Los Orígenes...*, pp. 308-310.

<sup>101</sup> Eugenio Pereira Salas: *Biobibliografía musical del Chile desde los orígenes a 1886*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1978, p. 12. Como señalan J. P. González y C. Rolfe (*Historia Social de la Música...*, pp. 89-90), las zamacuecas en partitura se editaron en igual cantidad que la mazurca, la cuadrilla y el scottish, aunque menos que el vals y la polka.

<sup>102</sup> Esta cifra incluye las partituras que aún se conservan y las que se sabe que fueron escritas pero que han desaparecido; asimismo, considera todas las formas musicales existentes (zamacuecas propiamente tales, aires, fantasías, rapsodias o variaciones) hechas tanto por chilenos como por extranjeros. Así, si incluimos las variaciones de la pieza *Chilena*, que interpretara el violinista italiano Carlo Bassini (Garrido, 1979: 198), además de las partituras *Cómo se quieren* (transcripción y armonización de Celestino Caracci), *Zamacueca* (arreglo de Nicolás Castillo para guitarra sola de la pieza de Guzmán) y *Zamacueca “La Bella Santiaguina”* (la misma anterior para canto y guitarra), esta lista, llega, en efecto, a 29. A pesar de lo dicho, esta lista podría ser mayor debido a la gran cantidad de arreglos que se hicieron en años posteriores -sobre estas mismas obras o sobre otras- a los cuales no hemos tenido acceso. Estas versiones, creemos, abultarían en al menos una decena el total de obras de este género musical.

Es importante hacer notar que prácticamente todas estas partituras—incluyendo las 25 que Pereira Salas contabilizó entre 1840 y 1886—corresponden a zamacuecas *de salón* o “zamacuecas bailables”, compuestas “con el preciso destino de ser ejecutadas en los salones, salas, tertulias o en la intimidad de los hogares”<sup>103</sup>. Estas zamacuecas eran más comedidas, recatadas y estilizadas que las zamacuecas festivas y desatadas que observamos en las fuentes de la época y poseían una gama temática menos diversa que la zamacueca oral, donde hallamos mayor sensualidad, atrevimiento, picardía, humor e ironía que la zamacueca escrita, además de una estructura poética, fraseológica y métrica en muchos casos distinta.

### **Transformación y pervivencia: la zamacueca en la memoria del nuevo siglo (1879-1910)**

Como ya mencionamos, durante la década del 70 las variantes regionales de zamacueca comienzan a independizarse, desarrollando estilos, repertorios y coreografías más afines a las tradiciones musicales de los países sur andinos en cuestión. A este proceso de desarrollo local de los géneros musicales se sumó el estallido de la Guerra del Pacífico o Guerra del Salitre (1879-1883), que enfrentó a la República de Chile contra las Repúblicas del Perú y de Bolivia y que tuvo como consecuencia el cambio de nombre de la zamacueca peruana, que pasó de llamarse *chilena* a ser conocida como *marinera*<sup>104</sup>. Ambos sucesos fueron la señal de que la historia de la danza entraba en un nuevo estadio de desarrollo, marcado por la asincronía de los cambios en la música chilena.

En efecto, durante los años siguientes a la Guerra del Pacífico, la evolución de la danza siguió múltiples derroteros. Si bien en la misma década del 70 se terminó de consolidar un proceso que venía arrastrándose desde hacía años, cual fue la salida de la zamacueca del salón capitalino, ella siguió bailándose durante un par de décadas en los salones más alejados de la ciudad<sup>105</sup>. Incluso en algunas regiones apartadas del centro del país, donde el proceso de expansión se había iniciado más tardíamente, la práctica de la zamacueca se encontraba recién iniciando su apogeo<sup>106</sup>.

<sup>103</sup> E. Pereira: *Biobibliografía musical...*, p. 11.

<sup>104</sup> Nombre creado por Abelardo Gamarra durante el conflicto señalado en homenaje a la marina peruana. Véase “El Baile Nacional”, *El tunante. Rasgos de pluma*, Lima, 1899, citado en C. Vega: *La zamacueca...*, pp. 89-92; consúltese además P. Garrido: *Historial...*, p. 62.

