



# De *Perjura* a *Guachuchera*: apropiación transnacional de una canción romántica del México porfiriano en el Chile del Centenario\*

Tomás Cornejo<sup>1</sup>

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación – Chile

Recepción: 12/08/2022  
Evaluación: 28/02/2023  
Aprobación: 10/07/2024  
Artículo de Investigación e Innovación

 <https://doi.org/10.19053/uptc.20275137.n30.2025.15392>



## Resumen

El artículo discute las interpretaciones historiográficas y musicológicas de la canción *Perjura*, compuesta por Miguel Lerdo de Tejada en 1901, considerada la primera canción romántica mexicana, para lo cual se enfatiza en las condiciones de producción y en el contexto cultural del México porfirista. Se destaca el surgimiento de un mercado de bienes simbólicos centrado en la música, que intentaba llegar a un público socialmente transversal. Desde la historia cultural se rastrea la recepción social de *Perjura* por medio de su identificación en cancioneros populares impresos y hojas volantes en México y en Chile, donde se analiza la adaptación de su letra y las

\* Proyecto FONDECYT 1190717, «Dimensiones transnacionales de la música popular en América Latina, c. 1880-1920», financiado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Gobierno de Chile.

1 Doctor en Historia. Integrante del Núcleo de investigación Procesos sociales, manifestaciones culturales y educación, Centro de Investigación en Educación, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (CIE-UMCE). Profesor asociado, Departamento de Historia y Geografía UMCE.

 [tomas.cornejo@umce.cl](mailto:tomas.cornejo@umce.cl)  <https://orcid.org/0000-0003-3492-5995>.

resignificaciones de que fue objeto, acorde con los cambiantes públicos entre los cuales circuló, destacando aquí el movimiento obrero y el ambiente prostibulario chileno de la década de 1910.

**Palabras clave:** Cancioneros populares, cultura popular latinoamericana, Perjura, biografía social de canciones.

**From «Perjura» to «Guachuchera»: The Transnational Appropriation of a Romantic Song from Porfirian Mexico in Centennial Chile**

**Abstract**

This article examines historiographical and musicological interpretations of the song *PERJURA*, composed by Miguel Lerdo de Tejada in 1901 and considered the first Mexican romantic song, by emphasising the conditions for its production and the cultural context of Porfirian Mexico. The emergence of a market of symbolic goods centered on music, which tried to reach a socially transversal public, is highlighted. From the cultural history, the social reception of *Perjura* is traced through its identification in printed popular songbooks and flyers in Mexico and Chile, where the adaptation of its lyrics and the resignifications it underwent are analyzed, according to the changing audiences among which it circulated, highlighting here the workers' movement and the Chilean prostitute environment of the 1910s.

**Keywords:** popular songbooks, Latin American popular culture, *Perjura*, social biography of songs.

**Du *Perjura* à la *Guachuchera*: appropriation transnationale d'une chanson romantique du Mexique porfirien dans le Centenaire du Chili**

**Résumé**

Cet article discute des interprétations historiographiques et musicologiques de la chanson *Perjura*, composée par Miguel Lerdo de Tejada en 1901, considérée comme la première chanson

romantique mexicaine, raison pour laquelle l'accent est mis sur les conditions de production et le contexte culturel de Porfirio Mexique. On remarque l'émergence d'un marché de biens symboliques axé sur la musique, qui tente de toucher un public socialement transversal. De l'histoire culturelle, la réception sociale du *Perjura* est retracée à travers son identification dans des recueils de chansons populaires imprimés et des dépliants au Mexique et au Chili, où l'adaptation de ses paroles et les resignifications auxquelles elle a été soumise sont analysées, en fonction de l'évolution des publics au sein desquels il a circulé, mettant ici en lumière le mouvement ouvrier et l'environnement des maisons closes chiliennes des années 1910.

**Mots-clés:** Recueils de chansons populaires, culture populaire latino-américaine, *Perjura*, biographie sociale des chansons.

## Introducción

Las canciones acompañan nuestra vida íntima y nuestra vida social. Las entonamos sin saber de dónde provienen y las tarareamos sin pedir permiso. Podemos recordarlas, aunque olvidemos dónde las aprendimos o las escuchamos por primera vez. Pese a su presencia constante, estudiarlas históricamente puede implicar varios desafíos, en especial si se trata de aquellas signadas por su pertenencia a la cultura popular moderna.

Estas atraviesan «diversas fases de existencia, ya sea en su condición de mercancías, de objetos de uso en el consumo o finalmente como signos colectivos o individuales para la construcción de contenidos culturales»<sup>2</sup>. Esto último ocurre de manera fundamental en el acto de la recepción, entendido como un proceso social y cultural situado, que varía históricamente y confiere particularidad a los usos o los vínculos que las personas entablan con cantos y melodías. Puede afirmarse, por tanto, que las canciones adquieren comúnmente autonomía con respecto a sus creadores. Las intenciones de estos, tanto como de quienes las publican o distribuyen, quedan difuminadas frente a los

<sup>2</sup> Julio Mendivil, «*The song remains the same?* Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones», *El oído pensante* 1, n° 2 (2013): 27.

derroteros de sus «biografías sociales», que dependen tanto de las condiciones materiales o tecnológicas del acto de escucha, como de las características y necesidades de las diferentes comunidades interpretativas. El hecho de que contemos con varias adaptaciones o versiones –de letra, ritmo, melodía, instrumentos, de ciertas canciones es indicativo de las formas en que se les confiere significado, las cuales cambian territorial y temporalmente.

Lo anterior tiene una correspondencia bastante cercana en otras manifestaciones u objetos culturales, problema atendido en distintos momentos por la historia cultural, cuando se ha interesado por las acciones de la vida cotidiana de las personas, quienes individual o colectivamente llevan a cabo actividades a las cuales dotan de sentido<sup>3</sup>. En el mismo campo de interrogantes se ha prestado atención a la lectura, en el marco del estudio de la cultura impresa, entendiendo que lejos de ser unívoca o pasiva, constituye una práctica cambiante, desplazándose el tradicional énfasis analítico desde los textos (o las obras) hacia los sujetos que efectúan su apropiación<sup>4</sup>. Esto es muy atingente en el ámbito de la música, ya que la fugacidad de su existencia ha compelido a que historiográficamente sea reconstruida con documentos escritos, donde los impresos cobran gran relevancia para períodos recientes.

Aquellos que son más propicios para adentrarse en las prácticas populares evidencian tanto la circulación de temas y ritmos entre distintos países, como la plasticidad de unos objetos culturales que, pese a estar en letras de molde, no eran inmutables. Nos referimos a impresos eventuales originados en distintas ciudades latinoamericanas desde el ocaso del siglo XIX, en tiradas de miles de ejemplares y que compilaban creaciones musicales de muy diverso origen nacional, en los cuales se advierte que las letras podían variar, tanto como su adscripción

---

3 Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer* (México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000), 35.

4 Roger Chartier, «Cultura popular: retorno a un concepto historiográfico», *Manuscrits*, n° 12 (1994): 51.

rítmica o la información sobre su procedencia<sup>5</sup>. Desde la mirada de los fabricantes de bienes impresos, se crearon productos concebidos para públicos diferenciados socialmente, al mismo tiempo que buscando abarcar el mayor universo de compradores posible. Asimismo, fue corriente que una misma canción figurara contemporáneamente en varios formatos (partituras y cancioneros, principalmente) de una misma casa editora o de competidores, lo que abre interrogantes sobre la atribución de autoría, o los rótulos de «popular» y «popular-tradicional» a muchas composiciones<sup>6</sup>. Súmese a ello las adaptaciones de carácter nacional o regional efectuadas sobre los títulos, en un ámbito geográfico donde los derechos de propiedad intelectual y la reproducción no estaban del todo normados ni tenían vigencia concreta.

La práctica musical, por otro lado, se reactualiza permanentemente en la ejecución de intérpretes muy diversos, ante audiencias o públicos cambiantes, por medio de soportes y formatos distintos, lo cual sucede en contextos sociales particulares. Por tal motivo, afirma Juan Pablo González, las simultáneas dimensiones o «textos» que componen una canción son mejor entendidas como un proceso y no como un objeto definitivo, donde son las prácticas sociales las que les confieren sentido a través del tiempo<sup>7</sup>.

Julio Mendivil reconoce varias estrategias que, en la etapa del consumo o la recepción, reconfiguran los sentidos culturales de las canciones. Por una parte, las que denomina estrategias de traducción, consistentes en reformulaciones que afectan la estructura textual o musical. Sucede así cuando determinados grupos sociales subrayan algunos componentes de un canto, apropiándose por completo del mismo y cambiando de tal

---

5 Tomás Cornejo y Ana Ledezma, «Los cancioneros: vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900», *Latin American Music Review* vol. 40, n° 1 (2019): 1-31.

