

Análisis comparado a la rueda (Cueca Chilena) y el canto de jarana (Marinera limeña): estructura poética y formas de canto

Alex Guerrero Chinga

alexg.chinga@gmail.com

La cueca chilena y la marinera limeña son dos formas de la música tradicional de Chile y Perú, respectivamente, las cuales comparten aspectos comunes en cuanto a su estructura poética, formas de canto, danza e incluso en los códigos para su ejecución. Esto se debe principalmente a su origen en la zamacueca y un tránsito cultural constante entre ambas naciones, incluso previo a constituirse como tales (Spencer, 2010; Vega, 1948). En este trabajo me centraré principalmente en el análisis comparado de su estructura poética y como ella se desarrolla en el canto, comparando las formas propias de la marinera limeña y la cueca chilena, en su forma centrina y a la rueda.

Estas formas tradicionales poseen una historia común. Corresponden a dos formas que adopta la zamacueca en latinoamérica. La zamacueca según José Zapiola llega a los salones de Chile alrededor de 1824 (Zapiola, 1928), este ritmo adopta una forma propia en Chile que es denominada “Chilena” que poseería la forma “esencial” que tiene la cueca en la mayor parte del territorio chileno (presentando variaciones leves de estilo propias de cada zona y comunidad). La Chilena se expande probablemente por movimiento militares llegando nuevamente a Perú y quedándose ahí con la forma y nombre de “Chilena”, el cual es modificado 1879 por Abelardo gamarra Rondó, “El Tunante”, en medio de la Guerra del pácifico, por el nombre de Marinera.

Dentro del territorio peruano esta forma se consolida principalmente en Lima en los barrios populares de la capital, al igual que las cuecas en Chile; En Perú una de las formas más relevantes de la marinera es la marinera limeña, practicada en la capital en la forma tradicional del “Canto de jarana”, por su parte en Chile, en la Zona central, principalmente en Santiago y Valparaíso, se cultiva la cueca centrina o urbana, practicada en su forma tradicional de. “Canto a la rueda” o “Rueda”. Ambas prácticas han sido parte de las clases populares y se han cantado en barrios “bravos”, como la estación, el Matadero o Malambo, La

Victoria, entre otros, y poseen grandes semejanzas estructurales, las que evidencian su hermandad o parentesco musical.

Ambas formas corresponden a prácticas musicales tradicionales festivas en donde el canto y la música es compartido en un círculo o rueda. Los cantores y cantoras se van turnando el canto de las diversas partes de la cueca o marinera, siguiendo un orden “por derecha” y respetando la forma en que esta fue propuesta por el primer cantor o cantora. Por otra parte, en ambos casos corresponden a bailes de pañuelo en parejas centrados en el cortejo, donde las parejas bailan frente a frente y se desplazan en movimientos circulares marcados por la repetición de ciertos versos y el cambio en los cantores o cantoras.

Estructura poética:

Por estructura poética esencial me referiré a los versos de ambas tradiciones sin considerar los agregados que se incorporan al ser cantados dentro de la melodía. Estos agregados son repeticiones de versos o palabras, adornos, términos o muletillas. A pesar de que las palabras agregadas en los términos y adornos pueden aportar poéticamente a la cueca y la marinera, no son consideradas dentro de la estructura esencial ya que cambian dependiendo de la melodía en la que son cantadas. Una característica fundamental para el canto a la rueda y el canto de jarana es que letras y melodías son intercambiable, es decir, que los versos de una cueca o marinera, si respetan esta estructura, pueden ser cantados en cualquier melodía de estos estilos, siguiendo cierta lógica que permite la adecuación de la poética a la estructura de canto, esto permite que cantoras y cantores pueda cantar por largas horas sin repetir combinaciones entre poética y melodías, lo que genera una distinción importante entre estas estructuras musicales en comparación con canciones y otras formas en donde hay una vinculación más rígida entre letra y melodía.

La cueca y la marinera limeña, en su estructura poética esencial (Loyola Palacios & Cádiz Valenzuela, 2010; Claro Valdés et al., 2012; Chocano Paredes, 2012; Santa Cruz, 1959), comprenden el canto de una cuarteta octosilábica, seguida posteriormente de dos estrofas que intercalan versos heptasílabos y pentasílabos, conocidas generalmente como seguidilla o

seguiriya, con rima en cada una de ellas en los versos pares y un remate de 2 versos, un heptasílabo y un pentasílabo, con rima entre sí, permitiéndose en las seguidillas y remate la rima asonante.

La estrofa de la primera de jarana o primer pie puede adoptar 3 formas, la de una copla, de una cuarteta o redondilla¹. Considerando que hay diferencia en las denominación de las formas poéticas entre los países, incluso entre los autores, entenderemos para efectos de este trabajo como copla la estrofa poética compuesta de 4 versos octosílabos, con rima en los versos pares, y donde es permitida la asonancia; como cuarteta a la estrofa de 4 versos octosílabos con una rima entre los versos 1 y 3 y otra rima entre los versos 2 y 4, donde también se permite la asonancia, y como redondilla la estrofa de 4 versos octosílabos con una rima entre el verso 1 y 4 y otro rima entre el 2 y 3, generalmente con rima consonante. Se debe considerar que un octosílabo corresponde a un medida del largo de un verso pero proviene principalmente de la tradición oral, por lo que para el conteo silábico se deben considerar el uso de la sinalefa y la acentuación de la última palabra. En el caso del español, donde la mayoría de las palabras son graves, es decir, están acentuadas en la penúltima sílaba, la mayoría de los octosílabos tienen 8 sílabas, pero los octosílabos terminados en palabra aguda tendrán 7 sílabas, y los terminados en esdrújulas tendrán 9. Para la mayoría de los cultores de músicas tradicionales el criterio métrico fundamental es musical y consiste en la posibilidad de insertar ciertas frases en las melodías utilizadas para el canto de esas formas musicales. También un criterio para la creación o evaluación de los octosílabos puede ser la presencia del último acento de la frase en la séptima sílaba, el cual se cumple en los versos terminados en palabras agudas, graves, esdrújulas o sobreesdrújulas. Este criterio es el que consideran en la tradición de la improvisación en el sur de Brasil, y que explica que ellos denominan a estos versos como Heptasílabos (De Freitas, 2009).