<sup>105</sup> Sobre la salida de la danza de los salones en Chile, revítese E. Pereira: *Historia de la música...*, p. 273; sobre su mantención en algunos salones, véase J. Martínez y T. Palmiero: “El salón decimonónico...”..., p. 721.

<sup>106</sup> Este fue el caso de la región de Magallanes, la más austral del país, donde la primera ‘cueca chilena’ se bailó en 1843 a bordo de una goleta. Las primeras fondas y ramadas de esta región datan de 1889, aunque desde los 80 había lugares reconocidos “para beber y bailar buenas cuecas chilenas”.

Con todo, es plausible pensar que la causa principal de la salida de la zamacueca del salón aristocrático capitalino fue el inicio de las nuevas formas de asociacionismo, que mencionamos en el contexto de los cambios políticos de la segunda mitad del siglo. A fines de la década del 60 comienzan a independizarse los aficionados, disminuyen las sociedades filarmónicas (o cambian sus objetivos y repertorio) y aparecen nuevas formas de organización colectiva y comunitaria más populares; muchas de ellas con fines no necesariamente ligados a la dinámica del ocio y del negocio del salón. Estas nuevas formas de asociación tenían una orientación social dirigida a la clase media, como podía apreciarse en el tamaño y función de los clubes sociales y deportivos o en las sociedades o filarmónicas, instancias que estimulaban un baile de salón distinto<sup>107</sup>.

A pesar de estos importantes cambios, la zamacueca seguía figurando en los campos y en los sectores periféricos de la ciudad, especialmente en los asentamientos habitacionales del *bajo pueblo*, por estos años muy disgregado<sup>108</sup>. Mientras tanto, en el *living room* de la elite, luego de cuarenta años de hegemonía regional y nacional, comenzaba el descenso del *bel canto*, que tantas notas de prensa había acaparado en los medios nacionales. Con este declive, hacia el último tercio del siglo XIX el piano comenzó a adquirir un mayor protagonismo, dominando los hogares y las salas de conciertos y mostrando su doble potencial de instrumento público (sinfónico) e íntimo (camerístico). Así, durante la década del 70 surge la partitura para tocar en casa y comienzan a imprimirse álbumes musicales de corte nacional, que engrosarán la creación musical chilena del último cuarto de siglo y permitirán los primeros pasos de la industria musical local.

Entre las principales publicaciones de música de salón que aparecieron en estos años, tenemos el *Álbum musical patriótico, publicación periódica musical y literaria* (1880-1891), editado por el flautista Ruperto Santa Cruz, con 20 números; *Ecos melódicos americanos*, con cantos, bailes e himnos nacionales, con 3 números (Imprenta Penitenciaria, 1890); y *Joyas de Salón*, editado por Carlos Brandt durante el último cuarto de siglo. En la

---

En los primeros años del siglo XX la cueca se 'divide' en rural y urbana y se practica de manera instrumental. Mario Moreno: *La cueca chilena: y su origen e historia en Magallanes*, Punta Arenas, Ediciones Choiols, 2000, pp. 9-19.

<sup>107</sup> Por ejemplo, en 1868 se funda el Orfeón de Santiago, en 1871 Enrique Tagle Jordán funda el Club Musical y en 1874 se crea la *Sociedad Filarmónica de Obreros*. Véase E. Pereira: *Historia de la música...*, pp. 125, 132, 135 y 274-275, E. Pereira: "Vida musical en Chile...", p. 244 y J. P. González y C. Rolle: *Historia social de la música...*, p. 77.

<sup>108</sup> Como señalan S. Pinto y A. Gutiérrez (*La Cultura Chilena...*, p. 21), hacia 1865 "alrededor de un 70% de las viviendas, correspondían a construcciones provisionales, que surgían por todas partes". Al mismo tiempo, hacia 1875 las reformas llevadas a cabo por la Intendencia de la ciudad lograron efectuar una segregación espacial pero reeditaron la antigua periferia en otros sitios. Armando de Ramón: "Santiago de Chile (1850-1900). Límites urbanos y segregación espacial según estratos", *Revista Paraguaya de Sociología*, 15, 42-43, 1978, pp. 253-276, pp. 266-270.