6 Sydney Hutchinson, «Típico, folklórico or popular? Musical categories, place, and identity in a transnational listening community», *Popular Music* vol. 30, n° 2 (2011): 245-262, doi: <https://doi.org/10.1017/S0261143011000055>.

7 Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes* (Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013), 146.

forma su connotación primigenia<sup>8</sup>. Por otra parte, encontramos estrategias de recontextualización, que dependen del lugar y de las condiciones de la escucha y la recepción. Aquí la obra original puede permanecer intacta, pero la «canción subvierte sus propios significantes y sus propias implicancias al emitir enunciados desde un lugar diferente al originario»<sup>9</sup>. En tal caso, el dónde se realiza el acto receptivo o para qué se escucha una canción, modifica el producto cultural sin alterar sus componentes.

Nuestro propósito es seguir la trayectoria de *Perjura* y observar en acción ambas estrategias, en un contexto de recepción nacional y localizado, que lleva a destacar los mecanismos sociales y culturales aquí implicados. De manera adicional, resaltamos que corresponde a un período en el cual las industrias culturales musicales eran muy incipientes. Las propuestas interpretativas provenientes de la musicología o de la historia de la música analizan problemas más recientes, cuando las dinámicas de producción, circulación y consumo de la sociedad contemporánea adquirieron plena vigencia; sin embargo, es posible observar que en los albores del siglo XX ya se conformaba un mercado de bienes simbólicos en torno a la música, capaz de generar apropiaciones que trascendían las barreras nacionales. En tal sentido,

«la presencia de música de otros países latinoamericanos en cada uno de ellos –generando influencias, apropiaciones e hibridaciones- constituye una oportunidad y una necesidad de contribuir a los estudios latinoamericanos desde perspectivas locales volcadas en transnacionales»<sup>10</sup>.

Por eso que situamos este estudio desde la perspectiva de la historia transnacional, cuyo énfasis en los hechos culturales ha permitido descentrar las narrativas tradicionales referidas a los estados nacionales y sus límites. A ese respecto, se privilegia el estudio de la circulación cultural, puesto que promueve una reformulación constante de ideas, propuestas y prácticas, al ser actualizadas en nuevos contextos sociales y geográficos. Para

8 Mendívil, «The song remains the same?...», 45.

9 Mendívil, «The song remains the same?...», 45.

10 González, *Pensar la música...*, 57.

formar una explicación histórica de ciertos hechos como los que aquí abordaremos, más trascendente que su punto de origen son, por tanto, los lugares de implementación y apropiación, los usos divergentes y situados que pueden darse<sup>11</sup>.

De acuerdo con lo expuesto, sostenemos que *Perjura* fue creada según los cánones estéticos y la sensibilidad musical de los sectores urbanos ilustrados del México de inicios del siglo XX, sin embargo, su gran éxito de público y su temática contraventora de la moral sexual, propiciaron que la canción llegara a audiencias de sectores sociales subalternos. De forma parecida, *Perjura* fue objeto de un éxito renovado una década más tarde entre el público chileno, que transformó la letra de la canción adecuándola a necesidades expresivas y comunicativas diversas. Puede estudiarse así un caso específico de biografía social de una producción cultural en una temporalidad previa a la consolidación de los grandes sellos discográficos y el desarrollo de las industrias culturales en materia musical, cuando de todas formas se generaron condiciones para la reproducción, la circulación y la apropiación cultural de las canciones mediante dinámicas transnacionales.

## 1. El primer derrotero de una canción célebre

Tiende a cifrarse en *Perjura* el inicio de la canción romántica en México, por lo cual su compositor, Miguel Lerdo de Tejada, y el año 1901, son parte de un conocimiento ya asentado en la literatura especializada. Aquello ocurre porque el campo musical no está exento de formas canónicas de concebir lo histórico como una crónica, protagonizada por individuos que realizan proezas u obras inaugurales. Cuidándonos del «ídolo de los orígenes» sobre el cual advirtiera Marc Bloch, no podemos dejar de interrogar la genealogía que se ha construido sobre esta canción particular, ya que las interpretaciones que a lo largo de más de un siglo se han hecho sobre ella iluminan, con todo, las prácticas culturales y el entramado de la sociedad que la vio surgir.

---

11 Barbara Weinstein, «Pensando la historia más allá de la nación: la historiografía de América Latina y la perspectiva transnacional», *Aletheia* 3:6 (2013): 1-14.

La afirmación inaugural sobre el asunto parece haber sido formulada por Juan S. Garrido en 1941, quien, sin mayores fundamentos, otorgó a *Perjura* el carácter de iniciadora de «una nueva época en la composición de la canción romántica mexicana»<sup>12</sup>. Podríamos preguntarnos qué implica esa afirmación y, junto con ello, el interés que ha despertado su creador musical, en detrimento de quien fuera el escritor de la letra, Fernando Luna y Drusina. La notable excepción es Higinio Vázquez de Santa Ana, quien situó el nacimiento de *Perjura* bastante tiempo antes: «Por los años de 1886 a 1887 se escuchó por primera vez, en la ciudad de Guadalajara, esta canción, que no ha muerto, pues sigue entonándose principalmente en el Estado de Jalisco, en las fiestas campestres tan frecuentes»<sup>13</sup>. Talavera da cuenta de que hubo una polémica soterrada a propósito de la autoría, con la intención de perjudicar a Lerdo de Tejada<sup>14</sup>.

Hay una interrogante mayor que envuelve este conjunto de problemas, ¿cómo ha sido concebida la canción romántica del México de la época? Una de las interpretaciones más sugerentes provino de Carlos Monsiváis, quien subrayó el carácter escandaloso de *Perjura* para analizar la cultura porfiriana. Siguiendo su argumentación, ella sería clave en conjugar elementos distintivos de la canción romántica que perduraría en el país prácticamente por todo el siglo XX, pese a las importantes modulaciones que introdujo la reproducción tecnológica de la música y, sobre todo, la radiofonía<sup>15</sup>. Pero cuando *Perjura* tuvo su estreno, ocurrió en una sociedad cuyo tono cultural intentaba ser impuesto por una elite, cuyos referentes se habían modelado por un refinamiento del gusto burgués desarrollado al otro lado del Atlántico.

12 John Koegel, «Compositores mexicanos y cubanos en Nueva York, c.1880-1920», *Historia Mexicana* 56:2 (2006), 566. También: Ricardo Pérez Montfort, «La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones, 1880-1930», en *México contemporáneo. Tomo 4, La cultura, 1808-2014*, coord. Ricardo Pérez Montfort (México D.F.: El Colegio de México, F.C.E., Fundación Mapfre, 2015), 128.

13 Higinio Vázquez de Santa Ana, *Canciones, Cantares y Corridos Mexicanos. Coleccionados y comentados por [...]*, segundo tomo (México D.F.: s/l, 1925), 37.

14 Mario Talavera, *Miguel Lerdo de Tejada. Su vida pintoresca y anecdótica* (México D.F.: Editorial Compas, sin año), 66.

15 Carlos Monsiváis, «La agonía interminable de la canción romántica», *Comunicación y Cultura en América Latina* 12 (1984): 27.

La sociedad porfiriana, modernizante y pragmática, podría suponerse abierta a la innovación y al influjo de la moda, como de hecho lo fue, aunque por medio de consumos culturales que implicaban distinción de clase<sup>16</sup>. Al mismo tiempo, los sectores dirigentes manifestaban ser parte de una moral sexual que, transformada en discurso público –y no practicada privadamente–, era reacia al cambio.

En tal faceta de la constitución social de ambos países hay algunos elementos comunes que vale la pena recordar. A partir de las últimas décadas del XIX se vivió en México y Chile una transformación profunda de la economía, que impactó en la vida cotidiana de personas comunes y notables, mientras se realizaba una apertura al capital y el comercio globalizado. Fue una senda liderada por las respectivas oligarquías nacionales provistas de muchos vínculos internacionales y de anhelos cosmopolitas, posibilitada por un consenso general –no sin oposiciones más o menos virulentas– del sector dirigente en el plano ideológico con el triunfo del liberalismo, tanto como en el político, donde los principios autoritarios (de inspiración portaliana y montt-varista, en Chile y porfiriana, en México) propiciaban que el orden interno llevara a la prosperidad económica y el adelanto moral. Esto último, entendido como la necesidad de cambios civilizatorios impuestos a la mayoría de la población, cuyas directrices implicaron una prolongada disputa por la secularización entre el Estado y la Iglesia católica<sup>17</sup>.

Los sectores populares vivieron dicho proceso creando distintas estrategias. Mientras que gran parte del mundo campesino e indígena se marginó o resistió, padeciendo, sobre todo, las exigencias de la transición productiva y laboral, la creciente población urbana trabajadora experimentó en el día a día el contacto material de la modernización. Aquello que para las elites ilustradas fueron décadas de holganza y buen

16 William Beezley, *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of the Porfirian Mexico*, 2<sup>nd</sup> ed. (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004), 6.