En la segunda de jarana o segundo pie se cambia a la forma de la seguidilla donde se intercalan versos heptasílabos (7)² con versos pentasílabos (5), rimando los versos

¹ La denominación de estas formas puede varias en distintas tradiciones poéticas, incluso entre autores, muchas veces el término copla es aplicado a estructuras poéticas de más versos o cuarteta es utilizado en sentido genérico para cualquier estrofa de 4 versos.

² Al igual que los versos octosílabos, en la contabilización silábica se debe considerar la presencia de sinalefas y la acentuación de la última palabra del verso. En el caso de los versos heptasílabos, se

pentasílabos. Una característica propias de la marinera limeña y la cueca chilena, no presente en otros ritmos emparentados con la Zamacueca, es que las melodías utilizadas en la primera de jarana o primer pie, usada para el canto de versos octosílabos, desde la segunda de jarana en adelante son adaptadas por las cantoras y cantores para el canto de un verso heptasílabo más un verso pentasílabo. Esta característica lo vuelve una forma compleja y explica en parte el desafío del contrapunto para las y los cantores que tienen que responder a una marinera o cueca sacada.

En la tercera de jarana o tercer pie se utiliza la misma estructura que la segunda, pero el primer verso heptasílabo es construido a partir de un verso pentasílabo de la estrofa anterior, más un agregado que completa las sílabas faltantes. En el caso de la cueca, al último verso de la estrofa anterior se le agrega “sí” o “ay sí”, con lo que se obtiene un verso heptasílabo, terminado en palabra aguda; en la marinera, por su parte, al primer verso heptasílabo, corresponde al último verso cantado de la segunda de jarana, al cual se le agrega la palabra *madre*, o cualquier bisílabo.

El cierre o remate consiste en 2 versos, uno heptasílabo y uno pentasílabo, generalmente rimados. A pesar de no haber diferencias en la estructura en el remate de las cuecas o el cierre de las marineras, si hay algunas diferencias en cuanto a su canto. En el caso de la marinera el cierre es cantado por el mismo cantor de la tercera de jarana y concluye con la forma de melodía final de la marinera; y en la cueca chilena, en la forma del canto a la rueda, es cantada por un intérprete distinto al de la estrofa anterior.

Como ejemplo en la tabla 1 se presenta la transcripción de los versos de 2 marineras del disco “La Marinera Limeña es así”, de Carlos Hayre. Se presenta la estructura poética de estas estrofas sin considerar los agregados propios del canto. También se presentan en negrita las rimas de los versos.

debe considerar que el último acento del verso debe caer en la sílaba 6; y en los versos pentasílabos en la sílaba 4.

Tabla 1: Versos transcritos de las marineras “Esta noche no más canto” y “Mandame Quitar la vida” del disco La Marinera Limeña es así, de Carlos Hayre

	Verso	Versos
1ra de jarana	1. Esta noche no más canto 2. y mañana todo el día 3. Pasado mañana acaba 4. de mi pecho la alegría	1. Mandame quitar la vida 2. si es delito el adorarte 3. que yo no seré el primero 4. que muera por ser tu amante
2da de jarana	1. Después de estar cantando 2. toda la noche 3. me voy para mi casa 4. montado en coche.	1. Cinta negra en el pelo 2. te has amarrado 3. antes de haberme muerto 4. te has enlutado
3ra de jarana	1. Toda la noche, madre 2. mira que risa 3. eso de andar en coche 4. y sin camisa	1. Te has amarrado, madre 2. tener quisiera 3. un retrato que al tuyo 4. se pareciera.
Remate/Cierre	1. Si te gusta celeste 2. eso que cueste	1. Juego de una pasión 2. mi corazón.

Por otra parte, se transcribe como ejemplos de cueca chilena “La Palomita” del Conjunto Mesías-Lizama, del disco La Cueca Centrina, y la cueca “El pañuelo que me diste” de Los Chileneros, del disco La Cueca Brava.

Tabla 2: Versos transcritos de las cuecas “La Palomita” y “El pañuelo que me diste” del disco La Cueca Centrina y La Cueca Brava, respectivamente.

	Verso	Versos
Copla	1. Una triste palomita 2. que llorando la dejé 3. a buscarla vengo ahora 4. No sé si la encontraré	1. El pañuelo que me diste 2. bordadito por tu mano 3. el me consuela en tu ausencia 4. porque juntitos lloramos
Seguidilla I	1. Si a tu ventana llega 2. blanca paloma 3. trátala con cariño 4. que es mi persona.	1. Aunque lo tengo al sol 2. está empapado 3. será mi llanto amargo 4. no se ha secado

Seguidilla II	1. Que es mi persona, sí 2. Paloma al monte 3. el cazador te agüaita 4. detrás del monte	1. No se ha secado, sí 2. porque es olvido 3. solo el pañuelo sabe 4. lo que he sufrido.
Remate/Cierre	1. Aro maro mar oma 2. blanca pal oma .	1. Tu recuerdo y consuelo 2. es mi pañuelo

Forma de canto de la cueca chilena y la marinera limeña

La cueca chilena y la marinera limeña tienen formas de canto comunitarias los cuales se denominan “Canto a la rueda”, en el caso de Chile, y “Canto de jarana”, en el caso de Perú. En ellas las cantoras y cantores comparten el canto del tema interpretado, interpretando cada uno una parte de éste, en compañía de una segunda voz. Los turnos de las y los cantores en general es hacia la derecha y es parte de los códigos que los participantes deben manejar.

En la rueda o en el canto de jarana cada “poesía” o “letra” es insertadas en “melodías” de mayor extensión que la de los versos, lo que obliga a la inclusión de “adornos”, “repeticiones” y/o “muletillas” para desarrollar el canto. En este proceso es donde hay diferencias fundamentales que permiten distinguir a cada estilo musical.

