



**Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Escuela de Pregrado
Departamento de Literatura**

**Autobiografía, cultura festiva y construcción
de identidad en *Mi Gran Cueca, Crónicas de
la cueca brava*, de Hernán Nuñez Oyarce**

Irene Alvear Azcárate

**Informe Final de Seminario para optar al grado de Licenciada
en Lengua y Literatura Hispánicas
Seminario de Grado: Poéticas del Barroco y Neobarroco
Latinoamericano
Profesores guías: Luz Ángela Martínez – Javier Bello**

Santiago, diciembre de 2017

DEDICATORIA

A María Fernanda y Joan Salvador, las estrellas más brillantes de mi firmamento.

A Irene y Gregorio, mis padres, por convertirme en el rescoldo de su gran amor.

Y a ti, Víctor Hugo –el primer y el último beso– por recordarme, buscarme, tomarme de la mano e invitarme a compartir risas, juegos y el incomparable sabor de los frutos de nuestro *Interior*.

AGRADECIMIENTOS

Muchas personas, algunas incluso sin saberlo, me ayudaron a concretar este sueño necesario. Pero en primera instancia, quiero dar las gracias a la Universidad de Chile y a los profesores y profesoras de la Facultad de Filosofía y Humanidades por haberme formado hace ya muchos años, y porque ahora me dieron la oportunidad de terminar esta tesis y cerrar un ciclo trascendental para mi vida.

Luego, a Hernán Nuñez Oyarce, por su talento, su tenacidad, el amor por su cueca y por haberla defendido y cultivado de la manera como lo hizo durante toda su extensa vida.

Envío un agradecimiento cargado de emoción y cariño a mis amigas Rosa Machuca y Pilar Sanhueza, quienes hace siete años me invitaron a participar de un proyecto de cuecas cantadas por mujeres, Las Reinetas, en Estocolmo, Suecia. Ese es el origen de mi interés por la cueca y, de no mediar esa invitación tan sorpresiva, estoy segura de que este hermoso tesoro de nuestra tradición y cultura habría pasado desapercibido para mí. Cantando cuecas en tierras nórdicas, Las Reinetas fueron y siguen siendo una maravillosa escuela de aprendizaje donde logramos experimentar en carne propia la vitalidad, la pasión y la comunidad que emerge de la práctica cuequera, algo que nutrió el cuerpo y el alma tanto de nosotras como de muchos chilenos que están tan lejos de nuestro terruño.

Agradezco profundamente a todos los cantores populares y estudiosos de la cueca, pero en particular a Pedro Yañez, payador y poeta popular de larga trayectoria que desde el primer momento me alumbró con su sabiduría y experiencia; a Rodrigo Miranda, músico y director de Los Trukeros, por compartir conmigo generosamente sus originales ideas y propuestas; y a Carolina López, poeta, cantora, payadora y talentosa amiga que logró encantarme con su amor por la tradición, la cueca y la poesía, y quien, además, me prestó el libro de Hernán Nuñez pese a que lo guarda como un tesoro. En especial, extendiendo mi abrazo a Gladys Nuñez Medina, por la calidez y por haberme apuntado hacia material de su padre que yo no conocía.

Mis más sinceros agradecimientos a Rodrigo Torres, editor del libro de Hernán Nuñez. En primer lugar por su visión y el enorme aporte que hizo a nuestra cultura con la edición de este libro y luego por haberse dado el tiempo de responder a mi entrevista y compartir conmigo sus ideas y planteamientos.

Varios amigos y amigas colaboraron conmigo, ya sea leyendo partes del borrador o haciendo comentarios o aportes que fueron de gran utilidad para alguien que hace mucho tiempo no abordaba un trabajo académico con este nivel de seriedad. Mi más sincera gratitud para: Raúl Acevedo, Ximena Azúa, Natalia Barría, Hugo Bello, Marcos Matus, Paula Miranda, Ximena Rosales, Malena Samaniego y Ana Traverso, por creer en mí y compartir conmigo su tiempo, enorme sabiduría y experiencia, buenas energías, paciencia y estímulo.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Dedicatoria.....	ii
Agradecimientos	iii
Resumen.....	5
Presentación	6
Introducción	8
Primera parte - Hernán Nuñez Oyarce y su ‘Gran Cueca’	15
Capítulo 1.1 Nano Nuñez, “guapo, cantor y habiloso”	15
Capítulo 1.2 Contexto de producción – Versos que el tiempo pule.....	20
Capítulo 1.3 La cueca brava - Esta melodía urbana, causaba gran alboroto.....	22
Segunda parte – Marco teórico-metodológico	32
Capítulo 2.1 Un tesoro del pasado, hábilmente cultivado.....	32
Capítulo 2.2 Dotar de sentido la propia leyenda.....	41
Capítulo 2.3 Me gusta tomar con bulla, me gusta tomar con canto	48
Capítulo 2.4 Análisis – Imágenes de un mundo que ya no existe.....	57
<i>Pero yo nací en Santiago/pa ‘mis cuartetos versiales’</i>	<i>57</i>
<i>Todos los monos bailaban/al ritmo de los panderos</i>	<i>61</i>
<i>Aunque me crié entre guapos/preferí la de cantor.....</i>	<i>68</i>
<i>También en los bajos fondos/la cueca fue tradición</i>	<i>72</i>
<i>Ya metido en el ambiente /hay que jugarse la carta</i>	<i>79</i>
<i>Si me van a hablar de cuecas/aunque porro soy letra’o.....</i>	<i>81</i>
<i>Lo que nunca volveremos a ver.....</i>	<i>84</i>
Conclusiones	89
Futuras líneas de investigación	93
Anexo de cuecas	94
Bibliografía.....	99

RESUMEN

Este trabajo es una aproximación a la obra del poeta, compositor y cultor de la cueca urbana, Hernán Nuñez Oyarce (1914-2005), particularmente a su libro de cuartetas y relatos *Mi gran cueca, crónicas de la cueca brava*, publicado en 2005. Específicamente, el trabajo identifica aquellos elementos intrínsecos y fundamentales de la identidad popular urbana conforme se presentan en las imágenes poéticas que construye el autor. Además, destaca los elementos autobiográficos contenidos en dichas cuartetas y arroja luz sobre las maneras a través de las cuales Nuñez construye su identidad personal en torno a la práctica de la cueca urbana, la indiscutible protagonista de la cultura festiva popular desarrollada en los barrios marginales de Santiago desde fines del siglo XIX hasta comienzos de la década de 1970.

Palabras clave: Hernán Nuñez, cueca brava, cueca urbana, poesía popular, barrios bravos, cultura popular festiva, roto chileno.

Abstract

This report is a preliminary study of the work of the poet, composer and urban *cueca* expert, Hernán Nuñez Oyarce (1914-2005). The study specifically examines his book of quatrains and stories: *Mi gran cueca, crónicas de la cueca brava*, published in 2005. The analysis identifies the intrinsic and fundamental aspects of the identity of poor urban groups, as presented in the poetic images by the author. Additionally, the study highlights the autobiographical elements in the author's writing and sheds light on the ways through which Nuñez builds his own personal identity around the practice of the urban *cueca*, the indisputable protagonist of the festive popular culture that developed in the peripheral quarters of Santiago, Chile, from the end of the 19th century through the early 70s.

Keywords: Hernán Nuñez, urban *cueca*, popular poetry, marginal urban quarters, festive popular culture, Chilean *roto*.

PRESENTACIÓN

En el año 2012 y en el contexto de una investigación personal sobre la cueca chilena me encontré con una noticia que me pareció a la vez sorprendente y perturbadora. El 17 de marzo de 2000, una diputada de la república, María Angélica Cristi, protestó airadamente, tanto en los medios de comunicación como ante la ministra de educación de la época por la presentación folklórica ofrecida durante la gala artística con la cual el gobierno del recientemente asumido presidente Ricardo Lagos celebró su ascensión al poder. El espectáculo, que había tenido lugar unos pocos días antes frente a 70 delegaciones extranjeras, 17 mandatarios y miles de asistentes, fue calificado por la mentada Diputada como: “una representación de *mal gusto*, una *vulgar forma de entender nuestra identidad*, pues *no representa en nada* a quienes han sido los más *auténticos exponentes de la música chilena*. [...]. Solicito que *nunca más* se presente, en especial cuando queramos mostrar nuestra música al extranjero, un ciclo folklórico que no corresponda a lo que *es intrínseco, básico, fundamental*. Ojalá no sea esa la cultura que se va exponer en Chile en lo que respecta a la música chilena” (Rojas, 2012, pág. 140)¹.