17 Moisés González Navarro, *Historia Moderna de México*, vol. 4 (México D.F.: Editorial Hermes, 1970), 235-262; Julio Heise, *Historia de Chile. El período parlamentario, 1861-1925. Tomo I: Fundamentos histórico-sociales del parlamentarismo chileno* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1974), 247-259.

vivir, para las clases trabajadoras fue una época que no tuvo nada de bello. Las ciudades fueron un terreno de encuentro y conflicto entre grupos sociales, donde a veces se compartía las novedades y adelantos de la vida moderna, y otras aquello llevaba más bien a la distinción social o la evidencia de que las oligarquías intentaban separarse y mantener controlada a la que concebían como plebe o bajo pueblo<sup>18</sup>.

En tal sentido, las cambiantes expresiones culturales del entre siglos pueden entenderse como un espacio de encuentro y, en paralelo, una arena de combate, donde los sectores excluidos de la toma de decisiones se dotaron de voz y de vehículos para darle expresión a ésta, tomando prestada parte de la panoplia desplegada por las oligarquías. De forma paralela al distanciamiento o el abandono que las elites hicieron del pueblo, los sectores populares y las proteicas clases medias, cada vez más notorias durante la época, tomaron una distancia crítica que se manifestó en la prensa, la literatura y sus instancias de sociabilidad<sup>19</sup>. Es en dicho entramado donde puede entenderse lo sucedido con *Perjura* casi desde que echó a correr por la capital mexicana.

El escándalo por la canción se suscitó por la letra, el contenido textual que refería sin ambages una relación fuera de los límites morales y sociales aceptados. En palabras de Monsiváis, «¿Cómo deslizar el deseo físico en un centro de cumplimiento devocional? ¿Cómo aludir al coito y a la ronda de amoríos en una canción que quizás escuchen inocentes? ¿Cómo verter “indecencias” en un vehículo de los salones?»<sup>20</sup>. Estos eran el espacio preferente de los sectores sociales altos y medios, el ámbito de sociabilidad del mundo urbano ilustrado, donde cabían las familias y tenían lugar reservado las mujeres.

18 Luis Barros y Ximena Vergara, *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900* (Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1978), 58-60; Beezley, *Judas at the Jockey Club...*, 101.

19 Robert Buffington, *A Sentimental Education for the Working Man. The Mexico City Penny Press, 1900-1910* (Durham and London: Duke University Press, 2015), 35-66; Tomás Cornejo, *Ciudad de voces impresas: Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910* (Ciudad de México y Santiago: El Colegio de México y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2019), 331-341.

20 Monsiváis, «La agonía interminable...», 22.

Pero aquí es donde podemos recordar que las instituciones sociales y las prácticas culturales son menos rígidas de lo que puede suponerse. Por una parte, las personas que dan vida a estas y aquellas transitan entre distintos espacios o ámbitos de sociabilidad, llevando consigo gustos y conocimientos, tanto como modas e innovaciones. Por otra, en el campo musical puede notarse que las canciones tienen una vida social que escapa muchas veces al cometido de quien las haya creado, o a sus intenciones al momento de componerlas, como quedara apuntado.

En cuanto a la capital mexicana de los albores del 1900, se inició un proceso de la mano con el vertiginoso siglo XX, en el cual la canción romántica, cada vez más masificada e interclasista, acabó con el anterior divorcio entre el lenguaje poético socialmente aceptado por los grupos dirigentes y la expresión cotidiana de los afectos. Según Monsiváis, «con su formato de vals o de habanera, la canción romántica confirma el placer del arte lírico en teatros y veladas poético-musicales; afina las impresiones de cortejo y (...) seducción, y le hace falta a las parejas para fechar su apasionamiento»<sup>21</sup>.

Algo que apenas se menciona, sin embargo, es que la pieza fue difundida como «danza». Tal es el apelativo que se observa en las partituras que divulgaron *Perjura* y ayudaron a despegar su fama. ¿Y en qué consistía una danza en aquel contexto? La respuesta nos la provee Yolanda Moreno Rivas cuando se refiere al auge de canciones con autoría reconocida durante la segunda mitad del siglo XIX, del cual se beneficiarán algunas editoriales y que popularizarán las partituras. Hubo canciones famosas, afirma, que evidencian la mezcla de varios ritmos o estilos, entre los cuales sobresalen reminiscencias de habanera. Esta forma musical fue muy exitosa a lo largo de gran parte de la centuria, añade,

[...] dando la vuelta al mundo y conociéndose en toda Europa como contradanza cubana o danza habanera. Su ritmo característico de 6/8 apareció en multitud de obras mexicanas de la época, simplemente tituladas 'danza'. Su ritmo oscilante

<sup>21</sup> Monsiváis, «La agonía interminable...», 24.

y el flujo suave de la melodía se adaptaban perfectamente a los efluvios sentimentales de las canciones mexicanas<sup>22</sup>.

La narración más conocida sobre el origen casi mítico del canto en cuestión entrega varias pistas sobre la vivacidad del ambiente musical y cultural de la última década porfiriana. Según Mario Talavera, compañero y biógrafo de Lerdo de Tejada, la canción fue escrita y compuesta durante una noche de juerga, al cabo de la cual la obra habría sido entregada por un puñado de billetes, sin prever que se volvería célebre<sup>23</sup>. En esta versión sobresalen dos elementos: por una parte, el carácter bohemio, para nada recatado y más bien cercano a las calaveradas y la disipación alcohólica y nocturna que exhibían músicos y escritores, habituados a un tren de excesos contraventor de la moral burguesa<sup>24</sup>. Segundo, tanto más importante, la idea de que *Perjura* «fue vendida por una miseria al sello Wagner y Levien, el principal editor musical [de partituras] de México durante las primeras décadas del siglo XX»<sup>25</sup>. La etapa posterior del recorrido, que contribuiría al éxito de la canción, indica que «a los dos días la danza ‘*Perjura*’ se extendió por toda la ciudad y que ya se tarareaba hasta en los prostíbulos y cabaretuchos del centro de la ciudad»<sup>26</sup>.

Quienes han cimentado este relato se fundan únicamente en la biografía escrita por Talavera, según quien:

La ‘*Perjura*’ causó conmoción y repudio entre la sociedad. ¡Oh, la sociedad!, por lo atrevida, por lo inmoral. Jamás hasta entonces habíase hecho en México una canción tan ‘descocada’, tan ‘atrevida’. No obstante, cundió en forma vertiginosa, primero en los centros nocturnos y después en el pueblo, que la acogió amoroso con su intuición espontánea, con su franqueza exenta de prejuicios, de convencionalismos<sup>27</sup>.

22 Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana* (México D.F.: Editorial Océano, 2008), 21.

23 Talavera, *Miguel Lerdo de Tejada...*, 64.

24 Hugo de Grial, *Músicos mexicanos* (México, D.F.: Ed. Diana, 1971), 83.

25 Koegel, «Compositores mexicanos...», 567.

26 Jesús Flores y Escalante, «Danzas y canciones mexicanas», en *Disco de larga duración* (México D.F.: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., 1965), Disco de Vinilo.

27 Talavera, *Miguel Lerdo de Tejada...*, 65.

El epílogo de las versiones del relato tiende a coincidir y apunta a que la pieza que nos ocupa, «pese a su letra calificada de inmoral, tuvo una aceptación popular de grandes alcances, gracias a los cantantes ambulantes y a la vida noctámbula de principios del siglo prevaleciente en la ciudad»<sup>28</sup>.

Tal versión de la historia se erige implícitamente en la existencia de un mercado musical, donde algunos profesionales crean mercancías con forma de canción, las cuales son comercializadas y difundidas por otros actores, quienes ocupan ciertos soportes materiales para su cometido, los cuales dependen de determinados elementos tecnológicos: primero, la imprenta y las artes gráficas (las partituras eran ilustradas)<sup>29</sup>. Segundo, los registros mecánicos del sonido y la posibilidad añadida de grabar la música para disfrutarla en instancias privadas o semi-privadas y sin la presencia de los ejecutantes<sup>30</sup>. Esto último es de resaltarse, puesto que la composición de Lerdo de Tejada fue grabada poco tiempo después, para ser incluida dentro del temprano muestrario de los primeros sellos fonográficos internacionales, lo que también habría catapultado el éxito del tema y la celebridad de su creador, en cuanto fue parte del repertorio de algunos barítonos famosos durante las décadas siguientes<sup>31</sup>. Las primeras grabaciones de las cuales se tiene registro datan de 1902, por parte del sello Victor y en voz del cantante Antonio Vargas. Le siguió muy pronto Columbia, hacia 1904, esta vez con la mezzosoprano Fanny Anitúa, quien gozaba de gran fama. Lerdo y su orquesta también la grabaron, en 1910. Hasta 1915 se consignan al menos 13 grabaciones,

28 Flores y Escalante, «Danzas y canciones mexicanas...», Disco de Vinilo.

29 Olivia Moreno Gamboa, «'Casa, centro y emporio del arte musical': la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910», en *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coord. Laura Suárez de la Torre (México D.F.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014), 143-168.