Tabla 3: Cueca “La Palomita”, Conjunto Mesías-Lizama, Partes, melodías y desarrollo de la cueca

	Melodías	Verso
Copla	A B B A B B	1.- Una triste palomita 2.- <i>caramba</i> que llorando la dejé 2.- <i>caramba</i> que llorando la dejé 3.- a buscarla vengo ahora 4.- <i>caramba</i> No sé si la encontraré 1.- <i>caramba</i> Una triste palomita
Seguidilla I	A B B	1.- Si a tu ventana llega - 2.- blanca paloma 3.- trátala con cariño - 4.- que es mi persona. 1.- Si a tu ventana llega - 2.- blanca paloma
Seguidilla II	A	1.- Que es mi persona, sí - 2.- Paloma al monte

	B	3.- el cazador te agüaita - 4.- detrás del monte
Remate/Cierre	A	1.- Aro maro maroma - 2.- blanca paloma.

La cueca La Palomita, que aparece desarrollada en la tabla anterior, corresponde a lo que se denomina cueca derecha o por caramba (Castro, 2010), que corresponde a una cueca o marinera que no tiene términos o muletillas, en este caso solo se completa la melodía con la inclusión del “Caramba” en la primera parte . Dentro del canto de esta cueca podemos distinguir submelodías, las cuales son propuesta por el primer cantor y deben ser respetadas por los cantores posteriores, siguiendo la distribución que se muestra en la segunda columna de la tabla. Por último en la tercera columna se presenta la cueca como es cantada, con ciertos adornos o ripios, como los “caramba” de la copla, y las repeticiones de versos.

Repeticiones de versos

El desarrollar los versos de una cueca o marinera limeña en una melodía implica la repetición de algunos versos. En el caso de la cueca chilena, en su forma del canto a la rueda, tienen la siguiente estructura de repetición:

En la copla se realiza una repetición del segundo verso, cantando con la misma melodía B, luego se realiza una repetición del primer verso, lo que anuncia el cierre de la primera estrofa. En este caso el primer verso es cantado con la melodía B, no en la melodía A, con que se abrió la cueca, lo que cierra la estructura ABBABB. Esta repetición que cierra el canto de la primera parte también está presente en el canto de la marinera limeña y es lo que se llama “Verso de amarre” que indica la entrada de otro cantor o cantora y una vuelta entre los bailarines.

En la primera seguidilla, el segundo cantor o cantora, interpreta la estructura de melodías ABB. En el caso de las seguidillas y el remate se usa una de las submelodías para el canto de un verso heptasílabo más uno pentasílabo, es decir, la melodía que en la primera parte se ocupaba para cantar un verso octosílabo, ahora se utiliza para el canto de un verso heptasílabo más uno pentasílabo. Finalmente se cantarían el verso 1 y 2 de la seguidilla, con una melodía

A, luego los versos 3 y 4 con melodía B y la repetición de los versos 1 y 2, pero ahora en melodía B. Esta última repetición también es considerado un verso de amarre, en la marinera y en ambos ritmos tradicionales indica el cambio de un cantor o cantora y una vuelta por parte de los bailarines.

En la segunda seguidilla, en la cueca, se canta solo la estructura de melodías AB, cantando en la primera los versos 1 y 2 y en la segunda 3 y 4.

En remate se cantan los versos en una sola melodía y en la mayoría de las cuecas se realiza en la melodía inicial A. Luego del canto de los versos de remate suele realizarse un cierre musical en donde los instrumentos cierran con la melodía B, acompañados de algunas animaciones por parte de las y los cantores.

Tabla 4: Transcripción Marinera limeña Malhaya, disco La Marinera Limeña es así, Carlos Hayre.

	Melodías	Verso
1ra De Jarana	A B B A B B	1.- Malhaya quien dijo amor 2.- <i>ay ay ay, como no</i> , como no dijo veneno 2.- <i>ay ay ay como no</i> , como no dijo veneno 3.- <i>morenita</i> que por causa ay del amor 4.- <i>ay ay ay sin culpa</i> , sin culpa estoy padeciendo. 1.- <i>ay ay ay</i> Malaya quien dijo amor
2ra De Jarana	A B B	1.- No quiero que te vayas - 2.-ni que te quedas 3.- ni que me dejes solo - 4.- <i>ay ay ay</i> ni que me lleves. 1.- no quiero que te vayas - 2.- <i>ay ay ay</i> ni que te quedas
Tercera de jarana	A B	1.- no que te quedas, madre - 2.- tan caprichosa 3.- todito lo ha perdido - 4.- <i>ay ay ay</i> por ser mañosa
Remate/Cierre	B	1.- lloré lloré mi suerte 2.- <i>ay ay ay</i> hasta la muerte.

Por su parte en la marinera Limeña encontramos dos formas posibles, las simples y las dobles. La estructura de canto de las marineras simples es casi la misma que las cuecas

chilenas, presentando 2 diferencias fundamentales. La primera diferencia es que la cueca se divide en 4 partes para el canto, las que son repartidas entre las y los cantores; de haber 4 cantores o cantoras, cada uno de ellos canta una de esas partes, siendo el remate cantado por una persona distinta a la que canta la segunda seguidilla. En la marinera limeña, por su parte, presenta 3 partes para el canto. El canto de la primera de jarana y segunda son similares a los de la cueca, pero en la última parte un cantor o cantora interpreta la 3ra de jarana junto con el cierre o remate. La segunda diferencia presente entre las cuecas chilenas y las marineras limeñas simples es que el canto de remate en las cuecas es realizado en la primera melodía cantada, es decir la melodía A; y en la marinera se realiza en la última melodía, que en el caso presentado como ejemplo es en la melodía B.

Tabla 5: Transcripción Marinera limeña Esta Noche no más canto, disco La Marinera Limeña es así, Carlos Hayre, Marinera Doble.

