

Cien años de zapateo. Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920)¹

Christian Spencer Espinosa

¿Cuestión internacional?
¿Cuestión de guerra?
¿Cuestión de palpitante actualidad?
¿Qué es la zamacueca como expresión de la índole social de un pueblo, como cuna y como tabladilla, como gracia, como voluptuosidad peculiar del clima y la mujer, como molde de costumbres, como gimnasia de la juventud, como símbolo de placer y bulliciosa alegría, como danza nacional en fin?

Benjamín Vicuña Mackenna, *La zamacueca y la zanguaraña, juicio crítico sobre esta cuestión internacional* (1882)

El término «zamacueca» designa el nombre con que se conoció una de las más importantes danzas de pareja de la región sudamericana durante todo el siglo XIX y hasta bien entradas las dos primeras décadas del siglo XX. Aunque durante este tiempo la historia musical de la región a la que pertenece registró una gran diversidad de bailes mestizos que nacieron o se aclimataron en la zona occidental, pocas formas músico-dancísticas alcanzaron tanta notoriedad y arraigo cultural como la zamacueca en el periodo aquí reseñado.

El texto que presento a continuación tiene por objeto exponer una serie de aspectos en común que se observan en el desarrollo, expansión y transformación de la zamacueca en Argentina, Bolivia, Chile y Perú, desde la aparición de sus

primeras referencias en documentos históricos, que datan de la década de 1820, hasta la mediatización de su práctica social con la instalación y multiplicación de los medios de comunicación, que se ubica principalmente en la década de 1920. Mi intención es doble: por un lado, retomar una antigua discusión regional acerca de los nexos entre las danzas populares del siglo XIX y, por otro, presentar una aproximación a la danza a partir de los ejes que este libro propone, que son los espacios o lugares de desenvolvimiento de la música, las prácticas sociales de lo sonoro y los instrumentos utilizados para ello.

Como podrá inferirse fácilmente, un trabajo de esta naturaleza, en tan breve espacio y con tal abundancia de casos, no puede ser más que general en sus contenidos y conclusiones, y muy sucinto en sus planteamientos críticos. Por estos motivos, me remitiré únicamente a fuentes bibliográficas sin ofrecer una nueva revisión de archivos.

El texto está organizado en tres partes: en la primera explico la circulación del baile en los países en cuestión; en la segunda indico algunos aspectos socio-estéticos que a mi juicio permitieron mantener cierta unidad en el baile, y, en la tercera, describo ciertos rasgos musicales comunes en la región, cerrando con unas breves palabras sobre la identidad sonora de este baile panamericano.

La circulación de la zamacueca en América

Aunque múltiples disciplinas han tratado de establecer teorías acerca de la procedencia de la zamacueca, no existe claridad alguna sobre los orígenes históricos ni étnicos de este baile. La mayor parte de los investigadores concuerda, sin embargo, en que nació o *apareció* entre finales del siglo XVIII (los más arriesgados) y la segunda década del siglo XIX (con toda probabilidad), como producto de la mezcla de las coreografías criollas utilizadas en las danzas locales (negras, hispánicas, indígenas o sus mezclas) y las influencias hispánicas, que llegaron en sucesivas oleadas desde la Península al continente. Como refieren fuentes escritas tales como crónicas, diarios, memorias o testimonios de viajeros extranjeros o sudamericanos, la visibilidad pública de esta danza se hizo patente en los primeros años de la década de 1820 en Lima (Perú), desde donde se expandió al resto de los países sudamericanos, particularmente a las jóvenes repúblicas de Chile, Argentina y Bolivia y, en mucho menor grado, a Ecuador, Uruguay, Paraguay y la zona de México-Estados Unidos².

Aproximadamente entre 1825 y 1830, la danza fue consolidándose en Santiago de Chile, desde donde la migración y el estrecho contacto con la ciudad argentina de Mendoza la llevaron hacia la zona de Cuyo. Ahí comenzó a gestarse la variante cueca cuyana, que continuó desarrollándose hasta convertirse en parte de las músicas de raigambre tradicional de esa región trasandina. Según sostienen algunos investigadores, esta primera «promoción» de la zamacueca en su versión chilena se consolidó con rapidez, y durante las tres décadas siguientes influyó en la versión cuyana e incluso en la propia versión limeña hasta la aparición en los años 70 de versiones locales que sentaron una tradición propia. Por su lado, la zamacueca llegó a Bolivia en los primeros años de 1830, según menciona el naturalista francés Alcides D'Orbigny³.