De inmediato busqué dicha presentación para ver qué motivaba tamaña censura: se trataba de un pie de cueca que el conjunto Los Chileneros dedicó al Presidente electo, acompañados por una pareja de baile². Lo sorprendente fue ver a esos tres cantores, todos mayores de setenta años, interpretando en vivo hermosas cuecas urbanas. Lo

¹ Las cursivas son mías.

² Ver <https://www.youtube.com/watch?v=OUxbpYrnZSU>.

perturbador fue percatarme de la virulencia de la protesta de la Diputada. Me pregunté cómo era posible que una sola persona se arrogara el derecho a decir cuál era “nuestra identidad”, quiénes eran los “más auténticos exponentes de la música chilena” y qué es “lo intrínseco, lo básico y lo fundamental”. ¿Desde dónde hablaba esa persona y por qué reaccionaba de manera tan agresiva calificando dicho espectáculo artístico de *vulgar y de mal gusto*?

Eso despertó de inmediato mi curiosidad por saber más. Y ese camino me llevó a buscar el origen de este estilo de hacer cueca. Descubrí, entonces, que esa conexión con una larga tradición original era Hernán Nuñez Oyarce, poeta, compositor, cantor y cultor de la cueca urbana, que al momento de subirse a ese escenario y cantar ante el Presidente y miles de personas más tenía 86 años de vida y por lo menos siete décadas de trayectoria como maestro de la cueca chilenera. Me parece que en sus cuartetos autobiográficos –y en todo el resto de su vasta obra– es posible encontrar numerosos elementos *intrínsecos, básicos y fundamentales* que nos permitirán mirar y comprender, de una manera sensible, amplia y ajena a prejuicios, todo el enorme caudal de talento y creatividad que posee el pueblo chileno.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es una aproximación a la obra del cultor de la cueca chilenera Hernán Nuñez Oyarce (1914-2005), particularmente a su libro *Mi gran cueca, crónicas de la cueca brava*, publicado en 2005, y a algunas de sus cuecas y relatos autobiográficos. Desde el inicio del renovado movimiento cuequero de fines de los años ochenta, la figura y la obra de este creador se ha ido valorizando y rescatando de diversas maneras. De hecho, la propia publicación del libro objeto de este trabajo es fruto de ese esfuerzo. Sin embargo, revisando el vasto material disponible (videos, grabaciones, entrevistas, estudios musicológicos, análisis históricos y antropológicos, estudios sobre la danza, entre otros), he identificado una falta de estudios sobre la obra poética de Hernán Nuñez, tanto de sus cuartetos como de sus cuecas y relatos autobiográficos. En ese contexto, este trabajo apunta a arrojar las primeras luces sobre ese aspecto, consciente de la vastedad de la empresa.

Poeta, pensador, compositor, cantor, maestro y fabricante de instrumentos, Hernán Nuñez Oyarce fue y sigue siendo una figura emblemática de la práctica de la cueca chilenera, manifestación urbana por excelencia que tuvo sus inicios en los barrios marginales de las ciudades chilenas (puntualmente Santiago y Valparaíso) a fines del siglo XIX. Su desarrollo continuó durante gran parte del siglo XX hasta más o menos la década del setenta, cuando el proceso se interrumpió bruscamente a causa de la Dictadura Militar. Esta práctica, perseguida y acorralada desde sus inicios –como

muchas de las manifestaciones populares— estaba prácticamente desaparecida hasta que, a fines de la década de 1980, un grupo de músicos, cantores e investigadores se dedicó a rescatar la sabiduría de algunos maestros que aún sobrevivían. Entre ellos, el más notable es Hernán Nuñez Oyarce.

Con el decreto promulgado por la Dictadura Militar en 1979 que instauró la cueca como ‘danza nacional’ –incorporándola en los programas escolares como contenido obligatorio— la práctica de la cueca se circunscribió solo al baile y se normalizó y rigidizó a tal punto que se tornó tediosa y mecánica: sólo se bailaba un tipo de cueca, con disfraz de ‘huaso’ y ‘china’ y sus letras giraban en torno a motivos predominantemente rurales, costumbristas o picarescos. Este proceso le arrebató a la cueca ese carácter popular, vivaz y libertario que tenía en el pasado, despojándola de autenticidad y sentido y convirtiéndola en una expresión chauvinista asimilable al himno nacional, a la bandera y a otros símbolos patrios.

El nuevo revivir de la cueca urbana de fines de la década de los ochenta sacó a la luz el enorme caudal de sabiduría y tradición contenida en las letras de las cuecas, en las melodías y variaciones instrumentales, en la factura de algunos instrumentos de percusión, en las prácticas de canto y en el baile, y develó un estilo de hacer y vivir la cueca que tenía características libertarias, auténticas, comunitarias, intensamente apasionadas y vitales.

Siguiendo esa línea, uno de los principales objetivos de mi trabajo es presentar a Hernán Nuñez y su obra en su contexto histórico y social. Para ello, expondré

brevemente su biografía –basándome en sus propios relatos, algunos estudios, videos y entrevistas a personas que lo conocieron. Luego, abordaré el contexto de producción del libro *Mi gran cueca, crónicas de la cueca urbana* con información obtenida a partir de una entrevista personal con el editor, Rodrigo Torres, realizada en septiembre de 2017. Explicaré, además, las principales características de la cueca chilenera, describiendo en qué consistía en sus orígenes, sus formas y manifestaciones, los espacios geográficos donde se desarrolló, las condiciones de su práctica, la persecución de la que fue víctima y quiénes eran sus cultores.

Un segundo objetivo es iluminar aquellos aspectos contenidos en la poesía de Hernán Nuñez que apuntan al carácter profundamente auténtico y popular de la práctica de la cueca por parte del personaje popular denominado ‘el roto chileno’. Principalmente, se trata de caracterizar el proceso descrito por el historiador Gabriel Salazar mediante el cual las masas peonales originarias del campo chileno se allegaron gradualmente a los márgenes de las grandes ciudades (principalmente Santiago y Valparaíso), transformándose en los habitantes urbanos marginales, los ‘rotos’. Son ellos quienes dieron vida a distintas manifestaciones culturales festivas, entre ellas la cueca urbana. Una de las categorías de análisis que emerge de este proceso es el concepto de ‘subordinación sensual’ (Bengoa, 1988). Según esta idea, si bien los peones vivían tan subordinados como los inquilinos, la inclinación al vicio tan ajena a lo aceptable según las costumbres ‘civilizadas’ se explica por una suerte de libertad individual y primaria, expresada en su horizonte de movilidad. A diferencia del inquilino, el peón no transaba esa libertad aceptando la servidumbre a cambio de la posibilidad de alcanzar una

situación mejor. Su práctica cotidiana tenía que ver con la sensualidad: de ahí la inclinación por los juegos de azar, el baile y el canto, la remolienda (Torres, 2003)³, la jarana, el alcohol y el jolgorio.

La cueca fue la protagonista principal de la multiplicidad de ocasiones festivas en las que participaba el pueblo chileno de la época. Además de describir estas distintas formas de celebración popular, relataré las diversas prácticas de exclusión y represión de las que fue objeto, las que desembocaron finalmente en el desalojo de las festividades, y particularmente de la cueca, de los espacios públicos, y en su reclusión en espacios privados, a saber: bares, *picás*, fondas, garitos, chinganas, bares, casas de niñas, cárceles y la vida familiar. En esa línea y siguiendo los estudios de Maximiliano Salinas y Mijail Bajtin, recurriré en mi análisis a la fiesta popular y toda su rica gama de expresiones y actividades que convirtieron al Santiago finisecular y de comienzos del siglo XX en la expresión concreta de una “ciudad deleitosa, verdadera utopía del folklore chileno”, (Salinas, Maximiliano, et al., 2007). La ética y la estética de la cueca y de sus cultores – según su expresión en *Mi gran cueca...*– serán analizadas bajo la óptica de algunas categorías planteadas por Bajtin (Bajtin, 1987) en su estudio sobre la cultura de la Edad Media relacionada con la fiesta popular, a saber: el mundo al revés, la celebración de los placeres mundanos, el espíritu carnavalesco, la solidaridad, la convivencia y la existencia plena aún en condiciones materiales desfavorables, entre otras.