	Melodías	Verso
1ra De Jarana	A A B B A A B B	1.- Esta noche no más canto (ay zambita) 1.- Esta noche no más canto (ay zambita) 2.- <i>ay ay ay</i> y mañana (ay) todo el día 2.- <i>ay ay ay</i> y mañana (ay) todo el día 3.- Pasado mañana acaba (ay zambita) 3.- Pasado mañana acaba (ay zambita) 4.- <i>ay ay ay</i> de mi pecho (ay) la alegría 1.- <i>ay ay ay</i> Esta noche (ay) no más canto (ay zambita)
2ra De Jarana	A A B B	1.- Después de estar cantando 2.- toda la noche (ay zambita) 1.- Después de estar cantando 2.- toda la noche (ay zambita) 3.- me voy para mi casa 4.- montado en coche 1.- Después de estar cantando 2.- toda la noche
Tercera de jarana	A A B	1.- toda la noche, madre 2.- mira que risa (ay zambita) 1.- toda la noche, madre 2.- mira que risa (ay zambita) 3.- eso de andar en coche 4.- y sin camisa
Remate/Cierre	B	1.- Si te gusta celeste 2.- eso que cueste

En el caso de las marineras limeñas existe la posibilidad de quien “pone” esa marinera lo haga en la forma doble, ello implica que la melodía A será repetida en cada una de las partes de la marinera. Vale la pena mencionar que existen algunos casos de cuecas en que se hace la repetición del primer verso, pero a pesar de ellos no podría considerarse una cueca “doble” ya que esa repetición no es consistente en el resto de las partes de la cueca.

También debemos mencionar que existen algunas cuecas chilenas y marineras limeñas que poseen más de 2 melodías, las cuales en la repetición de la melodía B incluyen una variación en la melodía B o incluso otra melodía completamente distinta. Estos casos, en las cuecas son poco frecuentes y modifican la estructura muchas veces obligando a un cierre en esta última melodía, similar a las marineras. En las marineras, por su parte, existen algunos casos hasta con 4 melodías distintas, al introducir una variante en la repetición de la primera melodía (A) y otra en la repetición de la segunda (B).

Adornos, ripios, muletillas y términos

Como ya lo mencionamos, tanto de la cueca como de la marinera, los versos son interpretados en melodías más extensas, lo que permite agregar en el canto la repetición de palabras, adornos y términos o muletillas³. Entenderemos, como generalmente se hace en la marinera, los adornos como agregados del verso que completan la melodía, y que generalmente se anteponen a alguna de las melodías. Estos adornos no necesariamente se mantienen en el después del canto de la copla inicial. Los más comunes son agregados trisílabos como “caramba”, “ay ay ay”, “mi vida”, “morena”, “zambita”; en el caso de la marinera a veces también se utiliza “morenita” u otra palabra de 4 sílabas, lo que se utiliza para darle cierto

³ En la música tradicional es posible distinguir entre 2 formas, dependiendo de la relación entre la extensión silábica del verso y la extensión de la melodía. Podemos usar la distinción entre canto silábico o canto sin desarrollar y canto adornado, planteado por Fernando Gonzalez Marabolí, en el Libro Chilena o Cueca tradicional (Fernando Gonzalez, en Claro Valdés et al., 2012). El canto silábico o sin desarrollar corresponde a formas musicales donde la extensión del verso es congruente con la de la melodías, por ejemplo las mayoría de las melodías del canto a lo poeta, de la tonada, en Chile; y del amor fino, la cumana, el carnavalito en Perú, la zamba, la chacarera y la milonga en Argentina, entre otro. Por otra parte, existe el canto adornado, en donde la extensión de la melodía es mayor que la del verso, y donde el espacio restante es resuelto con alargamientos vocálicos, adornos y muletillas, ejemplo de estos son las cuecas chilenas, la marinera limeña, algunos baile tierra de Zaña, Fúlias de Venezuela, entre otros.

“sabor” al canto. Ejemplo de adorno pueden verse en la tabla 3, tabla 4 y tabla 5. En la tabla 3, la cueca La Palomita incluye el adorno “caramba” el cual completa y es parte de las melodías en la copla, pero no está presente en las estrofas posteriores, en donde se canta un verso de 7 más uno de 5, lo que hace innecesaria la inclusión de ese adorno. En la tabla 4, junto con el adorno “ay ay ay” se incluye una repetición de las primeras 3 sílabas, recurso también utilizado frecuentemente en algunas melodías de cuecas. También presenta en el tercer verso el agregado “morenita”, el cual no es obligatorio, ni parte fundamental de la melodía (no aparece en el canto del primer verso), si no que es parte del “sabor” o “salero” del o la intérprete. En esta marinera se mantiene el “ay ay ay” en la segunda y tercera de jarana, el cual también es un adorno que completa la melodía B, en este caso se encuentran en lugares diferentes, iniciando la melodía B, en la primera de jarana, y estando en medio de ella en la segunda y tercera. En la tabla 5 nuevamente se ve la presencia del adorno “ay ay ay” en la primera de jarana, el cual no se conserva en las siguientes partes.

Un término o muletilla, en contraposición a los adornos, es un agregado a la melodía que debe ser conservado en las siguientes partes de la marinera, corresponde a “caprichos” de los intérpretes que obligan a las y los siguientes intérpretes a respetarlos. Respecto a los términos o muletillas podemos distinguir entre cortos o largos. Los términos cortos en general tienen de 1 a 6 sílabas y están al final de una de las melodías de una cueca o marinera, en algunos casos particulares pueden incluirse en medio del verso. En la tabla 5, por ejemplo, aparece el término (ay zambita) post puesto a la melodía A, el cual se mantiene en todas las partes de la marinera y en la misma posición dentro de la melodía.

Un término largo corresponde a un agregado de 6 o más sílabas⁴, generalmente al inicio de una de las melodías. Estos términos, al ser cantados en la segunda de jarana o tercera, o en las seguidillas de las cuecas, nos obligan a eliminar algunos versos heptasílabos de esas estrofas. En la tabla 6 se ve la transcripción de la marinera “Mamita, mi señorita” donde podemos apreciar, en su melodía B, 2 términos, uno corto y otro largo. En la puesta de primera de jarana el cantor inicia esa melodía con el término largo “Trila la la la la” y finaliza con el término corto “ay ay ay”, lo que debe ser respetado por el cantor o cantora que responda en la

⁴ Hay algunos casos en las marineras que un término largo es de menos sílabas pero existe un silencio que completa el espacio del término largo.

segunda de jarana. Para partir la melodía B, en la segunda de jarana con el término largo se elimina el segundo el verso heptasílabo, y se agrega el adorno “caramba” que convierte el verso pentasílabo en un octosílabo, equiparando así la extensión con lo cantado en la misma melodía en la primera de jarana.