30 Eduardo Contreras, «Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana», en *La música en México. Panorama del siglo XX*, coord. Andrés Tello (México D.F.: F.C.E., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010), 308-323; David Suisman, *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music* (Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2009).

31 Koegel, «Compositores mexicanos...», 567.

realizadas alternativamente por ambos sellos y con distintos intérpretes<sup>32</sup>.

Cuando la popularidad de la canción ya era cierta y la celebridad de Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica Mexicana también, este siguió creando melodías con la mente puesta en los gustos variopintos y transnacionales de las audiencias del cambio de siglo: «los valeses “Consentida”, “Siempre te Amaré” y “Amada” [...]; la polka “Sangre Mexicana”, el two step “Buena Vista” [...], la danza “Margarita” y la danza “Sin ti”»<sup>33</sup>. La mencionada agrupación liderada por Lerdo de Tejada, que supo navegar muy bien las aguas agitadas de la política durante los años de la revolución y los que siguieron, también fue pionera en algunas modalidades de trabajo modernas en la escena sonora. Entre otras, la ejecución de música en las funciones del cinematógrafo, lo que luego se transformó en tendencia. Hacia 1905, la Orquesta Típica Mexicana fue de las primeras en tocar en restaurantes de moda y «con su orquesta inauguró también el primer cabaret de lujo que hubo en la capital mexicana, el Sylvain»<sup>34</sup>.

Con todo, en este esquema del incipiente circuito moderno de creación y distribución musical, subsiste el interrogante respecto a los públicos socialmente diversos a los cuales llegó con tanta rapidez *Perjura*. Uno de los caminos que propició aquello, como queda a la vista, fue la recepción de la propia vida bohemia, de los ambientes de «mal vivir» que frecuentaban los músicos, tanto para divertirse como para ganar un sustento<sup>35</sup>. Un canal paralelo que comunicaba la cultura letrada con las prácticas populares era el teatro, sobre todo las tandas y el

32 Algunas grabaciones pueden escucharse online, cuestión muy recomendable para atisbar cómo sonaba este temprano éxito romántico. «Discography of American Historical Recordings», DAHR, acceso el 18 de octubre de 2022, <https://adp.library.ucsb.edu/index.php>.

33 Talavera, *Miguel Lerdo de Tejada...*, 79.

34 de Grial, *Músicos mexicanos...*, 84. Véase también Gabriel Pareyón, *Diccionario Enciclopédico de Música en México, Tomo 2* (México D.F.: Universidad Panamericana, 2007), 588.

35 Carlos Monsiváis, *Escenas de pudor y liviandad* (México D.F.: DeBolsillo, 2004), 51-52.

género chico de la zarzuela, donde se producía un intercambio nutrido de letras, temas y melodías<sup>36</sup>.

Una de las vías que también facilitó el tráfico musical entre clases sociales fue la de los cancioneros populares impresos. En México tuvieron larga trayectoria y, durante el paso del siglo XIX al XX, florecieron de manos de figuras reconocidas como Antonio Vanegas Arroyo. Sus productos se expendían en diversidad de formatos, fuera como hojas volantes, como folletos o cuadernillos, en grandes tiradas y con una circulación a lo largo y ancho prácticamente de toda la república<sup>37</sup>. En un marco dinámico como el descrito, resulta revelador encontrar ejemplares que recogen *Perjura* en fecha tan temprana como 1902. Al igual que en otras facetas de la cultura popular, es posible que hubiera impresos anteriores y posteriores que la incluían y que no se hayan conservado, puesto que dichos objetos no son registrados ni catalogados de forma sistemática, ni tampoco son fáciles de datar.

Tal como se aprecia en la Tabla 1, nuestro canto apareció en varios impresos de la casa Vanegas Arroyo, al principio en formato de hoja suelta y, en la década de 1910, integrando cancioneros de varias páginas, algunos de los cuales eran seriados. La canción figura todavía en 1925, en un ejemplar de otra empresa editora en San Antonio, Texas, sugiriendo que fue tanto una preferencia musical que perduró en el tiempo, como que era un gusto bastante arraigado que el público mexicano llevaba consigo hasta el otro lado de la frontera norte.

36 Eduardo Contreras, «Música y escena en las primeras décadas del siglo XX en México: vasos comunicantes entre lo académico y lo popular», en *De Nueva España a México. El universo musical mexicano*, ed. Javier Marín-López (Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020), 155-163.

37 Elisa Speckman, «Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo», en *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, ed. Belem Clark de Lara y Elisa Speckman (México D.F.: UNAM, 2005), 391-413; Jaddiel Díaz y Ángel Cedeño, *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)* (Ciudad de México: El Colegio de México, 2020), 18-43; Mariana Masera, «'Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres'. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular», en *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, ed. Mariana Masera y Miguel Ángel Castro (Ciudad de México: UNAM, 2022), 113-131.

Entre los ejemplares más antiguos observamos una particularidad. En *El Tarascón de 1902*, *Perjura* aparece como parte de un relato enmarcado: es cantada por uno de los protagonistas de los versos (don Chepito Charrasca, que con los años devendría don Chepito Mariguano en varias publicaciones de Vanegas), lo que puede indicar que a los pocos meses de haber iniciado su rodaje público ya se había vuelto muy conocida<sup>38</sup>. Puede afirmarse, que era parte de la actualidad o de las conversaciones y el conocimiento común de ese despuntar del siglo.

Este impreso se inscribe en una de las fórmulas editoriales características de Vanegas Arroyo: un pliego de dimensiones medianas subdividido en cuatro planas que incluía algunas ilustraciones, lo que permitía publicar más de un título en cada hoja. Este es el caso del documento en cuestión, que en su última plana trae el *Tango del Morrongo*. Tal como se estampa en la propia hoja, dicho canto provenía de *Enseñanza Libre*, obra asociada al género sicalíptico, de gran boga en la península ibérica y que había sido estrenada en Madrid apenas en diciembre de 1901. Esa tendencia derivada de la zarzuela, que aunaba las artes escénicas y musicales, triunfaba también en México, donde se desarrolló una actividad intensa en torno a las cantantes del género chico<sup>39</sup>, pero que era complementada por los impresos callejeros de vocación masiva. En España igualmente se verificó ese puente y obras salerosas como esta, además del libreto oficial, eran recogidas por editores abocados a la heterogénea literatura de cordel<sup>40</sup>.

No muchos años más tarde, en 1908, otra hoja suelta de la misma casa Vanegas Arroyo compiló también *Perjura*, sindicándola esta vez como «canción popular», junto con otros dos

38 *El Tarascón de 1902! Gran tarasca proyectada o sea felicitación por Don Chepito Charrasca y su comadre Asunción*. (México D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1902), 1. Ibero-Amerikanischen Institut Berlin.

39 Natalia Bioletto-Bueno, «Es Siempre Preferible la Carpa a la Pulquería: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930» (Ph. D. Tesis in Musicology, University of California, Los Angeles, 2015), 82.

40 «¡Arza y dale!... El tango del morrongo y otras composiciones», Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral, romancero.... Acceso el 05 de octubre de 2022, <https://adarve5.blogspot.com/2018/02/arza-y-dale-el-tango-del-morrongo-y.html>.

títulos: *Adiós a mi amada (danza)* y *Amor primero (canción)*<sup>41</sup>. ¿Qué querría decir el hecho de que fuera «canción popular» y hubiera perdido su anterior alcurnia en tan pocos años? Tal vez fuera constatación del impacto que había tenido entre audiencias que escapaban a los primeros públicos a los que iba dirigida.

En esta hoja volante se transcribe la versión larga del texto, es decir, trae dos partes. Cuestión similar había realizado la misma imprenta el año anterior con una hoja de características parecidas<sup>42</sup>. Antes, también, la versión extendida de la letra se incluyó en un impreso de la misma casa<sup>43</sup>. Por versión extendida nos referimos a la «primera y segunda parte» de la canción, acorde con lo que manifiestan algunos de estos impresos de vocación masiva a partir de 1904. Las partituras y, por consiguiente, el circuito de consumo musical formalizado en los salones u otras formas novedosas como la sociabilidad en torno al fonógrafo, parecen haber divulgado preferentemente sólo una sección del texto de Luna y Drusina<sup>44</sup>. No hay certeza si en este acto de socialización de *Perjura* influyó la censura, como sugiere Koegel, o pudo deberse a adecuaciones tempranas de una letra extensa a una unidad musical más breve, como la canción. Estamos, después de todo, ante uno de los *hits* más tempranos –si se aceptan las diferencias con esta denominación propia de la industria cultural– y que se popularizó a través de mecanismos que estaban inventándose.