³ El verbo “remoler” está definido así en el Diccionario de la Real Academia Española: “*Chile*, Parrandear, jaranear, divertirse”. Según Rodrigo Torres, “Sintetizada en el verbo remoler, la fiesta era con cueca; y para los cuequeros remoler era una verdadera opción de vida” (Torres, 2003).

El tercer objetivo y final se relaciona con el discurso autobiográfico contenido en *Mi gran cueca...* y consiste en un análisis de carácter exploratorio de aquellos elementos que podrían caracterizar a este libro como una autobiografía. En primera instancia, explicaré el origen de la quarteta o copla. Luego, abordaré la opción de Hernán Nuñez de registrar su autobiografía, crónicas y relatos en coplas o quartetas, y no en décimas, la forma preferida por los cantores populares del siglo XX. Argumentaré que esto responde a su profundo arraigo y conocimiento de la tradición y también a lo natural que resulta para un compositor y cultor de cuecas expresarse en coplas: la matriz básica de las cuecas chileneras siempre comienza con una copla. Por otra parte, su manera de crear – primero en forma oral y luego pasando a soporte escrito en un cuaderno que llevaba siempre consigo– apunta a su originalidad, gracias a la cual logró imprimir un sello propio a todas las manifestaciones artísticas a las que dedicaba su energía y su tiempo.

En relación con las quartetas como discurso autobiográfico, apuntaré a la forma en que el poeta va configurando su propia identidad. Para ello, analizaré el proceso de construcción de identidad apoyándome en las ideas de Jorge Larraín, que reconoce tres aspectos fundamentales de dicho proceso: la identificación con contextos colectivos culturalmente determinados; el aspecto material; y la existencia de otros (Larraín, 2014, págs. 29-31). En ese sentido, la temprana decisión de Hernán Nuñez de ‘ser alguien en la vida’ responde a un cuestionamiento del hombre moderno que sabe que su vida puede tener un sentido individual, aunque sustentada en su comunidad que a la vez lo reconoce y de la cual se diferencia. Para inscribir el texto en el género autobiográfico me apoyo en las ideas de Georges Gusdorf, según el cual el autor de un texto autobiográfico “se

impone la tarea de contar su propia historia reuniendo los elementos dispersos de su vida, agrupándolos en un esquema de conjunto” (Gusdorf, 1991, pág. 9). Según postulo, ese “esquema de conjunto” es la cueca y la totalidad de las manifestaciones que la componen en lo que he denominado la ‘triada prodigiosa’, que incluye poesía, canto/música y baile.

Este trabajo se divide en dos partes. En la primera parte presento antecedentes históricos y de contexto. En el Capítulo 1.1 describo al autor objeto de estudio, aportando antecedentes biográficos sobre su origen, vida y obra. En el Capítulo 1.2 paso revista al contexto de producción de *Mi gran cueca, crónicas de la cueca brava*, explicando qué secciones lo componen, la intención del autor a la hora de publicarla y los aportes hechos por el editor. Por último, en el Capítulo 1.3 apporto antecedentes sobre la cueca brava, urbana o chilenera, tanto en cuanto a sus orígenes desde fines del siglo XIX hasta su práctica actual.

La segunda parte del trabajo contiene el marco teórico-metodológico y el análisis del texto propiamente tal. En el Capítulo 2.1 ofrezco argumentos para posicionar a Hernán Nuñez dentro de la corriente de la poesía popular chilena, destacando su originalidad y su arraigo urbano. En el Capítulo 2.2 abordo el tema de la autobiografía desde el punto de vista de la intención de Hernán Nuñez de ‘ser alguien en la vida’ y de la configuración de su identidad, particularmente en lo que se refiere a su identificación simbólica con la cueca. En el Capítulo 2.3 analizo los fenómenos que tienen que ver con la fiesta y el mundo popular en relación con la cueca. En ese sentido, los textos de

Nuñez constituyen una magnífica colección de imágenes de un mundo que ya no existe, retratado por la pluma de un poeta-cronista que tiene conciencia del valor de lo que vive y también de la manera en que ello se va perdiendo, inevitable e irremediabilmente. En última instancia, su decisión de contar, retratar y plasmar en palabras es un esfuerzo dedicado a detener ese proceso de pérdida y darle renovada vida. Finalmente, en el Capítulo 2.4, ofrezco un análisis interpretativo de algunas cuartetas y relatos contenidos en *Mi gran cueca...*, ahondando en las imágenes poéticas y revelando de qué manera Nuñez construye esa conexión entre su vida y la cueca, siguiendo los objetivos trazados y en función de las categorías de análisis descritas anteriormente.

PRIMERA PARTE - HERNÁN NUÑEZ OYARCE Y SU 'GRAN CUECA'

Capítulo 1.1 Nano Nuñez, “guapo, cantor y habiloso”⁴

Hernán o ‘Nano’ Nuñez Oyarce (4 de julio de 1914 – 4 de diciembre de 2005) nació en el antiguo barrio de Chuchunco, cerca de lo que hoy conocemos como Estación Central, Santiago de Chile⁵. Poco sabemos sobre sus padres y su contexto familiar, salvo que su abuelo era cantor a lo divino, que su padre nació en Pomaire y su madre, en El Paico, ambos sectores rurales aledaños a Santiago a fines del siglo XIX. Su niñez transcurrió a la manera típica de los niños pobres que habitaban los barrios marginales de Santiago de principios del siglo XX. Solo asistió a la escuela un año (según sus dichos, “completé el silabario”, (Nuñez, 2005) y luego se dedicó a los múltiples oficios disponibles para la infancia en esa época: lustrabotas, suplementero o canillita, peoneta, recadero, etc. De ahí en adelante, se ganó la vida con un sinnúmero de oficios, entre ellos pintor de autos, vendedor ambulante de diversos cachivaches, cachurero, ayudante de herrero, ayudante de adivino, entre otros. En su juventud hizo intentos serios por ser boxeador pero el esfuerzo se vio frustrado producto de haber perdido un ojo en un lamentable accidente durante su infancia.

⁴ Verso de la tradición.

⁵ La información biográfica sobre Hernán Nuñez fue extraída de las siguientes fuentes: sus propias cuartetas autobiográficas; texto de Felipe Solís Poblete en el sitio web Cancionero de Cuecas de la Fonoteca Nacional (Solís, 2013); entrevista personal de la autora con Rodrigo Torres (2017), el documental *La cueca brava de Nano Nuñez, Bitácora de Los Chileneros* (Rojas, 1998) y *El que sa'e, sa'e Crónica personal de la cueca brava*, de Mario Rojas, (Rojas, 2012).

Desde muy pequeño, Nano Nuñez conoció a fondo los recovecos del barrio Estación Central y sus alrededores. En sus relatos cuenta haber oído cantar cuecas desde los 5 o 6 años, en algunas casas particulares. Luego, más o menos a los 10 u 11 años, recuerda el Conventillo del Diablo, en la calle Toro Mazote, donde escuchó una cueca diferente, “con más alma, más *achaflanada*, con animaciones y dichos” (pág. 119), en contextos de fiesta, con baile, bebida y juerga. Más o menos en aquella época, Nano Nuñez decide proyectar su vida de una manera específica, decisión que tendrá consecuencias fundamentales de ahí en adelante: “Cuando tenía poca edad y como tenía poco silabario, me miraba y decía ¿quién voy a ser yo? La pensaba. Yo quería ser alguien, un buen cantor de cuecas. Así a uno lo nombran. Ya no es nadie, porque cuando llega a cualquier parte lo atienden, pues tiene su cartel” (pág. 11).

Gracias a este empeño, Nano Nuñez se transformó no solo en un excelente cantor de cuecas, sino en un cultor completísimo del género y en su más fiero promotor y defensor. Con sus condiciones vocales (sobre todo como segunda voz) y su capacidad nemotécnica con la que podía memorizar cientos de versos y melodías –una característica fundamental para participar en ruedas de cantores– fue el creador de una de las agrupaciones más famosas que dieron popularidad a la cueca brava o urbana, Los Chileneros. Con este ‘lote’⁶, cuya formación fue variable, Hernán Nuñez grabó tres álbumes de estudio entre los años 1967 y 1973 en el sello Emi Odeón. La mayoría de las cuecas de esos discos son de su autoría.