Tabla 6: Transcripción marinera “Mamita, mi señorita”, del disco La Marinera limeña es así, de Carlos Hayre.

Nombre	Melodías	Versos
1ra De Jarana	A A B B A A B B	1.- Mamita, mi señorita 1.- <i>morenita</i> , Mamita, mi señorita 2.- (trila la la la la) mi regalado consuelo (ay ay ay) 2.- (trila la la la la) mi regalado consuelo (ay ay ay) que son de tus cariñitos <i>morenita</i> , que son de tus cariñitos (trila la la la la) que falta me están haciendo (ay ay ay) (trila la la la la) Mamita, mi señorita(ay ay ay)
2ra De Jarana	A A B B	Los amores de juana me tiene loco Los amores de juana me tiene loco (trila la la la la) <i>caramba</i> y ella por otro (ay ay ay) (trila la la la la) <i>caramba</i> me tiene loco (ay ay ay)
3ra de jarana	A B	Me tiene loco, madre jardín florido (trila la la la la) <i>caramba</i> lo sucedido (ay ay ay)
Remate/Cierre	B	(trila la la la la) me estoy cansando. (ay ay ay)

En la tabla 7 se aprecia el mismo fenómeno en la cueca "Aserrucha Casimiro" de los Chilenos. Esto es denominado por Fernando Gonzáles Marabolí como muletilla larga o puente⁵. En este caso la muletilla o término “Aserrucha Casimiro”, que inicia la melodía B, obliga a eliminar el segundo verso heptasílabo en las estrofas posteriores a la copla. Una diferencia se presenta en el remate, ya que el caso anterior de la marinera elimina el verso heptasílabo de este, ya que se utiliza la melodía B para su canto, pero en el caso de la cueca, el remate no presenta la muletilla larga, ya que es cantado con la melodía A. En algunas ocasiones el cantor que remata u otros participantes de la rueda pregonan la muletilla larga a

⁵ también le llama con requiebro, nomenclatura que choca con la utilizada por Luis Castro (Castro, 2010) en donde utiliza ese término para referirse a las cuecas que tienen dos muletillas cortas, una en la melodía A y otra en la melodía B. Para mayor claridad nos referiremos a muletilla larga o término largo a este tipo de estructura.

modo de cierre de la cueca y animación.

Tabla 7: Transcripción cueca “Aserrucha Casimiro”, del disco La Cueca Brava de Los Chileneros

	Melodías	versos
Copla	A B B A B B	1.- <i>Desde chi</i> , desde chico me gustó 2.- (aserrucha Casimiro), La pega de carpintero 2.- (aserrucha Casimiro), La pega de carpintero 3.- <i>a mi se</i> , a mi señora yo le hice 4.- (aserrucha Casimiro), pa la cocina un uslero 1.- (aserrucha Casimiro), desde chico me gusto
Seguidilla I	A B B	1.- Cuando llego encaña’o, 2.- <i>caramba</i> como me reta (aserrucha Casimiro), 4.- <i>caramba</i> , con el me fleta (aserrucha Casimiro), 2.- <i>caramba</i> como me reta
Seguidilla II	A B	1.- Con el me fleta, <i>ay sí</i> 2.- <i>caramba</i> y me trajina (aserrucha Casimiro), 4.- <i>ya vení</i> de la cantina
Remate/Cierre	A	1.- Me tiene de casero, 2.- <i>caramba</i> con el uslero.

Existe una posibilidad en la marinera, que no está presente en la cueca y es el uso de un término largo al inicio de la melodía A. El canto de este tipo de marinera obliga a la eliminación del primer verso heptasílabo, siguiendo la misma lógica de las marineras y cuecas transcritas. En la tabla 8 se ve la marinera “Golpe Guitarra y Cajón” de Los Cuatro Ases de la Jarana, en donde ambas melodías utilizan el término largo “Golpe guitarra y cajón” eliminando los versos heptasílabos de la segunda, tercera de jarana y el cierre. En la cueca hay algunas excepciones, un caso es la cueca tradicional “Chicha de Curacaví”, la cual parte con esta mulletilla larga, en general las cuecas que comienzan con mulletillas largas, no mantienen esa forma en las otras partes de la cueca, lo que en la marinera sería considerado que “se quebró” y que los cantores no siguieron el desafío propuesto. Una explicación posible de ello tienen que ver con el desarrollo de la composición de nuevos versos para la cueca lo que ha generado una valoración de la poética por sobre la melodía de las cuecas, eso ha generado modificaciones a partir de la seguidilla para no tener que eliminar versos, dos ejemplos de ellos son la cueca “Los Lagos de Chile”, de la compositora Petronila Orella, en ella el término largo aparece solo en la repetición de la melodía B en la seguidilla, lo que

permite cantar la seguidilla completa, y es eliminado en la segunda seguidilla; el segundo ejemplo es la cueca “Floreció el Copihue Rojo” recopilada por Violeta Parra, en ella la muletilla “Ahora sí, ahora no” que está al principio de la melodía B, desaparece en las estrofas posteriores a la copla y es reemplazada por el adorno “Ahora, sí” que se antepone a los versos de 5.

Tabla 8: Transcripción Marinera “Golpe Guitarra y Cajón”, del disco Los Cuatro Ases de la Jarana

Nombre	Melodías	Versos
Copla	A B B A B B	(Golpe guitarra y cajón) Mandame quitar la vida (Golpe guitarra y cajón) si es delito el adorarte <i>pero pero</i> (golpe guitarra y cajón) si es delito el adorarte (Golpe guitarra y cajón) que yo no seré el primero <i>pero golpe</i> (golpe guitarra y cajón) que muere por ser tu amante. <i>pero golpe</i> (golpe guitarra y cajón) Manda quitar la vida
Seguidilla I	A B B	<i>Pero</i> (Golpe guitarra y cajón) <i>ay ay ay</i> marteladora <i>golpe</i> (Golpe guitarra y cajón. <i>ay ay ay</i> la vida toda. <i>Pero</i> (Golpe guitarra y cajón) <i>ay ay ay</i> marteladora
Seguidilla II	A B	<i>Pero</i> (Golpe guitarra y cajón) <i>ay ay ay</i> que quieres que haga <i>Pero golpe</i> (Golpe guitarra y cajón) <i>ay ay ay</i> yo me deshaga
Remate/Cierre	A	<i>Pero golpe</i> (Golpe guitarra y cajón) <i>lloraba</i> te diera el alma.