## 2. Una apropiación inesperada en Chile: *Perjura* revolucionaria.

La aparición súbita de *Perjura* en tierras chilenas se dio hacia 1913, al menos, según las huellas que han quedado en la

41 Anónimo, *Gran corrida de toros en las calles y alameda de México, el miércoles Santo del año de 1908, catorce toros escapados* (México D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1908), sp, Ibero-Amerikanischen Institut Berlin.

42 Anónimo, *Un pleito de vecindad como es la pura verdad* (México D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1907), sp, Ibero-Amerikanischen Institut Berlin.

43 Anónimo, *La terrible granizada del 9 de abril de 1904: ¡furibunda tempestad, desplomes, muertes y heridos!* (México D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1904), sp. Laboratorio de Impresos Populares Iberoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.

44 Koegel, «Compositores mexicanos...», 573.

documentación de la época. Resulta casi imposible conocer a ciencia cierta cuál fue su vía de arribo a estas tierras australes, tanto como las razones de que exista un hiato considerable entre los años de su primer éxito y divulgación en México y su repentina popularidad en Chile.

Consideremos, de partida, las posibilidades del viaje en este episodio de la vida social de la composición de Lerdo de Tejada que tuvo diferentes rumbos lejos de su patria nativa. ¿Cómo pudo haberse trasladado tan lejos? ¿De qué forma se producía el éxodo de canciones y otras producciones culturales cuando había una industria cultural balbuciente? Algunos indicios pueden permitirnos avanzar, si bien, conjeturalmente. Una de las primeras empresas chilenas del rubro, Fonografía Artística, de propiedad del inmigrante ruso Efraín Band, grabó *Perjura* como parte de su oferta<sup>45</sup>. El catálogo de Band contemplaba un abanico variado de títulos e intérpretes, que basculaba entre los éxitos internacionales y las composiciones chilenas. La empresa publicó bajo su sello grabaciones de otras compañías, aprovechando que la legislación era ambigua y dejaba ciertas zonas de indeterminación que facilitaban lo que más tarde fue entendido como piratería<sup>46</sup>. ¿Alguna de las grabaciones mencionadas de Víctor o de Columbia fue, quizás, utilizada por Fonografía Artística para ser publicada bajo su sello? Como fuera, puede que el incipiente mercado de la música grabada, que ganaba adeptos rápidamente, haya puesto de moda a la pieza en cuestión.

Donde puede consignarse una proliferación de *Perjura* en tierras chilenas, con su consiguiente divulgación masiva, es en los cancioneros. En estos, además, es de notarse que podemos acceder a dos apropiaciones creativas de carácter disímil. Culminaremos analizando el ingreso de la creación de Lerdo de Tejada y Luna y Drusina al mundo prostibulario, pero antes nos detendremos en su utilización por parte de las

---

45 Francisco Garrido y Renato Menare, «Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile», *Revista Musical Chilena*, n° 221 (2014): 52-78, doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902014000100002>.

46 Garrido y Menare, «Efraín Band...», 75.

organizaciones de trabajadores con ideologías radicales surgidas a contar de los últimos decenios del siglo XIX.

En 1916 se publicó en Santiago el *Cancionero Revolucionario*, un pequeño folleto de 26 páginas que se presentaba en su portada como «Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares»<sup>47</sup>. Esta fue una práctica de resignificación cultural y comunicación política bastante común en distintos países, cuyo funcionamiento básico queda sintetizado en las palabras citadas: las canciones en boga, en vista de su amplia difusión entre una audiencia numerosa, eran re-utilizadas por las agrupaciones obreristas, cambiando su contenido textual por uno propio de sus convicciones políticas<sup>48</sup>. Era un vehículo de propaganda tan económico como potencialmente eficaz, puesto que recurría a los temas musicales de moda, pero también a cantos de éxito permanente, o sea, aquellos que habían calado hondo en el gusto de un público cada vez más interclasista y que al oírlo generaba una recepción empática.

Tal sucede, en el cancionero mencionado, con *El Guitarrico* o *La canción del desterrado* (*Música de 'La paloma ingrata'*), entre otros, así como con *La Pampa* (*Música de 'La Ausencia'*)<sup>49</sup>, de profundo significado para los sectores obreros organizados chilenos, por recordar la matanza perpetrada en su contra por el ejército en 1907. Al igual que en otras publicaciones de similar tenor de estos años, se incluye además una veta épica o de mayor solemnidad, perfilada por medio de himnos como *La Internacional* y *La Marsellesa*<sup>50</sup>. Conviene aclarar que mientras aquella sigue la traducción del himno, ésta, en cambio, modifica el texto para otorgarle un sentido revolucionario asociado al enfrentamiento con el capital. Así, se inicia con los versos:

A la revuelta proletarios  
ya llegó el día de la redención

47 Luis Jara, ed., *Cancionero revolucionario. Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares* (Santiago: Imprenta El Progreso, 1916), Portada. Biblioteca Nacional de Chile.

48 Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950* (Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2005), 105.

49 Jara, *Cancionero revolucionario...*, 4, 20 y 9, respectivamente.

50 Jara, *Cancionero revolucionario...*, 3 y 8, respectivamente.

que el sublime ideal libertario  
sea el norte de la rebelión<sup>51</sup>.

Nuestra canción se adecuó a estos propósitos cambiando su título por *El castillo maldito (Música de 'La Perjura')* y modificando su letra casi por completo, con la excepción del primer verso, por resultar muy propicio para el desarrollo de la idea:

No se me olvida  
la fecha infausta,  
13 de octubre  
tornas a mí.  
Y a mi memoria  
vienen los ayes  
de las torturas  
de ese Montjuich<sup>52</sup>.

Esas coordenadas corresponden al ajusticiamiento de Francisco Ferrer Guardia en Barcelona, en 1909<sup>53</sup>. Ferrer, líder e intelectual anarquista español, fundador de la escuela moderna con principios racionalistas, era muy reconocido en América Latina, con mayor razón entre las organizaciones ácratas. Por eso no es extraño encontrar un texto que honra su memoria y su muerte en esta compilación, aunque la temática de la melodía original pudiera resultar disonante a primera vista.

Otro folleto recopilatorio de canciones publicado en Santiago hacia 1925 por el dirigente sindical Armando Triviño, volvió a incluir este ejercicio de reinterpretación del texto de Perjura<sup>54</sup>. En esta oportunidad la canción figura bajo el título *A Francisco Ferrer*, con una letra mucho más breve y con las indicaciones «Música de *La Perjura*, letra de R[amón] Contreras»<sup>55</sup>. Tanto Contreras como Triviño eran anarquistas, y el último era un dirigente de larga trayectoria en el ambiente

51 Jara, *Cancionero revolucionario...*, 8.

52 Jara, *Cancionero revolucionario...*, 22.

53 «Biografía», Fundació Ferrer i Guardia, acceso el 18 de octubre de 2022, <https://www.ferrerguardia.org/es/biografia-ferrer-guardia>.

54 Armando Triviño, comp., *Cancionero revolucionario* (Santiago: Imprenta Caupolicán, 1925), 27-28. Biblioteca Nacional de Chile.

55 Triviño, comp., *Cancionero revolucionario*, 27.

sindical más cercano a las posturas de la I.W.W., tal como se aprecia en algunas páginas del propio *Cancionero Revolucionario* que llaman a acercarse a esa organización y propiciar la unión del mundo del trabajo en contra del capital.

Cuando se publicó este cancionero había transcurrido casi un cuarto de siglo desde el estreno de *Perjura* en medio de la sociedad porfiriana. Es legítimo preguntarse si era conocida aún entre las audiencias chilenas. Su traslado hasta este nicho de militancia política resulta de sumo interés. Puede que la canción o sus intenciones primigenias se hubieran difuminado con el paso de los años, pero tal parece que la melodía subsistió en la memoria como parte del conocimiento social de ciertos sectores de las clases populares chilenas. Veremos en seguida que unos años antes, producto de su súbita fama en Chile, la creación de Lerdo de Tejada sufrió una dislocación igual de significativa, que añade otra estación a su deambular.