⁶ Nombre asignado por los cuequeros a las agrupaciones de cantores, que no son fijas sino flexibles y dinámicas.

Destacó, además, por ser constructor de panderos y tañadores (variación urbana del tormento), instrumento al cual hizo algunas modificaciones: redujo su tamaño y dispuso de otro modo unas simples latas en su interior con lo cual logró un timbre distintivo que puede escucharse en casi todas sus grabaciones.

Por otra parte, fue un prolífico poeta y compositor de cuecas. Su poesía en cuartetos fue compilada en dos libros, uno de los cuales es materia de análisis de este trabajo. En cuanto a las cuecas de su autoría, estas fueron popularizadas por diversos grupos desde la mitad del siglo XX en adelante. Se trata de un oficio en el que demostró verdadera dedicación, rigurosidad y genialidad. Sus centenares de cuecas abordan los más diversos temas, desde el amor, la tradición, oficios, personajes, la historia, el ambiente, la propia cueca y el folklore y costumbres y lugares⁷. Desarrolló un método propio para componer cuecas y tempranamente descubrió el carácter sintético de estas composiciones, siguiendo una métrica impecable. Fue muy riguroso con la coherencia temática –“la cueca tiene que tener un argumento”, sostenía (Torres, 2017)– y con la elección de cada palabra “para no repetir ni redundar” (op. cit.), y si bien buscaba el verbo crudo y no rehuía temáticas complejas, rechazaba por completo los garabatos y el uso de diminutivos para forzar la rima. Podía tardar años en terminar una cueca hasta que lograba encontrar la palabra justa para completar el sentido.

Tal vez uno de los aspectos más notables de sus composiciones poéticas fue su capacidad de plasmar en imágenes un mundo que ya no existe: el mundo de los barrios

⁷ Ver Anexo de Cuecas, al final.

bajos de principios de siglo en Santiago. A través de sus cuartetos y como veremos más adelante, Hernán Nuñez fue capaz de dejarnos un legado vívido de los espacios, las costumbres y las formas de relacionarse de un segmento de la población que vivió y se desarrolló en torno a la cueca. Hernán Nuñez era absolutamente consciente de que lo que había vivido y visto de niño, los ambientes y las personas con las que se había relacionado, eran algo único que perecería si él no se encargaba de darle un sentido que pudiera recoger toda la riqueza y la profundidad que contenía. Ese intento consciente es lo que, a mi juicio, motivó su interés por publicar sus cuartetos y relatos autobiográficos casi al final de su larga vida.

Desde fines de la década de los ochenta hasta su muerte en 2005, Nano Nuñez fue figura señera del revivir del movimiento de la cueca urbana y un verdadero maestro para variados músicos y grupos que desfilaban por su casa ávidos de nutrirse de su experiencia y sabiduría. En ese contexto, trabajó amistad con músicos como Mario Rojas, Rodrigo Miranda, Daniel Muñoz y muchos otros; y con diversos grupos de jóvenes cuequeros que tocaban a su puerta para aprender de él, siendo los más conocidos Los Tricolores y Los Trukeros.

Uno de los documentos más importantes que lograron dar cuenta del tremendo aporte a la cultura popular de Nano y de su grupo, Los Chileneros, es el documental dirigido por Mario Rojas en 1998 titulado *La cueca brava de Nano Nuñez, Bitácora de los Chileneros* (Rojas, 1998). Según el propio Rojas, este documental “fue pieza clave para que a Los Chileneros les fuera otorgado el premio Presidente de la República 2005,

galardón que otorga el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes” (Rojas, 2012, pág. 136).

Capítulo 1.2 Contexto de producción – Versos que el tiempo pule

El libro *Mi gran cueca: Crónicas de la Cueca Brava*, de Hernán Nuñez Oyarce, fue publicado en 2005 en el marco de un proyecto Fondart. Se trata de la autobiografía y de relatos varios sobre diversos aspectos de la vida urbana (tanto de Santiago como de Valparaíso) producidas/escritas en cuartetos por el autor durante el transcurso de su vida. En rigor, son cuartetos hechas para ser recitadas y que responden a la tradición oral, y Hernán Nuñez se las sabía de memoria y las recitaba en distintas ocasiones. También había ido compilando la mayoría en forma escrita, “primero en cuadernos y hojas sueltas con la letra grande y gorda de quién completó solo el silabario, y luego haciéndolas transcribir a máquina por un tercero” (Torres, 2017).

La publicación se divide en diferentes secciones temáticas. Las dos primeras, Biografía I y Biografía II, están compuestas por 117 y 89 cuartetos, respectivamente. Las demás secciones son: La bohemia del Puerto y Viña, crónica sobre la fiesta cuequera en la quinta región; Cacho é Plata, historia verídica de un finado que resucitó mientras lo estaban velando transformando el velorio en fiesta; coplas sueltas sobre guitarra y mujer; cuartetos sobre pasos y arrabal del tango; y la crónica titulada Mi Gran Cueca, que describe los usos, las tradiciones, los lugares, los personajes y las distintas prácticas de la cueca urbana. Una sección final contiene relatos en prosa sobre temas relacionados con la cueca, los que habían sido grabados por el propio Nuñez en 1973, en el álbum “Así fue la época de oro de la cueca chilenera” de Emi Odeón, y que se publican por primera vez en este libro. Puesto que estas cuartetos y relatos corresponden a la tradición oral y

en muchas secciones el poeta se expresa con la jerga del mundo delictual chileno o *coa*, al final del libro hay un glosario elaborado por el autor y el editor para facilitar la comprensión de los términos por parte de un lector no iniciado.

Finalmente, el texto está precedido por un prólogo del estudioso Maximiliano Salinas sobre el carácter festivo de la cueca y su relación con la vida del pueblo chileno a principios del siglo XX y por una introducción a cargo de Rodrigo Torres, editor, con explicaciones acerca del valor del documento en el marco del cultivo de las tradiciones populares chilenas.

A esta publicación de Hernán Nuñez le precede otra, en 1997, titulada *Poesía Popular*, en el contexto de la colección Nuestros Músicos de la Sociedad del Derecho de Autor, bajo la dirección de Luis Advis (Nuñez, 1997), que contiene una cantidad limitada de cuartetos (muchas de las cuales están en *Mi gran cueca...*) y una selección de cuecas de su autoría.

Capítulo 1.3 La cueca brava - Esta melodía urbana, causaba gran alboroto

Si a comienzos del siglo XX le hubiesen preguntado a uno de sus cultores qué era la cueca brava casi con total seguridad este habría fruncido el ceño sin saber en realidad qué responder. Porque para quienes cultivaban esta práctica solo se trataba de cueca, sin apellidos. El fenómeno de la cueca brava es más bien posterior y su nombre se popularizó a partir de la década de los ochenta, con el renacer de este estilo cuequero urbano que se ha ido masificando paulatinamente y del cual incluso es resultado el libro materia de este trabajo.

Dicho apelativo para la cueca (no la práctica) tiene su origen en un álbum de estudio editado por Emi Odeón en 1968, llamado precisamente “La cueca brava”. Este disco es reconocido como la primera vez que se usó el término y fue Hernán Nuñez Oyarce quien lo acuñó, “dando origen a este estilo, con lo cual abrió los caminos para que el título del disco sirviera de ahí en adelante para definir temática y musicalmente dicha tendencia” (Muñoz & Padilla, 2008, pág. 80). Es posible que ello respondiera a un afán de diferenciarla de la cueca criollista, interpretada por huasos de manto y espuelas, un estilo muy popular a mediados del siglo XX en Chile.

Los diversos análisis, estudios e investigaciones realizados desde múltiples ámbitos del saber (históricos, musicológicos, antropológicos, sociológicos, literarios, etc.⁸) coinciden en que la cueca brava, urbana o chilenera⁹ es una práctica social festiva

⁸ Muchos de los cuales son citados en este trabajo.

que tuvo su origen y se desarrolló en los barrios bajos de las urbes chilenas (principalmente Santiago y Valparaíso) a principios del siglo XX. Mucho más que un género musical, se caracterizaba por “ser un modo de cantar, una forma de interpretación instrumental y una coreografía en la que convergen intérpretes, parejas de baile y audiencias” (Spencer, 2015, pág. XI).