Mientras tanto, en los años 70 la zamacueca peruana «chilenizada» llegó al noroeste argentino con el nombre de *chilena*, después de haber pasado por Bolivia, donde llegó posiblemente por las rutas mineras coloniales. Producto de esta circulación en Argentina tomó forma la cueca norteña, que se extendió luego –alrededor de 1880– hacia La Rioja y, de ahí, a Salta, Tucumán y Catamarca. Obsérvese, a este respecto, que para esta fecha la zamacueca abarcaba ya un territorio de más de seis mil kilómetros cuadrados, había cambiado su nombre en varios países y ya era considerada un baile nacional en Bolivia, Chile y Perú⁴.

Hay tres razones fundamentales que, en mi opinión, explican la enorme visibilidad social que adquirió la zamacueca durante esta época. La primera es el efecto masificador y distributivo que tuvieron los ejércitos independentistas durante el primer quinto del siglo, que permitió la migración de coreografías y músicas entre países vecinos, además de sembrar una tradición de bandas militares y fijar rutas de circulación de géneros musicales. Una segunda causa fue la regionalización y «nacionalización» que sufrieron las formas musicales



Ernest Charton de Treville, *Dieciocho de Septiembre en Santiago*, siglo XIX. Santiago de Chile, Museo del Carmen de Maipú.

que ya existían en cada país *antes* de las independencias respectivas, iniciadas cerca de 1810. Estos cambios, además de incentivar la creación de periódicos y aumentar el flujo comercial entre las zonas colindantes, alentaron la intervención de los nacientes Estados en la formación de un vínculo simbólico con lo «propio», es decir, con una idea de nación imaginada antes que territorial. Y, finalmente, la existencia previa de los llamados *bailes criollos*, *bailes de chicoteo* o *bailes de tierra*, que, junto con la expansión del teatro como expresión popular y la vida festiva decimonónica, permitieron «masificar» tímidamente la práctica colectiva del baile social en el espacio republicano⁵. Estos tres factores, por cierto, se dieron de un modo diverso en cada uno de los países.

Ubicuidad y representación social de la zamacueca

En términos generales, desde el momento en que el género se hizo visible (en la década de 1820) hasta la llegada de los medios de comunicación de masas

(década de 1920), la zamacueca mantuvo patrones coreográficos y elementos musicales comunes a todo el amplio espectro de los países andinos, con leves diferencias regionales que se fueron consolidando con la poderosa y absorbente influencia de la industria cultural, que no sólo registró el sonido de este baile tradicional, sino que además creó nuevas formas de distribución y espacios para su interpretación, como los estudios radiofónicos.

En términos sociológicos, durante la mayor parte del siglo XIX la zamacueca fue un baile eminentemente popular y colectivo, prueba de lo cual es la ingente cantidad de testimonios de memorialistas locales y extranjeros, así como la representación iconográfica presente en la pintura y la literatura criollista –ampliamente documentada en Chile y Perú– y la prensa escrita, documentada en todos los países⁶. No obstante, la presencia de la cueca en los salones aristocrático-burgueses en calidad de baile local estilizado fue ampliamente practicada en todo el territorio, existiendo hasta hoy una gran cantidad de imágenes y referencias que, en cierto modo, sobredimensionan su importancia como baile de salón y minimizan



Zamacueca. Estampa, en P. Kauffmann, *Sud-Amérique: séjours et voyages au Brésil, à La Plata, au Chili, en Bolivie et au Pérou*, Paris, E. Plon et Cie., 1879. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

72

la vivencia que el pueblo tuvo de ella en espacios de baile espontáneos y callejeros⁷. Es de subrayar que estos lugares fueron básicamente espacios públicos utilizados para toda clase de celebraciones y efemérides que reunían a la población en torno a la comida, el baile o la conversación, todas ellas formas *agrarias* de sociabilidad que causaban cierto escozor en los viajeros, seguramente porque detrás se veía reflejada la ruralidad y pobreza de las sociedades sudamericanas, con su carga de segmentación urbana y analfabetismo generalizados.