### 3. Popularidad, divulgación y adaptación al espacio del burdel

*Perjura* fue clasificada como «habanera mejicana» [sic] y como «danza»<sup>56</sup> en cancioneros populares chilenos que recogían varios temas musicales de países latinoamericanos, particularmente del propio México, Argentina y Colombia, pese a que, de manera contradictoria, eran incluidos en las secciones tituladas «Cantares de mi patria». Otra particularidad es la presencia de versiones complementarias del texto escrito por Fernando Luna y Drusina, lo que se consigna con el título *La Perjura Moderna*<sup>57</sup>. En 1917, por último, un cancionero incluye la primera parte de la letra y ofrece en complemento «Nuevas estrofas de *La Perjura*», comprendiendo así la «versión extendida» que también

<sup>56</sup> Anónimo, *Cantares de mi patria* (Santiago de Chile: Centro Editorial de Juan M. Sepúlveda, sin año), 3-4. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

<sup>57</sup> A. Tenlaur, *Recuerdos para mi amada* (Santiago de Chile: sin imprenta, 1913), 10, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile; y Anónimo, *El cantor de las pampas, 5ª serie* (Antofagasta: Juan Silva y Cía., [c. 1915]), 71. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

había circulado en los impresos populares mexicanos<sup>58</sup>. En este y otro ejemplar, del año anterior, se estampa la autoría del compositor y del letrista.

Como puede observarse en la Tabla 2, *Perjura* parece haber tenido una súbita popularidad en Chile a contar de 1913. Se ha identificado su presencia al menos en 16 cancioneros, a lo cual podría añadirse la recién citada en el volumen editado por Armando Triviño en 1925. La mayoría fue publicada en Santiago, donde se concentraba una proporción abrumadora de imprentas, como también gran parte de la vida cultural del país y una fracción poblacional importante<sup>59</sup>. La canción se encuentra igualmente en ejemplares editados en otras dos localidades, Antofagasta y Curicó. La primera era una ciudad bullente y cosmopolita producto de la actividad salitrera, un puerto que contaba con un centro urbano consolidado y un ámbito de irradiación comercial y cultural que alcanzaba a una variopinta población de varias nacionalidades. Curicó, en cambio, era una ciudad enclavada en el Valle Central, región agrícola de lenta modernización en la cual, sin embargo, se publicaban algunos órganos de prensa e impresos de otra índole.

Resulta significativo hallar rastros de la composición de marras en cancioneros de diversas ciudades. Induce a pensar que fue una melodía que se divulgó ampliamente por el país. Ocurrió, además, de manera bastante rápida, dejando huellas que abarcan tres o cuatro años (más el intervalo hasta 1925). Súmese a lo anterior un detalle que trasluce los mecanismos de producción, circulación y apropiación del mercado musical chileno en la década de 1910. El cancionero curicano tiene entre su oferta *La Perjura*, aunque el texto no corresponde a la obra en cuestión, sino a *La primera caricia*, tema que décadas después popularizaría Vicente Fernández en México. El mismo ejemplar ostenta en su portada como reclame, «*El Gran Tango Argentino El Ostarío*» [sic], con una letra que tampoco coincide,

<sup>58</sup> Anónimo, *El Parnaso, novísimo cancionero. Canciones y couplets de actualidad* (Antofagasta: Imprenta Skarnic Editores, 1917), 169-172. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

<sup>59</sup> Cornejo, *Ciudad de voces impresas...*, 331-341.

sino parece una mixtura de estrofas sueltas de varios tangos de moda<sup>60</sup>. Esta disonancia puede ser una equivocación de los editores, pero también una estrategia habitual dentro de la producción masiva, «colgarse» de un éxito para captar clientes. Puede haber sido el caso, ya que el impreso aludido replica el título de un cancionero publicado dos años antes en Santiago.

Concebimos aquí como producción de un bien cultural no solamente su creación original (composición y texto), sino, en consonancia con lo que primó a partir de inicios del siglo XX, también su edición o reedición en distintos soportes acústicos o impresos<sup>61</sup>. Las imprentas chilenas de vocación masiva sacaron muchos réditos de fórmulas editoriales como los cancioneros<sup>62</sup>. La Imprenta y Encuadernación Central comercializó dos ejemplares con el mismo título, *La alegría del hogar*, aunque traían diferentes portadas y contenidos, anunciando tiradas insólitas de 40.000 unidades y «éxito colosal de la primera edición»<sup>63</sup>. Fue en uno de estos donde se publicó *La guachuchera*, con indicaciones a continuación del título: «Música de *La Perjura*»<sup>64</sup>.

La práctica de reescribir las canciones, como queda dicho, era habitual y en esta clase de publicaciones abundan los ejemplos. Lo peculiar del caso referido es que en un mismo ejemplar se recoja la letra auténtica y su re-versión o versión paródica. Y no es cualquier parodia, en tanto se toma la estructura métrica exacta de la canción original, pero se transforma completamente su sentido al cambiar las palabras y el registro léxico del cual provienen. El título reformado, *guachuchera*, era un vocablo del habla popular chilena aplicado

60 Anónimo, *La Alegría del Hogar. Nuevo cancionero moderno* (Curicó: Imp. y Enc. El ABC, 1915), 28 y 25, respectivamente. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

61 González, *Pensar la música...*, 135.

62 Cornejo y Ledezma, «Los cancioneros...», 11.

63 M. Gallardo, *La alegría del hogar. II serie* (Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Central, 1913), 1. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

64 Gallardo, *La alegría del hogar...*, 82.

a la ingesta inmoderada de alcohol. Es decir, era una forma callejera o de los bajos fondos para tildar a alguien de borracha<sup>65</sup>.

Demos una mirada a esta letra que, de seguro, haría arquear las cejas de los creadores mexicanos de *Perjura*, por la jerga inentendible y por el sentido del nuevo texto<sup>66</sup>:

No se me olvida  
 Que mi bolsillo  
 Al darte un peso,  
 Vacío quedó,  
 La única plata  
 Que me quedaba  
 Para comprarme  
 Un paletó;  
 Tu me dijiste  
 Y me engañaste  
 Como recuerdo,  
 Lo guardaré;  
 Y a las dos horas  
 Te lo gastastes  
 Tomando chicha,  
 Donde yo sé.  
 CORO 1  
 ¿Por qué te has vuelto  
 Tan guachuchera,  
 Negra por Dios?  
 ¿Por qué te gusta  
 Ahora el trago  
 Sin compasion?  
 ¿Por qué te curas  
 Hasta las patas  
 Por San Anton?  
 No pidas plata  
 Pidamos vino

65 «Guachuchero, ra, adj. y ú.t.c.s. Que bebe mucho guacho o guachucho; ebrio, borracho. Vulgarismo chileno». Manuel Antonio Román, *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas*, Tomo III (Santiago de Chile: Imprenta de San José, 1913), 47.

66 Gallardo, *La alegría del hogar...*, 82-84.

Coñac o Ron.  
 CORO 2  
 Y tu te pasas  
 Todito el día  
 Mi dulce bien;  
 Tomando tragos  
 Por las cantinas  
 Y algun chinchel  
 Si quieres plata,  
 No me la pidas  
 Para tomar;  
 Pues guachuchera  
 De ningún modo  
 Puedo aguantar.

Hay aquí una queja y una admonición contra la mujer amada, pero en un registro expresivo que traslada la escena amorosa a un ambiente social muy distinto. Los chincheles eran, en el Chile de la época, una denominación genérica para tugurios de mala muerte, a medio camino entre cantinas y expendio de alcohol o francamente para designar prostíbulos. No caben los celos exacerbados o la recriminación romántica del despechado de la *Perjura* porfiriana en esta versión, pues la querrela amorosa se expresa satíricamente como una lucha por recursos económicos escasos, destinada a procurarse bebida. Esta *Guachuchera*, en consecuencia, puede ser entendida como una parodia hecha desde los sectores populares hacia la estilizada sensibilidad romántica del famoso canto. O bien, como una visión jocosa desde el mundo bohemio del Chile del Centenario respecto a los comportamientos desviados de las «clases peligrosas» que poblaban con creciente intensidad las ciudades. O, alternativamente, una mixtura de ambas intenciones poéticas, con lo cual el nuevo texto se convertiría en una suerte de punto de encuentro con más de una lectura. Podría, potencialmente, convocar una audiencia más numerosa y variada de esa forma.

*La Guachuchera* contiene elementos que refieren escenas verosímiles desde un punto de vista social y cultural. En algunas instancias de la sociabilidad musical del entre siglos de las

ciudades chilenas se experimentó una continuidad entre las artes de Terpsícore y el comercio sexual. Organizaciones como las filarmónicas obreras creadas por las clases trabajadoras desde fines del siglo XIX, en algunos barrios del radio urbano podían adquirir los caracteres de tabernas y aun de burdeles<sup>67</sup>. Lo que otrora fuera salón circunspecto para la auto-regeneración obrera, tomaba la vivacidad de una casa de remolienda donde se ejecutaba música o, alternativamente, se la consumía gracias a los primeros aparatos de reproducción disponibles.