En lo que concierne a los intérpretes, era desarrollada principalmente por hombres en un estilo denominado ‘canto a la rueda’ que consiste en un modo colectivo de interpretar la cueca. Según González Marabolí, el “canto a la rueda es el que cantan en rueda 12 o 16 hombres, el cual es lento como religioso, salmodia o escuela de aprender a cantar” (Claro, 1994, pág. 78). De acuerdo con una explicación más pragmática, por rueda de cantores se entiende un grupo de hombres (normalmente cuatro pero pueden ser más) que interpretan una cueca ‘sacada’ o iniciada por uno de ellos y a la cual los demás deben ir sumándose ‘por mano’, o hacia la derecha, siguiendo la melodía y los versos e intentando ‘robarla’ o tomar la primera voz. Si no logran ese cometido, deben *segundear* (hacen la segunda voz), acto que también requiere maestría para afirmar la primera y evitar así la monotonía, o intercalar floreos, *aniñás* o muletillas de una forma de aportar al canto de la primera voz pero también lucir sus propios atributos. La cueca, interpretada de esa manera, es a la vez colectiva y de contienda; cada cantor busca un sonido o resultado conjunto pero a la vez se esfuerza por conseguir supremacía individual. Los cantores dedicaban su vida al canto y al cultivo del género, lo cual

⁹ Se la conoce también por otros nombres: cueca centrina, canera, chinganera, asaloná, chora (nombre aparentemente acuñado por Roberto Parra).

implicaba una forma especial de impostar la voz o ‘pito’, con tonos brillantes y agudos. Según escribiera Héctor Pavez en 1967, al reverso de la carátula del disco *La cueca centrina* editado por Emi Odeón: “La cueca se canta gritada, como quien se para en medio de la calle y grita para que lo escuchen todos, pero es un grito con melodía, un grito lleno de modulaciones” (Pavez, cita en: (Rojas, 2012, pág. 92). ‘Pego el grito en cualquier parte’ es un conocido verso de la tradición en esta cueca. Además, el cantor requiere tener conocimiento acabado y dominio de una gran cantidad de versos de la tradición que se van intercambiando con distintas melodías.

Una característica importante de este género es su acompañamiento musical. En su práctica cotidiana, los cantores solían prescindir de instrumentos armónicos y se acompañaban en base a palmas, tañidos en mesas, sillas, tarros parafineros, cajones de terciado, panderos, platillos de loza, conchas de marisco, cucharas soperas o “cualquier idiófono improvisado” (Solís, 2011).

Respecto de su composición, la cueca brava sigue la estructura de 14 versos iniciados por una “cuarteta octosílaba con rima en verso par, luego por una seguidilla cuyo cuarto verso se repite con un ‘sí’ o ‘ay sí’ al extremo y por fin un dístico de estrambote” (Acevedo Hernández, 1953, pág. 75) o remate heptasílabo y pentasílabo que lleva rima. En relación con las temáticas, la cueca brava deja de lado temas más bien costumbristas o paisajistas para enfocarse en los aspectos de la vida urbana. Según una división hecha por el propio Hernán Nuñez, los temas son: amor y desengaño; tradición,

oficios, personajes; historia; el ambiente; la propia cueca y el folklore; y costumbres y lugares (Nuñez, 1997, pág. 14).

Esta cueca era practicada por ‘lotes’ o grupos más bien flexibles y dinámicos de cantores que se juntaban libremente en algunos núcleos populares de Santiago, por ejemplo: La Vega Central en Recoleta, por el norte, el Matadero del barrio Franklin, hacia el sur, y la Viseca o feria de Los Polleros en la Estación Central, hacia el poniente. Los espacios físicos en los que se movían los cantores eran llamadas las ‘canchas’ y las personas que gustan y gozan de la cueca tenían distintas denominaciones, entre otras: la gallada/gallá, la rotada/rotá, la garbada/garbá, el piño y los chiquillos. Alrededor de 1940, se generó un verdadero triangulo entre estas tres zonas de la capital donde se desplegaba una intensa actividad cuequera. Sin embargo, en algunas épocas y dependiendo de cuán permitida o prohibida estuviera la práctica pública de la cueca, también se registraba en conventillos, bares, restaurantes, fondas permanentes, quintas de recreo, picadas, chinganas y al interior de las casas familiares.

El desarrollo de este tipo particular de cueca –como práctica festiva, popular, colectiva y comunitaria, es decir como un tipo diferente de convivir– está estrechamente vinculado con los cambios sociales y espaciales que trajeron consigo la urbanización y la industrialización a las principales ciudades chilenas, pero en particular a los barrios populares mencionados, entre otros la Estación Central. Por una parte, con la llegada de inmigrantes desde el campo a la ciudad proliferaron los conjuntos habitacionales denominados conventillos. Por otra, “la vida fronteriza que caracteriza a los barrios

ferroviarios y de intercambio influyó en la forma de socializar de las masas populares que rodeaban el Santiago de principios del siglo XX” (Salazar, Pinto, Mancilla, & Durán, 1999-2002, pág. 168).

Las transformaciones del mundo campesino y la valorización de las tierras del Valle Central iniciadas aproximadamente a mediados del siglo XIX dieron inicio a un proceso de migración de vagabundos y de hijos de inquilinos que no encontraron ocupación en la hacienda. Este segmento de la población, denominados ‘peones’ (pág. 170), gañanes o afuerinos, se caracterizaba por su movilidad y falta de especialización y constituyen la base de la población popular urbana que se asentó en los márgenes de Santiago desde mediados del siglo XIX y que, al inicio del siglo XX, ya había consolidado prácticas sociales y culturales propias y distintivas, entre ellas la cueca¹⁰.

Particularmente en Santiago, lugares como los conventillos, las ferias libres, los mercados de abasto y los sitios aledaños a las estaciones fueron cuna y cobijo de prácticas cuequeras, producto en gran medida del cruce perfecto entre la disponibilidad de tiempo sustentada en el tipo de actividad económica realizada y el espacio físico apto para el encuentro y la convivencia. En lo que tiene que ver con la disponibilidad de tiempo, los cantores y cultores de esta cueca eran hombres que tenían ocupaciones relativamente flexibles, no sometidas a horarios y compromisos rígidos. Según Hernán Nuñez: “eran carreteleros, comerciantes ambulantes, veguinos, matarifes, afuerinos,

¹⁰ Muchas de las características de los peones coinciden con las que posteriormente le fueron asignadas al denominado “roto chileno” y podrían considerarse como su origen o fuente. Profundizaré más sobre este personaje y su relación con la cueca en el Capítulo 2.3.

pillingajos, choros, roperos, planteros, tortilleros; ahí estaban los mejores cuequeros” (Chileneros, 1973); siguiendo la misma lógica, es infrecuente encontrar a obreros entre estos ‘lotes’. En relación con el espacio físico, las ‘canchas’ cuequeras eran lugares abiertos, públicos o semipúblicos –por ejemplo, ferias libres, vegas de ventas al por mayor y al detalle y mercados de abastos. En estos lugares, hombres –que por lo general, pero no siempre, pertenecían a familias que cultivaban tradicionalmente la música o el canto popular– se reunían en distintos horarios y en forma espontánea a cantar, tañer y compartir en torno a la cueca. La cueca se constituía en un elemento de identificación y expresión de las vivencias, alegrías, penurias y experiencias de un “sector de la sociedad que no se sentía representado en ninguna otra parte” (Luzzi, 2004). Estos encuentros podían terminar en juerga (o remolienda), pero no necesariamente, y si bien el alcohol era un invitado permanente, “los cantores se cuidaban de no beber mucho puesto que ello afecta la voz” (Torres, 2017).