La ubicuidad festiva de la zamacueca se vio facilitada por dos cuestiones importantes: primero, por el hecho de que fuera un género ambiguo que podía figurar en una fiesta masiva como música «popular», en un cancionero, poesía lírica popular impresa o acto de repentismo (*payada*) como «música folclórica»⁸, o en una partitura como «aire nacional» para el salón; segundo, la coreografía del baile, que desde entonces hasta hoy busca retratar una escena de conquista amorosa a través de movimientos semicirculares o circulares hechos con pañuelo, invitando así a participar a la audiencia receptora con jaleos y gritos de ánimo e incluso con interrupciones del baile para improvisar versos.

Ahora bien, las versiones de zamacueca de cada país, aunque mantuvieron este núcleo central, corrieron distinta suerte durante el siglo xx. Algunas se desarrollaron como géneros tradicionales fuertemente performativos (como la marinera peruana), mientras que otras mantuvieron cierto carácter intimista en su repertorio de pasos (como la cueca cuyana, norteña y boliviana) y otras disminuyeron ese romanticismo para hacerse más pícaras y lascivas (como el caso de la cueca chilena), aumentando o disminuyendo la velocidad de la interpretación, como veremos a continuación al repasar los aspectos musicales de estas variantes regionales.

Rasgos musicales

Si bien la zamacueca se desarrolló en Sudamérica manteniendo una base coreográfica relativamente similar, puede decirse que la relación entre texto y



Zambos danzando zamacueca, Lima. Estampa en Manuel Atanasio Fuentes, *Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*, París, Firmin Didot, Imp. Lemerrier, 1867. Madrid, Biblioteca Hispánica.

música fue la causa de que durante más de cien años la estructura de la danza mantuviera una forma fácilmente identificable. Aunque no contamos con fuentes detalladas que nos describan la música de la zamacueca en este periodo, puede inferirse –como ocurre con otros casos americanos– que la condición bailable de la danza obligó a mantener una estructura medianamente fija para facilitar el baile de pareja, reduciendo así la improvisación y aumentando la repetición de su texto, ritmo, melodía, instrumentación e incluso armonía durante más de un siglo. La música y el texto de la zamacueca, por tanto, permitieron mantener estable su forma como género dancístico, conservando una serie de elementos estructurales que perduraron en medio de las transformaciones derivadas de la práctica social del baile en cada uno de los territorios ya definidos por los Estados nacionales⁹.

Tanto los testimonios de memorialistas como las partituras y los trabajos de recopilación de tradición oral, nos permiten inferir que la zamacueca de este periodo tuvo una estructura básica relativamente similar a la que tiene hoy en los países aquí reseñados, manteniendo una introducción (instrumental) y luego el desarrollo de un

baile de pareja suelta (independiente) con un pañuelo para cada uno. El texto estaba compuesto por una distribución continua o alterna de cuartetos octosilábicos y seguidillas, obligando a construir una melodía de tipo clásico, con uno o dos motivos (*a* y *b*) agrupados en frases de cuatro u ocho compases, haciendo un total de entre 36 y 48 por cueca (sin contar la introducción)¹⁰.

Este dato técnico refleja tres cosas importantes: primero, que el texto era el agente estructurante del fraseo musical, lo que tenía a su vez consecuencias en la danza, cuyos giros coreográficos o «vueltas» dependían –y dependen aún– de los cambios en las estrofas del texto¹¹; segundo, que la interpretación vocal era más bien silábica (una nota para una sílaba) y no melismática (varias notas con una misma sílaba), con la excepción de los aires, rapsodias o improvisaciones con temática «nacional» –abundantes en las partituras del siglo XIX–, que desarrollaron un estilo lírico de interpretación más próximo a la canción, de cierta importancia en el siglo XX; y tercero y no menos importante, que la forma musical de estas músicas estuvo determinada por el texto mismo, siendo



Una chingana. En Claudio Gay, *Atlas de historia física y política de Chile*, 1854. Madrid, Biblioteca Nacional de España.

frecuente encontrar cuecas en tres o cuatro estrofas con alternancia de las frases *a* y *b*, pero variando según la forma en que se cantaba, pues al texto original se le agregaban palabras, frases e incluso sílabas para cerrar las frases de cada periodo (ripios, muletillas)¹². En esta misma línea, la alternancia entre los compases de 6/8 y 3/4, la acentuación en tiempos débiles y el uso de grados armónicos fundamentales (I, IV, V o V del V) se convirtió en una marca registrada del sonido de la cueca americana, cuya tonalidad fue predominantemente mayor (con la excepción de las cuecas bolivianas y norteañas, muchas de ellas en modo menor o bien bimodales).