Valga decir que la música estaba muy presente en los ambientes prostibularios de la época, tanto en la cotidianidad como en las ocasiones de celebración<sup>68</sup>. Aquello fue retratado por la narrativa contemporánea latinoamericana, en novelas reconocidas como *Santa* (1903) y *Juana Lucero* (1902), donde el canto y el baile amenizan el acontecer de trabajadoras y clientes del burdel. ¿Tuvo *La Guachuchera* a ese público como receptor implícito, o pretendía sacar risas y granjearse oyentes de una audiencia más general? El que fuera recogida por los cancioneros impresos lleva a inclinarse por esto último. Eran productos muy plásticos, de venta callejera y portátiles, bastante ubicuos en el contexto de prácticas culturales contemporáneas, además de tremendamente heterogéneos en cuanto a sus contenidos.

## Conclusiones

El ámbito de la cultura popular latinoamericana es propicio para ser estudiado en clave transnacional, ya que, contrariando los supuestos habituales, es más innovador de lo que se cree y es menos telúrico de lo que se ha asumido. Las canciones populares, en particular, son objetos maleables que se van constituyendo en el tiempo con estratos superpuestos de significantes y significados, acorde con las reelaboraciones que experimentan en distintos contextos.

<sup>67</sup> González y Rolle, *Historia social de la música popular...*, 73.

<sup>68</sup> Ana Gálvez, «El imaginario de la prostitución en Chile: literatura y figuras arquetípicas, 1902-1940», *Cuadernos de Historia Cultural* n° 2 (2013): 219-251.

Al analizar las transformaciones de *Perjura*, primero en el marco del mercado musical del México porfiriano, y luego en el Chile de los años posteriores al Centenario, se advierte cómo la apropiación por parte de otras audiencias cambia totalmente la canción. En la vida social de ésta, sus diferentes «textos» o componentes verbales, musicales o materiales, establecieron puentes entre la sensibilidad y el imaginario románticos y las necesidades expresivas de otros sectores sociales.

Varios miles de kilómetros más al sur de la capital mexicana donde la canción había nacido, parece haber tenido eco en una sociedad que también transitaba por una modernización acelerada y donde se formaban patrones de producción, circulación y consumo cultural que eran tanto nacionales como cosmopolitas, y que aglutinaban a las clases sociales al mismo tiempo que las distinguían o las separaban<sup>69</sup>. En paralelo, se observa que sobre este terreno común se levantaron usos diferenciados de la misma *Perjura*. Su popularidad o el éxito de su divulgación, del cual dan cuenta los cancioneros, favoreció versiones alternativas en el terreno político, volviéndola un memento anarquista, y en el sociocultural, con una genial parodia del amor romántico devenido queja prostibularia.

Esta última apropiación o punto de escucha deja abierto el camino interpretativo respecto a la incorporación de actores y espacios marginales en la conformación de la cultura popular masiva. La transformación del texto musical recoge un acontecer social y un lenguaje particular, que tiene continuidad en la literatura de cordel de la época, donde también se desenvolvían temas relativos a las relaciones amorosas o conflictivas entre hombres y mujeres de las clases populares.

Permanece la interrogante, en esta mirada histórica, respecto a cómo cruzaban distancias tan grandes cantos y melodías. Si bien las innovaciones tecnológicas fueron importantes, no debe olvidarse que antes de la grabación del sonido existió un abundante mercado de impresos musicales,

---

69 Bernardo Subercaseaux, *Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile* (Santiago de Chile: Aconcagua, 1988), 67.

que aumentaría y se beneficiaría mutuamente con la música envasada. A inicios del siglo XX –pero en la actualidad también, deberíamos agregar– a esta materialidad de las canciones se sobrepone con fuerza la oralidad. Parece obvio, pero eran las personas el vehículo y el instrumento del viaje de las canciones populares, en una época en que había una circulación constante de músicos y compañías artísticas por toda América Latina y España. Y, además, un movimiento migratorio constante en consonancia con las transformaciones económicas de la región.

## Bibliografía

- Barros, Luis, y Ximena Vergara. *El modo de ser aristocrático. El caso de la oligarquía chilena hacia 1900*. Santiago de Chile: Ediciones Aconcagua, 1978.
- Beezley, William. *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of the Porfirian Mexico*, 2<sup>nd</sup> ed. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.
- Bioletto-Bueno, Natalia. «“Es Siempre Preferible la Carpa a la Pulquería”: The Construction of Poverty in the Music of the Carpas Shows in Mexico City, 1890-1930». Ph. D. Tesis in Musicology, University of California, Los Angeles, 2015.
- Buffington, Robert. *A Sentimental Education for the Working Man. The Mexico City Penny Press, 1900-1910*. Durham and London: Duke University Press, 2015.
- Chartier, Roger. «“Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico». *Manuscrits* 12 (1994), 43-62.
- Contreras, Eduardo. «Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana». En *La música en México. Panorama del siglo XX*, coordinado por Andrés Tello, 308-323. México D.F.: F.C.E., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- Contreras, Eduardo. «Música y escena en las primeras décadas del siglo XX en México: vasos comunicantes entre lo académico y lo popular». En *De Nueva España a México. El universo*

*musical mexicano*, editado por Javier Marín-López, 155-163. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 2020.

Cornejo, Tomás. *Ciudad de voces impresas: Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Ciudad de México y Santiago: El Colegio de México y Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2019.

Cornejo, Tomás y Ana Ledezma. «Los cancioneros: vectores impresos de la cultura musical popular en el Chile del 1900». *Latin American Music Review* 40 1 (2019): 1-31. Doi: <https://doi.org/10.7560/LAMR40101>.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Vol. 1: Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana, 2000.

Del Castillo, José L. *Rapsodas de Euterpe*. México D.F.: Imprenta Popular, 1911.

Díaz, Jaddiel y Ángel Cedeño. *Antonio Vanegas Arroyo, andanzas de un editor popular (1880-1901)*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2020.

Flores y Escalante, Jesús. «Danzas y canciones mexicanas». Disco de larga duración. México D.F.: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., 1965.

Gálvez, Ana. «El imaginario de la prostitución en Chile: literatura y figuras arquetípicas, 1902-1940». *Cuadernos de Historia Cultural* 2 (2013), 219-251.

Garrido, Francisco y Renato Menare. «Efraín Band y los inicios de la fonografía en Chile». *Revista Musical Chilena*, n° 221 (2014): 52-78. Doi: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902014000100002>.

González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013.

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

- González Navarro, Moisés. *Historia Moderna de México, vol. 4*. México D.F.: Editorial Hermes, 1970.
- Grial, Hugo de. *Músicos mexicanos*. México D.F.: Ed. Diana, 1971.
- Heise, Julio. *Historia de Chile. El período parlamentario, 1861-1925. Tomo I: Fundamentos histórico-sociales del parlamentarismo chileno*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1974.
- Hutchinson, Sydney. «Típico, folklórico or popular? Musical categories, place, and identity in a transnational listening community». *Popular Music*, 30, 2 (2011), 245-262. Doi: <https://doi.org/10.1017/S0261143011000055>.
- Koegel, John. «Compositores mexicanos y cubanos en Nueva York, c.1880-1920». *Historia Mexicana*, 56, vol. 2(2006): 533-612. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1569>.
- Masera, Mariana. «'Quiero saber si me amas, quiero saber si me quieres'. Los cancioneros de Vanegas Arroyo, un palimpsesto popular». En *A cien años de la muerte de Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917). Los impresos populares iberoamericanos y sus editores*, editado por Mariana Masera y Miguel Ángel Castro, 113-131. Ciudad de México: UNAM, 2022.
- Mendívil, Julio. «*The song remains the same?* Sobre las biografías sociales y personalizadas de las canciones». *El oído pensante*, 1, n°2 (2013): 23-49. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7075>.
- Monsiváis, Carlos. «La agonía interminable de la canción romántica». *Comunicación y Cultura en América Latina* 12(1984): 21-39.
- Monsiváis, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. México D.F.: DeBolsillo, 2004.
- Moreno Gamboa, Olivia. «Casa, centro y emporio del arte musical?: la empresa alemana A. Wagner y Levien en México. 1851-1910». En *Los papeles para Euterpe. La música en la Ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinado por Laura Suárez de la Torre, 143-168. México D.F.: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2014.