Precisamente por el origen de este estilo y por la energía que desplegaba su práctica, donde los desbordes y la violencia eran comunes, la cueca urbana fue perseguida y silenciada. Más o menos a partir de la década de 1920, se refugió en bares, restaurantes, burdeles o casas de niñas, tugurios de mala muerte y otras ‘picadas’ y también en la vida familiar¹¹. Además, en la práctica de esta cueca no había intención performativa: sus cultores no pretendían mostrarla sobre un escenario ante un público ni tampoco había un afán de cristalizarla en algo fijo. Era más bien una práctica cotidiana y

¹¹ Si bien escapa al alcance de este trabajo, el desplazamiento paulatino de la cueca hacia los hogares chilenos y su práctica en las fiestas privadas es un tema interesante que no ha sido lo suficientemente abordado.

viva, con arraigo en la comunidad donde se desarrollaba. “En otras palabras, para el hombre común no era solamente una forma de entretenimiento sino también un *bien cultural* que permitió la *pervivencia* de una imagen de mundo y una adaptación, por ende, a las nuevas condiciones enfrentadas en la ciudad” (Luengo, 2004)¹².

Esto explica por qué no apareció en teatros, radios ni discos hasta bien entrado el siglo XX¹³. De hecho, la primera grabación de este estilo de hacer cueca es de 1967 y responde a la intención de un grupo de folkloristas y personas ligadas a la música de preservar una modalidad de cueca que se practicaba en lugares apartados y marginales a la escena cultural de corriente principal. El primer álbum de estudio de este estilo fue grabado por Emi Odeón en 1967 por un ‘lote’ que se autodenominó, para ese efecto, ‘Los Chileneros’ y del cual era parte Hernán Nuñez. Todavía no hay consenso respecto de quién fuera el ideólogo de esta iniciativa y de cómo llegaron los músicos al estudio. Según Rodrigo Torres, la iniciativa se la disputaban Margot Loyola, Héctor Pavez, González Marabolí y otros, aunque es muy probable que todos hayan contribuido de alguna manera u otra a resaltar la necesidad de dejar registro de una manifestación cultural y musical tan auténtica y bien lograda que, a la fecha, no tenía cabida alguna en la naciente industria musical del país (Torres, 2017). Luis Araneda, el ‘Baucha’, cantor de la primera formación de Los Chileneros que participó en dicha grabación, sostiene que fue él quien llevó al grupo al estudio luego de que Rubén Nouzeilles, argentino de

¹² Cursivas en el original.

¹³ La primera vez que se menciona la presentación pública de uno de estos “lotes” en un medio impreso fue recién en 1940 (Spencer, 2015, pág. 26).

nacionalidad y productor del sello Emi Odeón en ese entonces, lo viera cantar y lo invitara (Rojas, 1998, pág. 46).

Como mencioné anteriormente, producto del renacer de este estilo cuequero que se inició a fines la década de los ochenta principalmente en Santiago y Valparaíso¹⁴, ha habido muchos intentos por definirla. Por ejemplo, Daniel Muñoz, destacado actor y músico nacional, la caracteriza así: “El origen de la cueca es el sufrimiento, el sufrimiento de una clase social. Entonces, la cueca es una catarsis. No es solo la danza, no es solo el canto. Hay otros elementos: la sensualidad, la sexualidad, el vino es importante” (Muñoz & Padilla, 2008, pág. 93). Para Fernando González Marabolí, riguroso investigador, cantor, estudioso y cultor de la cueca, la cueca más auténtica y *chinganera*¹⁵ es esa que se practica en las fondas: “Donde su majestad la cueca se viste de gala, y se carga de joyas como una reina, porque se canta como se pide y con todas las de la ley, es en las canchas de los barrios bulliciosos de Santiago como la Vega, la Estación y el Matadero, o en el Cerro Cordillera, el Puerto y el barrio El Almendral de Valparaíso” (cit. en Claro, 1994, pág. 163). Por su parte, Julio Alegría, estudioso de la cueca y miembro del conjunto Aparcoa, la caracteriza como:

“Una expresión cultural netamente popular bastante desconocida fuera de variadísimo conjunto de ferias y boliches. Esta actividad cultural está relacionada con el modo de vida de este sector social

¹⁴ Un texto fundamental para ahondar en este tema es la tesis doctoral de Christian Spencer (2015), citada anteriormente.

¹⁵ Por chinganera se entiende aquella cueca practicada en las chinganas, las antiguas fondas o lugares de diversión popular ubicados en los márgenes de Santiago desde el siglo XIX. Sin embargo, el nombre ha venido a englobar también al estilo de la cueca urbana.

numeroso, cuales son los comerciantes pequeños, los vendedores ambulantes, una amplia gama de trabajadores manuales, matarifes, feriantes, planteros y yerbateros, albañiles, carpinteros o pintores, solo por nombrar algunas actividades que hagan una imagen de este sector social chileno” (Alegría, 1981, pág. 125).

Un autor que aporta una de las definiciones más sistemáticas y acabadas es Felipe Solís, quien sostiene que la cueca urbana es una práctica social encarnada en los ‘lotes’ estrechamente ligada a la experiencia de vida en la urbe moderna y que está compuesta por los siguientes ocho elementos:

“1) intérpretes, que en su mayoría no eran artistas profesionales sino comerciantes informales para quienes la cueca formaba parte de su diario vivir; 2) canto masculino y grupal, siendo lo ideal contar por lo menos con cuatro cantores que interpreten sucesivamente una de las cuatro estrofas de la cueca; 3) lenguaje profundamente popular, donde el uso del *coa* –argot de los delincuentes– se vuelve parte del acervo textual de dicho cancionero; 4) preponderancia de la performance vocal –‘pito’ o ‘grito’– por sobre el acompañamiento armónico y el baile; 5) abundante repertorio textual y de melodías transmitidas principalmente de forma oral; 6) acompañamiento musical, que según las circunstancias podía perfectamente prescindir de instrumentos armónicos; 7) discurso más cercano al arquetipo del ‘roto urbano’ por sobre la imagen rural del huaso, lo que traslada el espacio simbólico de la cueca del campo a la ciudad; y 8) localización marcadamente urbana, especialmente en epicentros comerciales o festivos de Santiago y Valparaíso” (Solís, 2011, págs. 155-156).

Para finalizar esta sección, tal vez sea esclarecedor que la propia cueca urbana se presente a sí misma:

La cueca chilenera

*Tañaita y entoná
chinchosa y dicharachera
cantada por la gallada
es la cueca chilenera*

*La Estación y la Vega
y el Matadero,
llegan a sacar chispas
flor de cuequeros
Flor de cuequeros, sí
y la gallada
se muere por las cuecas
bien apianadas*

*Yo siempre la he cantado
en lotes bravos!*

Carlos Espinoza, 'El Pollito',
maestro marroquiner.

SEGUNDA PARTE – MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Capítulo 2.1 Un tesoro del pasado, hábilmente cultivado

Hernán Nuñez se ha ganado el derecho a formar parte del enorme caudal de la poesía popular oral y escrita producida en Chile desde la época de la Conquista hasta nuestros días. No cabe duda que su producción más copiosa son sus centenares de cuecas, algunas de ellas muy populares; pero sus quartetas y relatos también han contribuido al tesoro de la sabiduría popular y lo siguen haciendo y se han nutrido de “las imágenes y símbolos de esta infinita creación comunitaria que dicen el sentir, el soñar, el discernir, el querer de las culturas” (Sepúlveda, 1994, pág. 7).

El objetivo de este Capítulo es describir brevemente el origen de las coplas y el desarrollo de la poesía popular en Chile y aventurar una explicación de porqué Hernán Nuñez producía su poesía en este formato.

Las coplas (también llamadas quartetas) son composiciones de cuatro líneas en verso octosílabo, con distintas combinaciones de rimas. Su origen es hispánico; junto con las huestes conquistadoras a toda América y a Chile llegaron cantores y juglares que conocían coplas populares, desgranadas de los antiguos romances. En efecto:

“La copla en su carácter básico se utilizó mucho para las composiciones de los conocidos romances, esparcidos por el mundo medieval y renacentista de la antigua España. [...] Los romances son poemas de la tradición ibérica, que en un comienzo se basaron en la

tradición oral de los cantares de gesta, en donde buscaba retratarse las historias épicas de los héroes medievales.” (Pinto, 2011, pág. 4).