Ahora bien, mientras la relación texto-música y la coreografía nos permiten hablar de ciertas similitudes continentales, la instrumentación y la velocidad o tempo conforman las principales diferencias entre las zamacuecas de los distintos países, sobre todo hacia los inicios del siglo XX. Aunque la guitarra hispana de seis cuerdas constituyó desde siempre la base de la agrupación instrumental de la cueca americana, a ella se fueron agregando los instrumentos más utilizados en cada país, como el bombo, el charango y la quena en la cueca boliviana, la norteaña

(que a veces añadió acordeón o bandoneón) y la chilena del norte¹³. Asimismo, se fueron agregando guitarras de ámbito mayor o menor en el caso de la cueca cuyana, un cajón peruano en el caso de la marinera, y el arpa, el guitarrón (cordófono de 25 cuerdas) y diversas percusiones en el caso de la cueca chilena (charaína, tormento y/o pandero). En otras palabras, la cueca fue adaptada a toda clase de formatos instrumentales, interpretándose además con bandas de instrumentos de metal (Bolivia, norte de Chile, Perú), orquestas sinfónicas (en el periodo nacionalista de los primeros 30 años del siglo xx), tunas o estudiantinas (Chile, Bolivia, norte de Argentina) y, en general, cualquier formato de cordófonos pulsados (en Cuyo) o agrupación de aerófonos (en las zonas andinas).

Como afirma Octavio Sánchez para el caso de la cueca cuyana, gran parte de la identidad de las cuecas se define por la forma en que se diferencian de las cuecas vecinas, donde el pulso desempeña un papel fundamental¹⁴. Así, la cueca chilena tiende a ser más rápida, la cueca norteña y la boliviana, algo más lentas, y la marinera peruana, de un ritmo intermedio. La folclorista Margot Loyola (1997), posiblemente la cultora e investigadora viva más conocedora de esta danza en el ámbito americano, señala sobre el pulso de las marineras limeñas, cuecas cuyanas y cuecas urbanas chilenas que:

La diferencia de velocidad entre las tres modalidades es notoria, siendo la *chilenera* la de mayor velocidad, con un promedio de 80 pulsos por minuto, en contraste con los 66 de la *cueca cuyana*. La variante *limeña* se caracteriza por una velocidad intermedia de 72 pulsos.

Ahora bien, en el interior de los propios países hay también diferencias que operan como marcas de identidad sonoras para cada zona, generando discrepancias que se harán evidentes en el siglo xx¹⁵.

La zamacueca americana fue, sin duda, una de las músicas bailadas más importantes de toda la región sudamericana hispanoparlante durante más de cien años y hasta la llegada de los reproductores mecánicos de música, cuando comenzó a modernizarse y debió adaptarse a nuevos espacios sociales, iniciando una nueva etapa marcada por la industria cultural y la masificación del folclore. Como he intentado mostrar en este breve relato, existen factores para valorar la existencia de una continuidad en su desarrollo entre los años 20 de los siglos xix y xx, así como elementos que indican el desarrollo de rupturas y variantes regionales que, con el paso de las décadas, se han ido consolidando sin abandonar jamás un sello americano, lo cual constituye una muestra más del equilibrio entre las identidades sonoras regionales y continentales que gobiernan la música de esta parte del mundo.

Bibliografía citada

CLARO VALDÉS, Samuel (1982), «La cueca chilena: un nuevo enfoque», *Anuario Musical XXXVII*: 71-88.