3 o 4 melodías

Hay algunas marineras limeñas y cuecas chilenas que no solo tienen melodías A y B, y que en las repeticiones incluyen alguna variación, incluso con sus propios términos y muletillas. Ejemplos en las cuecas puede ser la cueca “Los veraneantes”, que ha sido interpretada por diversos grupos como Duo Rey-Silva, Duo María Ines, entre otros. Esta cueca introduce una melodía C en cada verso de amarre y en el remate. También se puede considerar como este tipo de cuecas “Animita de Colores” de Calila Lila, presentada en la tabla 9. En ella hay un uso consistente de la melodía C en la copla y primera seguidilla, pero en la segunda pasa de la melodía A a la C, para rematar en A. Estas cuecas son poco frecuentes en la tradición, y no hay un consenso claro en si el remate debe cerrar en A o C, en general se replica a como

fueron grabadas, primando más una forma de cueca-canción, que un canto de contrapunto.

Respecto a la marineras es más común esta formas de 3 melodías, incluso en las primeras grabaciones de Montes y Manriquez, en 1911, nos encontramos como ejemplo la Marinera “Tan alta la vi volar”, o varias de las grabaciones icónicas de La marinera limeña es así y Los Cuatro Ases de la Jarana. Hay incluso la posibilidad de marineras con 4 melodías, en el caso de las dobles, aprovechando de introducir una variación en la repetición del primer verso. Esta forma al parecer no es tan frecuente o al menos no se encuentra registrada en las escasas grabaciones existentes (Montes y Manrique, La Marinera Limeña es así, Los Cuatro Ases de la Jarana, Las realizadas por Nicomedes Santa Cruz o Las de Tradición Limeña), pero si es posible de apreciar en algunos contrapuntos espontáneos, o grabaciones de jaranas privadas.

Tabla 9: Transcripción cueca Animita de Colores, Calila Lila - Cueca con 3 melodías.

Nombre	Melodías	Versos
Copla	A B C A B C	Animita de colores <i>ay ay ay milagro</i> milagro vengo a pedir <i>ay ay ay milagro</i> milagro vengo a pedir <i>ay ay ay mi madre</i> , Mi madre postrada en cama <i>ay ay ay protege</i> protegele el porvenir <i>ay ay ay animi</i> animita de colores.
Seguidilla I	A B C	Si solo me escucharas, caramba, lo que te pido llevaré a tu casita, ay ay ay un remolino Si solo me escucharas, caramba, lo que te pido
Seguidilla II	A C	un remolino, sí, caramba y un viento fuerte apagará las velas, caramba, para su muerte
Cierre/Remate	A	cuida a mi mamita, caramba, linda animita.

Tabla 10: Transcripción cueca Los Veraneantes, Duo Rey Silva⁶ - Cueca con 3 melodías

Nombre	Melodías	Versos
Copla	A B B	ya llegamos a la playa dónde están los veraneantes dónde están los veraneantes

⁶ Versión revisada en

https://www.youtube.com/watch?v=cmfJFZspqxl&list=RDcmfJFZspqxl&start_radio=1

	A B C	caliente la arena se haya hay que bañarse al instante <i>caramba</i> ya llegamos a la playa.
Seguidilla I	A B C	Este nuevo verano, va a ser un año en que no te veía en trajebaño Este nuevo verano, va a ser un año
Seguidilla II	A B	En trajebaño, sí, no vayas sola porque puede pillarte alguna ola
Cierre/Remate	C	no hay como veranear, en viña el mar

Tabla 11: Transcripción marinera Aprendan Flores de mí, de Los Ases de la Jarana - Marinera doble con 3 melodías.

Nombre	Melodías	Versos
1ra de jarana	A A B C A A B C	Aprendan flores de mí Aprendan flores de mí caramba lo que va de ayer a hoy ay ay ay caramba lo que va de ayer a hoy. ayer maravilla fui ayer maravilla fui caramba y hoy sombra mía no soy ay ay ay caramba, Aprendan flores de mí
2da de Jarana	A A B C	Qué quieres que te traiga, de la alameda Qué quieres que te traiga, de la alameda una flor encarnada y otra carnela ay ay ay Qué quieres que te traiga, de la alameda
3ra de Jarana	A A B	de la alameda, niña, flor de romero de la alameda, niña, flor de romero No le digas a nadie que yo te quiero
Cierre/Remate	C	lloré lloré lloraba, te diera el alma.

Canto por contrapunto

Una característica fundamental de la marinera limeña es que se considera un canto de contrapunto. Respecto a este punto es necesario distinguir entre una forma más estricta de contrapunto, que se aplica, por ejemplo, a la improvisación de décimas o coplas entre

payadores o repentistas, y una menos estricta, que tiene relación con cierta competencia en el canto, que estaría presente en la marinera y en cierta medida en la cueca. En el contrapunto entre payadores y repentistas hay un diálogo poético improvisado, en donde se responde directamente a las ideas del otro interlocutor, en cambio en la marinera limeña, el desafío consiste principalmente en el poder responder a la propuesta de melodías y términos realizada por quien pone la primera de jarana. La modificación de algún término, errores en la melodía, la no repetición de algún verso, etc. es motivo de “quebrar” la jarana, por lo que se valora a los cantores que poseen gran repertorio de versos y melodías. También un aspecto relevante en este contrapunto es el canto, el llegar a los tonos en los que se saca una marinera y el tener sabor para el canto. Los versos cantados en la marinera idealmente deben mantener una temática común, pero en la forma tradicional del canto de jarana, son independientes, es decir, una primera de jarana puede cantarse con la segunda de jarana que considere quien responde.