Existen distintas formas de combinar las rimas en las coplas, lo que determina su variación; pero el aspecto fundamental es su composición octosilábica “que sería la forma natural de cadencia rítmica ocupada por los hablantes de la lengua castellana” (Pág. 4). Además, es posible que la gran persistencia histórica y arraigo de esta forma poética (las coplas se encuentran en todo el cancionero latinoamericano) se deba a que es muy fácil de memorizar debido a su corta extensión de cuatro versos. Dependiendo de la forma de ordenar la rima –consonante o asonante– se pueden obtener coplas con rima en los versos pares (segundo y cuarto, denominada ‘copla de romance’), coplas con rima en los versos impares y en los pares (el primero rima con el tercero y el segundo con el cuarto), y coplas donde el primer verso rima con el cuarto y el segundo con el tercero, llamadas redondillas. La redondilla es la forma básica de la décima: una décima son dos redondillas unidas por un puente de dos versos. Uno de los ámbitos de uso más común de las coplas es en el refranero donde “se busca sintetizar un saber para facilitar la itinerancia” (Sepúlveda, 1994, pág. 98).

Otras formas de expresión poética aparte de las coplas o cuartetos son la seguidilla –versos intercalados hepta y pentasilábicos donde el segundo rima con el cuarto– y los ovillejos, de factura muy compleja y cuya producción se fue perdiendo con el correr de los siglos y es casi inexistente en la actualidad.

Desde mediados del siglo XIX y hasta más o menos la tercera década del siglo XX, la décima fue la forma tradicional elegida por los poetas populares que publicaron en la Lira Popular, la literatura de cordel practicada en Chile. En ese caso, dicha poesía ya ha perdido su carácter de oral y anónima puesto que las décimas se publican junto con el nombre de su autor. La décima consiste en diez versos octosílabos con rima abbaaccdda y es descrita de esta forma por Fidel Sepúlveda: “Una concreción asombrosa de la capacidad creadora de nuestra comunidad. En diez versos octosílabos, consonantes, se dice lo sustantivo de este mundo y del otro, en un encuentro admirable de profundidad y sencillez, de sensibilidad y de inteligencia, de respeto a la tradición y de temeridad innovadora” (Pág. 21).

La Lira Popular también corresponde a una tradición heredada de España (la llamada literatura de cordel) y consiste en la publicación escrita fundamentalmente en décimas –salvo, excepcionalmente, algunas cuecas y cuartetos– que se voceaban y vendían en las calles de las ciudades (principalmente en Santiago). La Lira se “caracteriza por la heterogeneidad de registros y temas, siendo los mayoritarios y más importantes: política contingente, historia, crónicas sensacionalistas, desafíos entre poetas, asuntos religiosos y moralizantes e incluso amorosos de tipo cortesano” (Góngora, 1997, pág. 10).

Por su parte, el libro *Mi gran cueca, crónicas de la cueca brava* está escrito en coplas o cuartetos, con rima asonante en los versos pares, y como tal, se inscribe en la tradición de la poesía popular chilena. Además y como se adelantara en el Capítulo 1.2

de este trabajo, se trata de cuartetos que Hernán Nuñez creó y volvía a recrear constantemente en forma oral. Con un sistema nemotécnico muy particular, las repasaba en su mente durante la noche antes de dormirse para no olvidarlas “y de esa manera las iba puliendo” (Torres, 2017). Este traslado de la oralidad a la escritura fue el resultado del propio interés de Nano Nuñez por dejar registro de su producción en cuartetos. A lo largo de su vida, las fue escribiendo en varios cuadernos y en un momento que no está precisado decidió mandarlas a mecanografiar para tener un registro escrito. Si bien el origen oral de la poesía de Hernán Nuñez constituye un punto de entrada muy interesante a su obra, ello escapa a los límites de este trabajo.

Sepúlveda ofrece algunos ejemplos de refranes en coplas las que permiten apreciar la enorme densidad de contenidos y una capacidad de síntesis aumentada respecto de la décima:

*Dicen que el mundo es redondo
pero tiene cuatro esquinas
¿cómo quiere hacer verano
una sola golondrina?*¹⁶ (Sepúlveda, 1994, pág. 99).

Y también estas otras, con variaciones:

*“Una pena quita pena
y un dolor otro dolor;
un clavo saca otro clavo
pero amor no quita amor*

¹⁶ Del refranero popular.

o

*Una pena quita pena
y un dolor otro dolor
un clavo saca otro clavo
si no se quedan los dos*

o

*Una pena y otra pena
un dolor y otro dolor,
un clavo saca otro clavo
pero no el clavo de amor” (Pág. 98).*

La opción de Nuñez por expresarse en cuartetos responde, en primera instancia, a su profundo arraigo en la tradición. Según nos cuenta Rodrigo Miranda, director del grupo Los Trukeros y quien fuera amigo personal del autor:

“Nano era un poeta mucho más completo. Él viene de los inicios del siglo XX y conoció la poesía popular como la usaban los ‘puetas’¹⁷, antiguos, y estos usaban mucho la copla. Nano viene de un tiempo en que la poesía era mucho más rica, más contundente. Para él, la copla era la matriz total. Él tenía muy claro su arraigo en la tradición, tenía mucha conciencia de la tradición. Siempre decía ‘amigo, agárrese de la tradición y nunca la suelte’” (Miranda, 2017).

¹⁷ Nombre con el que se autodenominaban los poetas populares en el siglo XIX para diferenciarse de los poetas cultos o letrados.

Un segundo aspecto que explica la opción de Nuñez por la cuarteta por sobre la décima es que él era, primera y fundamentalmente, compositor de cuecas. Por lo tanto, propongo que la composición en cuartetos era para él muchísimo más natural que cualquiera otra forma poética (toda cuarteta contiene el germen de una cueca, es su matriz). Desde niño, según cuenta en su autobiografía, estuvo expuesto a la cueca, a los lotes de cantores y a las canchas cuequeras de la ciudad. Nuñez se nutrió de la tradición oral principalmente a través de los centenares de versos de cuecas que manejaba, ya sea en forma de coplas/cuartetas o de seguidillas. Según el relato de Miranda, los ‘puetas’ se reunían espontáneamente en un rincón de la chingana (donde no estaban las cantoras, que eran las encargadas del entretenimiento ‘formal’ que ofrecía el local) y verseaban o competían en versos, como verdaderos duelos de poesía o contrapuntos, que podían durar mucho tiempo. Aquello devino en ruedas de cantores, donde la contienda también se desarrollaba en cuecas, tal como lo indican varios autores y como lo describe Nuñez en su autobiografía.

Como se observa en las variantes de los refranes escritos en coplas anteriormente, en las cuartetos y las seguidillas de las cuecas de la tradición también se encuentran enormes variaciones. Parte del dominio que un buen cantor de cuecas debía tener para participar en una rueda de canto y, eventualmente, ser reconocido por sus pares como ‘taita’ o cantor avezado, guapo (de valiente) y habiloso (poseedor de habilidades), era el manejo acabado de los distintos versos y melodías de las cuecas de la tradición y la capacidad de combinarlos adecuadamente.

Una diferencia importante que vale la pena anotar entre Nano Nuñez y los poetas que practicaban el canto a lo humano y lo divino –sobre todo aquellos que publicaron en la Lira Popular– es su origen. Los segundos eran fundamentalmente campesinos, emigrados a Santiago ya siendo adultos (Góngora, 1997). Por su parte, Hernán Nuñez nació en la ciudad (y lo deja muy en claro en su autobiografía) y llevó una vida enteramente urbana. Tanto en sus cuecas como en sus quartetas abundan referencias a la modernidad, a la vida en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX y sobre todo, a los barrios bravos en los que se crío y vivió y que eran sus ‘canchas’, con escasas referencias al mundo rural¹⁸.

Nano Nuñez fue un compositor riguroso y sobresaliente de cuecas. Si bien el análisis detallado de sus cuecas escapa al alcance de este trabajo, se mencionarán algunos aspectos a modo de ilustración de los temas abordados en el Capítulo 2.3. Sus centenares de cuecas fueron grabadas y tocadas en escena por los más diversos grupos de la industria cuequera desde la segunda mitad del siglo XX y hay abundantes registros de ello. Su rigor en la composición se basa fundamentalmente en la búsqueda de coherencia. Nuñez entendía perfectamente la relación entre las tres partes de la cueca y la abordaba como un discurso completo, haciendo alarde de una enorme capacidad de síntesis. En la quarteta o copla inicial exponía el tema, luego lo desarrollaba en la seguidilla, cerrándolo en el remate, cuidándose de no repetir palabras ni redundar. Además, creía mucho en que ‘las cosas las pule el tiempo; guardaba cuecas o versos por

¹⁸ Algunas de sus quartetas-crónicas describen paseos que se hacían a sectores por entonces rurales (Cerro Cheña en San Bernardo, Chuchunco, Peñaflores), donde el grupo iba en carreta cantando cueca, llevando consigo el vino, la carne para el asado y hasta el carbón.

mucho tiempo si no encontraba la palabra perfecta. En ese sentido, él era muy cuidadoso con la poesía” (Miranda, 2017).