música popular se imprimirán los *Bailes nacionales para el piano* (c. 1860), que ya hemos mencionado, reproducido por Niemeyer en Hamburgo; la *Lira popular*, repertorio de canciones y zamacuecas para piano y canto, arregladas por Eustaquio Segundo Guzmán e impresas por Juan Krause en la Litografía Guzmán Hermanos (1877), en lo que podríamos llamar un caso de “literatura oral ilustrada”; y, casi extinguido el siglo, aparecerá la compilación *Cantares del pueblo chileno* arreglados por el guitarrista español Antonio Alba (1898)<sup>109</sup>. La zamacueca, convertida desde hacía años en el género nacional por excelencia, tuvo especial presencia en estas obras, como puede apreciarse ya en los títulos, que mostraban los primeros aires del siglo XX pero también las reliquias musicales del siglo XIX, incluidos los bailes criollos.

A pesar de que desde 1880 en adelante la zamacueca aún se mantiene viva –aunque con poca presencia en las fuentes– comienza a desaparecer del mapa de los estudiosos, literatos, viajeros y memorialistas, que ahora deciden historiarla y rescatarla como una suerte de memoria nostálgica de una época que comienza a irse<sup>110</sup>. Desde entonces el significado vivo, nacional y representativo de la zamacueca comienza a transformarse, pues parece que ésta no puede pertenecer a dos siglos al mismo tiempo: se inicia así el proceso paralelo de adaptación y extinción de la zamacueca para su instalación en la nueva sociedad afrancesada y urbana que viene, incluyendo el nuevo apócope de su nombre, que –aunque las fuentes son ambiguas al respecto– pasa de *zamacueca* a *cueca*<sup>111</sup>.

---

<sup>109</sup> Véase los textos de E. Pereira: *Historia de la música...*, pp. 360-361 y E. Pereira: *Biobibliografía musical...*, y C. Vega: *La zamacueca...*, p. 133. Deben agregarse a estas referencias las ediciones hechas con motivo de la Guerra del Pacífico y la Revolución de 1891.

<sup>110</sup> Un buen ejemplo de la distancia histórica que había transcurrido desde la llegada de la zamacueca al país, es la publicación en 1882 del artículo citado de B. Vicuña: “La zamacueca...”, pp. 283-285, donde el historiador decide –justamente– iniciar el estudio sistemático de un baile que ya tiene densidad factual y que puede ser, por tanto, recordado e investigado como objeto positivo.

<sup>111</sup> No se sabe con certeza si la cueca de inicios del siglo XX corresponde *exactamente* a la zamacueca del siglo XIX, ni cuál de las variantes de zamacueca podría corresponder a la versión de cueca que la industria de la música fue masificando durante los inicios del siglo XX. Esto se debe, creemos, a que no se poseen fuentes documentales sólidas sobre la métrica, estructura poética, fraseología y coreografía de la zamacueca de tradición oral que permitan afirmar una continuidad entre uno y otro género. Si bien existe un grupo de partituras de zamacuecas de tradición escrita –las que hemos mencionado– éstas corresponden a un tipo de zamacueca más estilizada y próxima a la canción, la fantasía o la rapsodia. Asimismo, no existe claridad sobre cuándo se produce o cómo evoluciona la transformación lingüística de *zamacueca* a *cueca*, pues no hay acuerdo sobre este punto entre los especialistas de la danza y no representa, además, un tema de interés actual. Producto de ello, se ha hipotetizado que este cambio de nombre podría haber ocurrido en las décadas del 40, del 50, del 70 o en los mismos años 90 del siglo XIX. Aunque haya habido transformaciones previas, creemos que el paso de un término a otro se inicia en los años 70 y culmina con el cambio cultural de los años 90. Para más información sobre este último punto véase D. Barros Grez: “La zamacueca”, P. Garrido: *Biografía...*, p. 43 y también P. Garrido: *Historial...*, p. 216.

Durante las últimas dos décadas del siglo la zamacueca aparece documentada básicamente en los ambientes populares y chinganeros de la capital, donde aún es uno de los bailes favoritos que sirve de excusa para estimular la sociabilidad popular (acompañada de la siempre fresca *tonada chilena*)<sup>112</sup>. Asimismo, algunos chispazos de su poder vinculante surgen en momentos excepcionales de la vida nacional, como el baile organizado por el Gobierno de Chile debido a la visita del barco brasileño Almirante Barroso (1889), donde figuran zamacuecas bailadas con profusión<sup>113</sup>.