- LEÓN, Javier (en prensa), «Zamacueca», en *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 9: *Caribbean and Latin American Genres*, Nueva York y Londres, Continuum.
- LOYOLA, Margot (1980), *Bailes de tierra en Chile*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- (1994), *El cachimbo: danza tarapaqueña de pueblos y quebradas*, Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- MENDOZA, Vicente (1948), *La Canción Chilena en México*, Colección de Ensayos núm. 4, Santiago de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.
- MULLO SANDOVAL, Juan (1999), «Cueca. IV», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General Autores y Editores.
- PÉREZ BUGALLÓ, Rubén (1999), «Cueca. I», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General Autores y Editores.
- RIVERA, Estela (1999), «Cueca. II», en Emilio Casares (dir.), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General Autores y Editores.
- ROSSELLS, Beatriz (1996), *Caymari Vida: la emergencia de la música popular en Charcas*, Sucre, Corte Suprema de Justicia de la Nación.
- y RAMALLO, Cecilia (2009), «La zamacueca y el cachimbo: territorios de encuentro y desencuentro», *IX Encuentro Boliviano-Chileno de científicos sociales, historiadores e intelectuales*, La Paz.
- RUIZ, Carlos (2007), «Presencia africana en el repertorio musical del baile de artesa de la Costa Chica», *Suplemento del Boletín «Diario de Campo»*: 128-143.
- (2008), «Hacia una Mar del Sur extensa: la costa musical afro-pacífica», en *Memoria del Congreso Internacional Diáspora, Nación y Diferencia. Poblaciones de origen africano en México y Centroamérica*, México, CEMCA-CIESAS-INAH-UNAM-UV-IRD, 2008 (memoria electrónica, ISBN: 968-864-450-1).
- SALINAS CAMPOS, Maximiliano (2000), «¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX» *Revista Musical Chilena* LIV, 193: 45-82.
- , PRUDANT, Elisabet, CORNEJO, Tomás, y SALDAÑA, Catalina (2007), *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile 1870-1910*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- SÁNCHEZ, Nancy Marcela (en prensa), «Cueca boliviana y cueca norteña argentina», en *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 9: *Caribbean and Latin American Genres*, Nueva York y Londres, Continuum.
- SÁNCHEZ, Octavio (en prensa), «Cueca cuyana», en *The Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, vol. 9: *Caribbean and Latin American Genres*, Nueva York y Londres, Continuum.
- SPENCER ESPINOSA, Christian (2007), «Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX», *Cuadernos de Música Iberoamericana*, segunda época, 14 (noviembre): 143-176.
- TOMPKINS, William David (1981), *The musical traditions of the blacks of coastal Peru. Chapter VI: The Marinera*, Musicology, University of California, Los Ángeles.
- VEGA, Carlos (1953), *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía*, vol. XIX: *Bailes tradicionales argentinos*, Buenos Aires, Julio Korn.

— (1956), *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ricordi Americana.
VICUÑA MACKENNA, Benjamín (1909) [1882], «La zamacueca y la zanguaraña»,
Revista Selecta. Revista mensual, literaria y artística I, 9: 283-285.

Bibliografía de referencia

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio (1953), *La cueca: orígenes, historia y antología*, Santiago de Chile, Nascimento.
- BARAHONA VEGA, Clemente (1913), *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*, Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
- CLARO VALDÉS, Samuel (1993), «Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena. Danzas tradicionales: IV», *Revista de musicología* XVI, 4 (separata).
- SPENCER ESPINOSA, Christian (2007), *Canon discursivo e imaginario cultural: la zamacueca como representación de lo nacional en Chile durante el siglo XIX*, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte III, Universidad Complutense de Madrid.
- VEGA, Carlos (1944), *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, Losada.

Notas

¹ Agradezco la colaboración bibliográfica de Nancy Sánchez, Javier León y Beatriz Rossells.

² En el caso de estos países, la zamacueca no llegó a convertirse en un baile de rango nacional sino regional. En Ecuador, según Mullo (1999: 283), esta danza se desarrolló desde mediados del siglo XIX como una versión nacional de la zamacueca chilena, mientras que en Uruguay y Paraguay fue desplazada por las danzas de pareja enlazada (Vega, 1953: 74-77). En México, sin embargo, la danza arraigó con más fuerza después de ser llevada por los marineros chilenos a tierras costachiquenses —en fechas aún poco claras—, pasando a integrarse con el tiempo en el complejo musical del son de la Costa Chica; al respecto, véase Mendoza (1948) y Ruiz (2008).

³ Véase también Rossells (2009).

⁴ Sobre el carácter nacional de la danza, véase para el caso de Chile, Spencer (2007), para el de Bolivia, Rivera (1999: 281), para el de Perú, León (2008) y Tompkins (1981), y, para el de la Argentina, Octavio Sánchez (2004 y 2008), entre otros.

⁵ Sobre los bailes de tierra, véanse Vega (1956) y Loyola (1980); sobre la vida festiva en Santiago de Chile, consúltese Salinas (2006 y 2007), y sobre la presencia ocasional de la zamacueca en el espacio boliviano durante el siglo XIX, véase Rossells (1996).

⁶ Para el caso de Bolivia, Rossells (1996: 63-64) menciona dos «samacuecas» chilenas que aparecieron en publicaciones bolivianas de los años 50, 60 y 90 del siglo XIX, así como referencias a la prensa sucreña (Charcas). Para el caso de Argentina, véase Vega (1953: 14-29).