Luego de la marinera limeña se realiza la interpretación de la resbalosa y las fugas, que corresponde al momento más festivo y cadencioso del baile. Al momento de la fuga es donde es posible un contrapunto más estricto, en donde los cantores se responden e increpan, en general a través de versos tradicionales aprendidos o variaciones de estos. Este momento es solo parte de la tradición de la marinera limeña y no está presente en la cueca chilena.

En la cueca chilena, por su parte, como relata el trabajo de Fernando Gonzalez Marabolí y Samuel Claro Valdez (Claro Valdés et al., 2012), y los testimonios de distintos cultores, existía un contrapunto con características similares al de la marinera limeña, siendo un canto de desafío, con versos sueltos o “huachos”, en donde se modificaban melodías y muletillas para retar a los demás cantores. En la actualidad, producto de un desarrollo discográfico mayor, ampliación y renovación de repertorio, la proliferación desde el 2000 de nuevas bandas, y una mayor valoración de la poética, la cueca y su canto en las ruedas de cantores ha derivado en el canto de letras completas desde la copla al remate, las cuales se cantan generalmente en las melodías en que fueron registradas, perdiendo en parte el carácter de contrapunto y centrando el desafío entre participantes en la cantidad de repertorio manejado y a los tonos que se llega⁷.

⁷ Hay excepcionalmente cambios de melodías o cambios en las muletillas, observado mayormente entre cantoras. Este cambio consiste en cantar una letra de una cueca en otra melodía, desafiando a las cantoras siguientes a adaptar la letra sabida a una melodía en la que no suele cantarse. Así se

Otros aspectos relevantes

Varios otros aspectos relevantes surgen la hora de comparar la cueca con la marinera limeña en su historia reciente, producto principalmente por cambios en las sociedades de ambos países, cambios en la industria musical y en los soportes de ambas músicas. Esos otros aspectos no son el foco de este trabajo, pero serán mencionados de manera general para una comprensión más profunda de ambos fenómenos.

Por una parte la cueca, a partir de los últimos años del siglo XX, vive un movimiento de revitalización y apropiación por parte de las nuevas generaciones. Los antiguos cultores, como Hernán Nano Nuñez, El Baucha Araneda, Luis Castro, entre otros, comienzan a relacionarse con jóvenes músicos, los cuales posteriormente formarían sus propios grupos cuequeros y propuestas musicales. También se activan espacios constantes para el canto a la rueda que se instauran como espacios de práctica y aprendizaje del canto a la rueda. Esto genera desde el 2010 el surgimiento de nuevos grupos cuequeros y el surgimiento de una escena emergente en torno a la cueca, con espacios de canto a la rueda fijos (Los martes) y con locales donde se presentan constantemente estos grupos y lotes cuequeros. Por su parte, la marinera, no vive el mismo proceso, lo que se evidencia en la escasez de espacios para su práctica, menor cantidad de cultores y escasos registros fonográficos. Esta diferencia es fundamental si comparamos actualmente ambos géneros, y explica en parte el que la marinera haya mantenido una forma más tradicional, centrada en el contrapunto y en algunos pocos cultores, y la cueca haya perdido aspectos de contrapunto en favor de las nuevas creaciones y propuestas. Por otra parte, la cueca se ha podido desarrollarse como un ritmo folclórico independiente, teniendo un público específico e instancias y locales para su difusión, mientras que la marinera limeña se ha desarrollado como parte de la música criolla, en donde el género preponderante es el vals. Este desarrollo como género independiente y la proliferación de los registros fonográficos, los cuales han sido material fundamental de estudio de la nuevas generaciones, ha generado ciertas variaciones formales, mientras que en la marinera limeña se ha mantenido un traspaso más tradicional a través de la oralidad. En la cueca, por ejemplo, se

plantea un desafío más complejo pero manteniendo generalmente la unidad del texto poético aprendido.

han conservado, en el canto a la rueda, letras y melodías que no conservan aspectos de la estructura poética esencial, sobre todo en cuanto a la extensión de los versos y la rima. También aparecen cuecas con modificaciones en las melodías posteriores a la copla, o que no tienen un respeto estricto por los términos presentados en su primera parte. Estas modificaciones serían consideradas un quiebre de la jarana dentro de la marinera, pero en la cueca se han permitido estas licencias. Especial atención merece un grupo de melodías de la cueca porteña que luego de la copla realiza un cambio radical de la melodía, entre las que se pueden mencionar la cueca “La Isla de la Fantasía”⁸, o “La Bohemia”⁹. En menor escala, se cuenta cuecas en donde hay desaparición de muletillas, modificación o inclusión de variaciones en las melodías, división de muletillas largas en 2 muletillas cortas, entre otros. Otro aspecto a resaltar es una creciente tendencia a la fusión de la cueca chilena con otros ritmos, en donde se ha permitido la experimentación como rock, música urbana, murga, entre otros.

Un punto aparte, y el que merece una investigación propia y más profunda, son los temas de género y sobre todo la presencia de las cantoras dentro de estas tradiciones. En la marinera limeña, en los pocos registros discográficos existentes, cuenta con pocas exponentes, entre ellas vale destacar el trabajo de Alicia Maguiña, Las Limeñitas, y referentes más actuales como Lucy Avilés y Sonia Valderrama. La cueca, por su parte, cuenta con grandes exponentes, sobre todo relacionadas con la cueca huasa y campesina, pero en la cueca centrina, en específico en el canto a la rueda, las exponentes hasta el 2010 aproximadamente eran inexistentes. En el proceso de expansión de la cueca en las nuevas generaciones, las cantoras comienzan a tener un nuevo protagonismo dentro de la cueca, generando nuevas propuestas estéticas, nuevos repertorios y nuevas prácticas de socialización en y entorno a la cueca. Dentro de la comparación en torno a las cantoras en la cueca y la marinera se pueden plantear de manera general las siguientes similitudes y diferencias:

Presencia de cantoras: La cueca chilena, en su forma del canto a la rueda cuenta con una mayor presencia de mujeres en la práctica, incluso logrando estas la generación de ruedas de mujeres y disidencias y encuentros de cantoras, desde hace al menos 8 años. Por su parte, en

⁸ Ver en https://www.youtube.com/watch?v=Lj_jRISxKrU&list=RDLj_jRISxKrU&start_radio=1

⁹ ver en https://www.youtube.com/watch?v=jnyuGHF1Xs4&list=RDjnyuGHF1Xs4&start_radio=1

la marinera, a pesar de no contar con una presencia tan amplia de mujeres, en los últimos años, se han generado instancias como ruedas de cantoras o jaranas lideradas principalmente por ellas, por ejemplo de la agrupación “Cantoras de jarana”, existente al menos hace 2 o 3 años.