- Moreno Rivas, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. México D.F.: Editorial Océano, 2008.
- Pareyón, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México, Tomo 2*. México D.F.: Universidad Panamericana, 2007.
- Pérez Montfort, Ricardo. «La apertura al mundo. Entre modernidades y tradiciones, 1880-1930». En *México contemporáneo. Tomo 4, La cultura, 1808-2014*, coordinado por Ricardo Pérez Montfort, 113-152. México D.F.: El Colegio de México, F.C.E., Fundación Mapfre, 2015.
- Román, Manuel Antonio. *Diccionario de chilenismos y de otras voces y locuciones viciosas*, Tomo III. Santiago de Chile: Imprenta de San José, 1913.
- Speckman, Elisa. «Cuadernillos, pliegos y hojas sueltas en la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo». En *La República de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, editado por Belem Clark de Lara y Elisa Speckman, 391-413. México D.F.: UNAM, 2005.
- Suisman, David. *Selling Sounds. The Commercial Revolution in American Music*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2009.
- Subercaseaux, Bernardo. *Fin de siglo. La época de Balmaceda. Modernización y cultura en Chile*. Santiago de Chile: Aconcagua, 1988.
- Talavera, Mario. *Miguel Lerdo de Tejada. Su vida pintoresca y anecdótica*. México D.F.: Editorial Compas, sin año.
- Vázquez de Santa Ana, Higinio. *Canciones, Cantares y Corridos mexicanos, segundo tomo*. México D.F.: s.n., 1925.
- Weinstein, Barbara. «Pensando la historia más allá de la nación: la historiografía de América Latina y la perspectiva transnacional», *Aletheia* 3:6 (2013): 1-14. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.6118/pr.6118.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6118/pr.6118.pdf). Acceso el 08 de marzo de 2023.

## Impresos musicales

Anónimo. *Cantares de mi patria*. Santiago de Chile: Centro Editorial de Juan M. Sepúlveda, sin año. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

Anónimo. *Corrido de Juan Dimio del Estado de Morelos, tono de bola*. México D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1911. Ibero-Amerikanischen Institut Berlin.

Anónimo. *El Cancionero Popular n° 4*. [México D.F.]: sin imprenta, sin año. Laboratorio de Impresos Populares Iberoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Anónimo. *El cantor de las pampas, 5ª serie* (Antofagasta: Juan Silva y Cía., [c. 1915]). Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Anónimo. *El Parnaso, novísimo cancionero. Canciones y couplets de actualidad*. Antofagasta: Imprenta Skarnic Editores, 1917. Archivo Central Andrés Bello, Universidad de Chile.

Anónimo. *El ruiseñor mexicano. Colección de canciones populares*. San Antonio, Texas: Casa Editorial Antonio Lozano, 1925. Biblioteca Nacional de México.

Anónimo. *El Tarascón de 1902!: Gran tarasca proyectada o sea felicitación por Don Chepito Charrasca y su comadre Asunción*. México D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1902. Ibero-Amerikanischen Institut Berlin.

Anónimo. *El Volcán del Popocatepetl*. México, D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1903. Ibero-merikanischen Institut Berlin.

Anónimo. *Gran corrida de toros en las calles y alameda de México, el miércoles Santo del año de 1908, catorce toros*

*escapados*. México, D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1908. Ibero-Amerikanischen Institut Berlin.

Anónimo. *La Alegría del Hogar. Nuevo cancionero moderno*. Curicó: Imp. y Enc. El ABC, 1915. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

Anónimo. *La terrible granizada del 9 de abril de 1904: ¡furibunda tempestad, desplomes, muertes y heridos!* México, D.F.: Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1904. Laboratorio de Impresos Populares Iberoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México.

Anónimo. *Un pleito de vecindad como es la pura verdad*. México D.F., Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo, 1907. Ibero-Amerikanischen Institut Berlin.

Gallardo, M., comp. *La alegría del hogar. II serie*. Santiago de Chile: Imprenta y Encuadernación Central, 1913. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

Jara, Luis, ed. *Cancionero revolucionario. Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares*. Santiago de Chile: Imprenta El Progreso, 1916. Biblioteca Nacional de Chile.

Tenlaur, A. *Recuerdos para mi amada*. Santiago de Chile: sin imprenta, 1913. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional de Chile.

Triviño, Armando, comp. *Cancionero revolucionario*. Santiago de Chile: Imprenta Caupolicán, 1925. Biblioteca Nacional de Chile.

### Sitios web

Almanaque. Pliegos de cordel, tradición oral, romancero... «¡Arza y dale!... El tango del morrongo y otras composiciones». Acceso el

05 de octubre de 2022. <https://adarve5.blogspot.com/2018/02/arza-y-dale-el-tango-del-morrongo-y.html>.

Fundació Ferrer i Guardia. «Biografía». Acceso el 18 de octubre de 2022. <https://www.ferrerguardia.org/es/biografia-ferrer-guardia>.

DAHR Discography of American Historical Recordings. Acceso el 18 de octubre de 2022. <https://adp.library.ucsb.edu/index.php>.

### Anexos

<b>Año</b>	<b>Título canción</b>	<b>Título del impreso</b>	<b>Datos editoriales</b>
1902	Perjura	El Tarascon de 1902!	Ciudad de México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo
1903	Perjura	El Volcán del Popocatepetl	Ciudad de México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo
1904	Perjura	La terrible granizada del 9 de abril de 1904.	Ciudad de México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo
1907	Perjura – canción popular	Un pleito de vecindad como es la pura verdad.	Ciudad de México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo
1908	Perjura – canción popular	Gran corrida de toros en las calles y alameda de México, el miércoles Santo del año de 1908, catorce toros escapados.	Ciudad de México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo
1911	Perjura – canción popular	Corrido de Juan Dimio del Estado de Morelos, tono de bola.	Ciudad de México, Imprenta de Antonio Vanegas Arroyo

[post. 1917]	La Perjura – danza	El Folklore Nacional, selecta colección de canciones modernas para el presente año, cuaderno n° 7.	Ciudad de México, Test. De Antonio Vanegas Arroyo
1925	Perjura	El rruiseñor mexicano. Colección de canciones populares.	San Antonio, Texas, Casa Editorial Antonio Lozano, 4ª ed.
s/a	Perjura	El Cancionero Popular n° 4	[Vanegas Arroyo], S/I

**Tabla 1:** Impresos populares mexicanos que incluyen *Perjura*

**Fuente:** Elaboración propia

<b>Año</b>	<b>Título canción</b>	<b>Título del impreso</b>	<b>Datos editoriales</b>
1913	La Perjura	M. Gallardo N. (comp.), La alegría del hogar. II Serie.	Santiago, Imprenta y Encuadernación central
1913	La Perjura	Lo que se canta en Chile. Cancionero modernísimo. Colección selecta y variada.	Santiago, Imprenta Renacimiento
c. 1913	La Perjura	El Cancionero Chileno	Santiago, Imprenta Latina
1913	¡Te perdono! Música de 'La Perjura' [No se me olvida/ cuando en tus labios]	A. Tenlaur S., Recuerdos para mi amada. Composiciones para canto, declamaciones, postales y cartas amorosas	Santiago, Imprenta Miraflores
1913	-La Perjura -La Guachuchera (Música de 'La Perjura')	M. Gallardo N. (comp.), La alegría del hogar, II serie	Santiago, Imprenta y Encuadernación central

c. 1913	-La Perjura -La Guachuchera (Con la entonación de la Perjura)	Juan Tamargo (ed.), El Cancionero Moderno. I. serie	Santiago, Imprenta Electra
c. 1915	La Perjura Moderna – Habanera	El cantor de las pampas, 5ª serie	Antofagasta, Juan Silva y Cía.
1916	La Perjura	Dulces cantares. Nueva recopilación de tangos, vales, canciones, cuecas, couplets de zarzuelas, versos para postales, operetas y tuti-cuanti	Santiago, Imprenta y Encuadernación Central
1916	El Castillo Maldito (Música de La Perjura)	Luis Jara C. (ed.), Cancionero revolucionario. Recopilación de canciones libertarias con música de canciones populares	Santiago, Imprenta El Progreso
1917	-Perjura...! (Danza) -Nuevas estrofas de la Perjura	El Parnaso, novísimo cancionero. Canciones y couplets de actualidad	Antofagasta, Imprenta Skarnic Editores
1925	A Francisco Ferrer (Música de La Perjura)	Armando Triviño (comp.), Cancionero revolucionario	Santiago: Imprenta Caupolicán
s/a	La Perjura (Habanera Mejicana)	Cantares de mi patria	Santiago, Centro Editorial de Juan M. Sepúlveda
s/a	La Perjura	Canciones populares chilenas	Sin información
s/a	La Perjura Moderna (Habanera)	Canciones populares chilenas. Recapitulación de canciones nuevas.	Sin información
s/a	La Perjura	El cancionero moderno 2ª ed. Últimas canciones de moda	Santiago, Emiliano D'Alencon Editor

s/a	La Perjura	Yo canto para ti (Modernísimo Cancionero)	Santiago, Librería Porteña
-----	------------	--	----------------------------

**Tabla n° 2:** Cancioneros populares chilenos que incluyen Perjura

**Fuente:** Elaboración propia

### Citar este artículo

Cornejo, Tomás. «De Perjura a Guachuchera: apropiación transnacional de una canción romántica del México porfiriano en el Chile del Centenario». *Historia Y MEMORIA*, n° 30 (2025): 215-251. Doi: <https://doi.org/10.19053/20275137.n30.2025.15392>.