⁷ Cabe decir a este respecto que el debate sobre la influencia de las clases o sobre el «ascenso» o «descenso» del baile como género bailable sigue abierto hasta hoy día. Mientras que durante la mayor parte del siglo XX se creyó que las clases populares imitaban lo que se hacía en los salones (por ejemplo, Vega [1956]), en los últimos lustros esta relación ha tendido a invertirse (por ejemplo, Salinas [2000] o Sánchez [2004]). Sin embargo, es más certero pensar en un proceso de múltiples viajes de ida y vuelta entre lo urbano (salón) y lo rural (la *campaña*) donde la danza va sedimentando —de manera asincrónica— los hábitos de uso del cuerpo del grupo social en su contexto específico. Díaz Gaínza, por ejemplo, señala

que la cueca boliviana de mediados del siglo xx –bailada por soldados, artesanos y campesinos– fue originalmente una música de *chicherías* (cantinas populares), lugares desde donde entró en el salón y luego se popularizó, como recuerda Nancy Sánchez (2008).

⁸ En relación al tema de la payada o repentismo en Sudamérica, véase el artículo de Marita Fornaro en este mismo libro.

⁹ Hay que hacer notar, empero, que durante el siglo xx todas las variantes sufrieron modificaciones en casi todos los aspectos que las componen. Al menos así parece deducirse de la existencia de las cuecas chuquisaqueñas, paceñas, cochabambinas, tarijeñas y chaqueñas en Bolivia (cfr. Rivera, 1999: 281), las variantes limeña, trujillana (norteña) y serrana (o puneña) en Perú, y las variantes norteña y cuyana en la Argentina.

¹⁰ Carlos Ruiz (2007 y 2008) señala que la presencia actual de la seguidilla en los sones de la Costa Chica, en México, revela la presencia de un «viejo cancionero latinoamericano» que llegó desde el sur hasta el norte del continente, ensanchando lo que denomina el extenso *Mar del Sur*.

¹¹ Es prácticamente imposible saber la duración de compases que las cuecas locales tuvieron en el siglo xix. Sin embargo, extrapolando los datos que tenemos de principios del siglo xx y cotejándolos con las pocas fuentes que conocemos del siglo xix, podemos decir de manera tentativa que la cueca norteña tuvo, al parecer, 36 compases, la cueca boliviana 48, la cueca cuyana 40 y la cueca chilena un total variable de 36 a 52. A esto cabe añadir que, en todas las variantes de zamacueca (incluida la marinera), existió la tendencia a repetir la danza una segunda vez, aunque esta práctica pudo haberse acrecentado con la necesidad de encajar las cuecas dentro de los tiempos exigidos por los formatos de 45, 78 y 331/3 r.p.m. de la industria musical de los años 30 y 40.

¹² En términos generales, la estructura americana de la cueca podría definirse como una forma A-B-A con una introducción previa, donde la A inicial contiene una doble repetición de los motivos (del tipo *aabb*), B una interacción de éstos (del tipo *abb, abbab*) y la tercera A una pequeña variante de la primera parte, con la intención de cerrar o rematar la música. Para la cueca cuyana, véase Octavio Sánchez (2008); para la norteña y boliviana, Nancy Sánchez (2008), y para la chilena, Claro (1982).

¹³ También llamada cachimbo. Al respecto, véase Loyola (1994).

¹⁴ Sánchez (2004).

¹⁵ Durante el siglo xix, las referencias a la velocidad de la música son escasas, con la excepción de los cronistas. Sin embargo, y aunque referidos al siglo xx, algunos investigadores confirman estas diferencias para el caso de sus países. Pérez Bugalló (1999: 280), por ejemplo, señala que en el norte de la Argentina la coreografía es similar –aunque más rápida– a la de la zamba de ese mismo país; Rivera (1999: 281), en cambio, dice que hay notables diferencias coreográficas y de pulso entre las cuecas bolivianas, como se aprecia en la cueca chuquisaqueña (más bien lenta), la cueca paceña y cochabambina (más rápida y alegre), la tarijeña (más vivaz) y la chaqueña (de zapateado intenso, similar a la chacarera). Lo mismo puede decirse de la cueca chilena, donde los testimonios orales muestran la existencia de diferencias de pulso entre la cueca urbana o brava santiaguina (más rápida) y la cueca porteña (más lenta).