Tonalidad de canto: La cueca a la rueda es un canto compartido en tonos altos, lo que implicaba que también había una cierta competencia por quienes llegan a esos tonos más alto y quien tiene más potencia al cantar. Las cantoras de las últimas generaciones ingresan en esa forma de canto tradicional y, a modo de distinción, comienzan a cantar en tonos aún más altos, difíciles de alcanzar para los hombres (3 a 5 tonos más arriba), lo que ha generado que cuando una mujer saca una cueca en general es seguida sólo por otras mujeres, y las cuecas que son sacadas por hombres son cantadas solo por hombres. En la marinera, en cambio, las mujeres que practican el canto de jarana suelen hacerlo en tonos más bajos que en los que se realizan las cuecas, cantando sin mayores problemas junto con los cantores.

Repertorio: En la marinera limeña se suele cantar repertorio tradicional, versos sueltos que se conocen, tanto por hombres como por mujeres, pero en la cueca se ha generado un repertorio diferenciado entre hombres y mujeres, en donde las cantoras recurren a repertorio nuevo o antiguo que se identifica más con su propio discurso, surgiendo desde ahí por ejemplo, críticas a cierto repertorio que reproduce valores patriarcales. Los modos más comunitarios, en el aprendizaje y práctica de la cueca han generado también la inclusión de cuecas de otras cantoras no registradas pero compartidas desde la oralidad y entre la comunidad de cantoras. En este repertorio aparecen la reivindicación del oficio de cantora y otros oficios como el de curandera, lavandera; exaltación hacia las propias cantoras y críticas a las prácticas patriarcales de la sociedad en general y en la cueca misma.

Conclusiones y desafíos pendientes

La revisión de las diferencias y las similitudes existentes entre estos dos géneros musicales emparentados, junto con la comparación de su historia reciente, aporta a una comprensión más profunda de ambas formas tradicionales y aportan luces de características ya perdidas en sus prácticas.

El parentesco profundo, sustentado en un origen común en la zamacueca y en un tránsito cultural histórico entre Chile y Perú; las prácticas compartidas en su estructura poética esencial basada en la combinación de cuartetos octosilábicos, seguidillas heptasílabo-pentasilábicas y un remate; las prácticas comunitarias y los códigos para su práctica; el uso de lógicas de desarrollo del canto similares nos presenta una oportunidad excepcional para un análisis comparado.

Sin embargo, las trayectorias recientes de cada género muestran divergencias significativas. Mientras la cueca chilena ha experimentado un proceso de revitalización, expansión discográfica y renovación generacional que ha favorecido la composición de nuevas letras y fusiones con otros ritmos, la marinera limeña ha mantenido una transmisión más oral y conservadora, con un fuerte énfasis en el desafío melódico y el respeto a las estructuras heredadas. Estas diferencias se explican en parte por contextos socioculturales distintos: la cueca se ha desarrollado como género independiente con espacios de práctica consolidados, mientras la marinera permanece inserta en el repertorio criollo peruano, con menor renovación de sus cultores. Este análisis, entonces, nos permite comprender, por ejemplo, elementos perdidos en la tradición de la cueca chilena y también pensar en el desarrollo futuro que puede tener la marinera.

En cuanto a la participación de género, ambos géneros presentan avances en la inclusión de mujeres, aunque con matices: en la cueca urbana las cantoras han ganado protagonismo, elevando tonos y creando repertorios propios; en la marinera, su presencia es más reducida pero también significativa, con tonos más bajos que facilitan la interacción vocal mixta. Estos cambios, en ambas tradiciones, son reflejo de las reflexiones de la sociedad y la presencia de practicantes de la cueca y marinera con niveles de instrucción mayor.

Este estudio no solo confirma la hermandad histórica entre la cueca y la marinera, sino que también destaca cómo cada tradición ha respondido de manera diferente a los cambios sociales, tecnológicos y generacionales. Futuras investigaciones podrían profundizar en el análisis de las prácticas de género, las dinámicas de fusión musical y el impacto de los medios digitales en la preservación y transformación de estas expresiones; o en aspectos propios de los lenguajes musicales de cada ritmo, que no ha sido abordado en esta etapa de la investigación. Así, tanto la cueca como la marinera limeña se erigen no sólo como patrimonios vivos de sus respectivos países, sino como formas de socialización de las clases populares y testimonios históricos de cada pueblo.

Referencias

Castro, L. (2010). El Canto a la Rueda y las Casas de Canto. Y se va la Primera, 39–55.

Chocano Paredes, R. (2012). ¿Habrà jarana en el cielo? Ministerio de Cultura.
<http://repositorio.cultura.gob.pe/handle/CULTURA/368>

Claro Valdés, S., Peña Fuenzalida, C., & Quevedo Cifuentes, M. I. (2012). Chilena o cueca tradicional (reimpr. 2. ed). Universidad Católica de Chile.

De Freitas, P. (2009). Payador del Brasil. Estudio sobre la poesía oral improvisada.

Loyola Palacios, M., & Cádiz Valenzuela, O. (2010). La Cueca: Danza de la vida y de la muerte. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso-Fondo Margot Loyola Palacios.

Santa Cruz, N. (1959). La Marinera. En En Festival de Lima. Vol. VIII, Folklore (pp. 15–21).

Spencer, C. (2010). Cien años de zapateo: Apuntes para una breve historia panamericana de la zamacueca (ca. 1820-ca. 1920). A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano : [Museo de Antioquía], 2010, ISBN 978-84-460-3225-0, págs. 69-78, 69–78. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3317338>

Vega, C. (1948). Bailes tradicionales argentinos (Vol. 1). Ricordi Americana.

Zapiola, J. (1928). Recuerdos de treinta años (1810-1840). Balcells & Company.