En medio de este proceso de adaptación y mutación, el desarrollo de otras formas artísticas empujó las últimas expresiones del siglo zamacuequero. La llegada del género chico y su posterior apogeo hacia 1889 hicieron que la música popular tuviera un cierto realce en la sociedad santiaguina; como señala Pereira Salas, “El aprovechamiento de la boga del género chico para enfocar asuntos nacionales, con índole humorística y satírica, pasó a ser un recurso habitual en aquellos años”. Un caso de ello fue la representación de la zarzuela *La Gran Avenida*, de Guillermo Wetzer (paráfrasis de *La Gran Vía*) el día 5 de septiembre de 1897 en el Teatro Nacional, donde se destacó el señor Santiago Miretti “sobretudo en la zamacueca final”<sup>114</sup>.

Pero el cambio de siglo seguía su paso y en los inicios de los años 90 los espacios públicos destinados a la fiesta popular comenzaron a ser “privatizados” por el Estado con mucha más fuerza que en las décadas previas<sup>115</sup>. Esto, como otras veces, redujo la presencia de las danzas populares (e incrementó su condena moral), eliminando o postergando los *bailes de tierra* sobrevivientes, que debieron competir con múltiples géneros bailables nuevos que ya circulaban por la ciudad. En los sectores populares, sin embargo, este cambio cultural fue un poco más lento o superpuesto, por lo que a pesar de esta reducción visible durante los primeros diez años de la centuria entrante, aún observamos una importante presencia de chinganas en Santiago y con ellas —muy posiblemente— los últimos respiros de la zamacueca, ahora indefinidamente llamada *cueca*.

De esta forma, la memoria de la zamacueca se trasladaba al siglo XX, impregnando durante varias décadas la música popular urbana de las

<sup>112</sup> Véase S. Pinto y A. Gutiérrez: *La Cultura Chilena...*, p. 95 (Período 1880-1900).

<sup>113</sup> El día 15 de febrero de 1889, el diario *La Unión* de Valparaíso señala, a propósito de las celebraciones por la visita diplomática de los brasileños: “Por fin, -y para que la fiesta agradabilísima de todo el día tuviera algo de popular y de nacional- se bailaron también algunas zamacuecas, que tocó la banda del Valparaíso, y que los concurrentes aplaudieron hasta no más, haciéndolas repetir con empeño”. Citado en Clemente Barahona Vega: *De la tierra chilena, Vol. I: La cueca y el A B C*, Santiago de Chile, Imprenta Chile, 1915, pp. 43-44.

<sup>114</sup> E. Pereira: *Historia de la música...*, p. 303.

<sup>115</sup> M. Salinas: “Comida, música y humor...”, p. 196.

grandes ciudades y sirviendo de vehículo para hacer más *chilenas* las expresiones musicales y coreográficas de los nuevos espacios de diversión. Por ello durante el primer cuarto del siglo XX aparecerá como un signo del pasado cultural en partituras, cilindros fonográficos, discos, rollos de autopiano y proyecciones de cine mudo<sup>116</sup>.

Aunque es innegable que la presencia de este baile se mantuvo viva durante varios años más en algunos espacios públicos, al cambiar de siglo la otrora reina del salón y la chingana comenzó a extinguir definitivamente su llama de bravura y picardía para dejar paso a las formas de diversión estetizadas, liberales y modernas de la *Belle Époque*. Así, los inicios del nuevo siglo fueron testigos de la evocación nostálgica de la zamacueca como un baile del pasado, como viva y auténtica mas añeja danza de los abuelos, languideciéndose, a pesar de sus últimas apariciones, la onda expansiva que durante más de medio siglo copó los espacios de diversión pública de toda la sociedad chilena. En este mismo espíritu, obcecada con el presente pero imbuida de una memoria pretérita, la revista *Zig-Zag* publicaba en 1910 un artículo titulado “La zamacueca”, donde con certera cuita rememoraba: “Interior de una Fonda, con cantoras, guitarra, arpa y bailarines. La zamacueca, clásico y legendario... aviva los entusiasmos y alegra los corazones”<sup>117</sup>.

---

<sup>116</sup> J. P. González y C. Rolle: *Historia Social de la Música...*, p. 90.

<sup>117</sup> Revista *Zig-Zag* (17/09/1910).