Otro aspecto que vale la pena destacar es la originalidad de la obra de Hernán Nuñez (que comprende cuecas, cuartetos y relatos¹⁹), tanto en sus temáticas como en el registro. Si bien, como quedó establecido anteriormente, este autor responde y forma parte de la tradición de la poesía popular, se hace cargo de su nuevo contexto de una manera particular que en su mayor parte no coincide ni con los temas ni con el tono del contenido, por ejemplo, de la Lira Popular. En general, sus temáticas tienen mayor cercanía a las vivencias urbanas propiamente tales: el transporte, los oficios, los barrios, las casas de gastar, cantores y mujeres ‘del ambiente’ con nombre y apellido, y sucesos cotidianos sin carga sensacionalista (el robo de un piano, la pérdida de alguna prenda de vestir, etc.). Se trata de un registro familiar, cotidiano: hay una cercanía, tanto en los asuntos abordados como en su tratamiento, que denota ausencia de ‘superioridad’ del poeta o compositor. Según nos cuenta Rodrigo Miranda:

“Nano siempre tenía un cuadernito donde iba anotando. Pero se demoraba mucho porque escasamente fue a la escuela. Esto no fue de un día para otro, fue un ejercicio constante. Le parecía importante que las historias que él veía y vivía quedaran registradas. Para él, la palabra era primordial, había que guardarla en la memoria y dejarla por escrito” (Miranda, 2017).

¹⁹ Hernán Nuñez compuso también varios tangos, pero aún no están publicados.

Nuñez nos habla de la cotidianeidad de su experiencia y de las vivencias de quienes son sus pares: la ‘gallá’, el ‘lote’, los ‘chiquillos’ los que ‘forman la baraja’, otros cantores, las mujeres de la vida, etc. No necesita ir muy lejos a buscar el material para su creación poética, ni tampoco leer el diario para encontrar temas delictuales, escandalosos o sensacionalistas. Además, no se ubica en un sitio distinto o apartado una vez que encuentra su materia poética. El material lo tiene a mano: es capaz de observar, escuchar y así, decide contar lo que ve y cómo lo ve²⁰, con la clara consciencia de que se trata de un mundo único y especial que se está perdiendo y que del cual es necesario que quede registro.

²⁰ Todos estos temas se abordarán con más detalle en el Capítulo 2.3.

Capítulo 2.2 Dotar de sentido la propia leyenda

Somos los privilegiados espectadores de la obra de Hernán Nuñez y este privilegio se materializa todavía más al enfrentarnos a sus cuartetas autobiográficas, pues, como sostiene Georges Gusdorf: “la autobiografía nos muestra el esfuerzo de un creador para dotar de sentido su propia leyenda” (Gusdorf, 1991, pág. 9).

Siendo muy joven y según relata Rodrigo Torres en el prólogo de *Mi gran cueca...*, Hernán Nuñez tomó la decisión de ‘ser alguien en la vida’: “Cuando tenía poca edad y como tenía poco silabario, me miraba y decía ¿quién voy a ser yo? La pensaba. Yo quería ser alguien, un buen cantor de cuecas. Así a uno lo nombran. Ya no es nadie, porque cuando llega a cualquier parte lo atienden, pues tiene su cartel” (Nuñez, 2005, pág. 11). Esa declaración lo instala en el espacio del hombre moderno: “La curiosidad que una persona siente hacia sí misma, el asombro frente al misterio de su propio destino, están ligados a la revolución copernicana de la entrada en la historia” (Gusdorf, 1991, pág. 10).

En la declaración de Nuñez podemos ver también un doble movimiento: él se mira a sí mismo y al mirarse, decide que quiere ‘ser alguien’ e identifica que tiene posibilidades para ello. Luego, mira a su entorno y pondera las opciones. Sin embargo, en el mundo de los bajos fondos de comienzos del siglo XX las alternativas disponibles para que un niño o joven ‘sea alguien’ no son muchas; como él mismo lo expresa en una de sus cuartetas –“aunque me crié entre guapos/preferí la de cantor”– las opciones para

ser alguien en la vida eran solo dos y estaban bastante cerca la una de la otra: dedicarse a actividades delictivas o ser cantor de cuecas.

Vale la pena aclarar qué significa en este caso ‘ser alguien’ y el propio Nuñez aporta más datos cuando declara que esto implica ser conocido o famoso en su medio (tener un ‘cartel’): que a uno lo nombren (o sea que las demás personas de su medio sepan quién es y hablen de uno), que lo atiendan al llegar a cualquier parte, que no sea necesario presentarse sino que tener una fama que preceda la entrada. En este sentido y cómo apunta Mario Rojas, ser alguien en la vida no tiene nada que ver con el concepto tradicional o acomodaticio de tener un trabajo, una familia, establecerse y lograr estabilidad económica o incluso subir en el escalafón social (Rojas, 2012). La idea de ser alguien en este mundo paralelo que nos retrata Nano Nuñez y en el que él se crió y creció es diametralmente distinta.

Este proceso de construcción de identidad va en línea con las ideas planteadas por Jorge Larraín en cuanto a que la identidad no es una construcción meramente pasiva “sino una verdadera interacción en la cual la identidad del sujeto se construye no solo como una expresión del reconocimiento libre de los otros, sino también como resultado de una lucha por ser reconocido por los otros” (Larraín, 2014, pág. 32).

En el proceso de construcción de su identidad como cantor de cuecas, Nuñez fue elaborando y desarrolló todas las manifestaciones de este arte. Según la definición de identidad postulada por Larraín, que refuta la creencia de un sí mismo o centro interno que emerge con el nacimiento y más bien plantea que se trata de un proceso social de

construcción en el cual el sujeto interactúa con una variedad de relaciones sociales, la identidad se configura a partir de tres elementos fundamentales: 1) identificación con contextos colectivos culturalmente determinados (por ejemplo lealtades grupales o características como género, religión, clase, etnia, profesión, nacionalidad); 2) aspecto material (que incluye el cuerpo y posesiones capaces de entregar al individuo elementos vitales de autoreconocimiento); y 3) la existencia de otros, en un doble sentido. No sólo internalizamos sus opiniones sobre nosotros sino que también son aquellos respecto de quienes nos diferenciamos y quienes nos dan nuestro carácter distintivo y específico (pág. 35).

En el proceso de construcción de identidad de Nano Nuñez como cuequero se puede observar la interrelación de estos tres elementos. En primera instancia, Nuñez se identifica explícitamente con su contexto cultural: los barrios bajos del Santiago del siglo XX, en particular con su barrio, Estación Central, y las canchas cuequeras; es decir, aquellos lugares donde se desarrollaban actividades ligadas a la cueca en aquella época, a saber: las casas de gastar, las fondas, los bares, los conventillos, los mercados y ferias libres y las fiestas populares en parques y otros espacios públicos. Además, en sus cuartetos y cuecas, Nuñez reconoce a otros cultores del género y realza su importancia y valor.

El segundo aspecto, el aspecto material, merece atención especial. Hernán Nuñez desplegó su gran talento y capacidad en todas las manifestaciones del arte de cuequear y dos de dichas expresiones están íntimamente ligadas a su identidad y quehacer. La

primera es la voz: Nuñez era reconocido por su voz, sobre todo para ‘segundear’ (el cantor que hace la segunda voz al que ‘saca en primera’). Luego, está la construcción y la interpretación de panderos y tañadores (versión urbana del tormento). El autor fue un afamado fabricante de ambos instrumentos e incluso en los últimos años de su vida conseguía parte de sus ingresos con su venta. Uno de sus aportes más llamativos en cuanto a esta materialidad fue la modificación que le hizo a los tañadores: redujo su tamaño y dispuso de otro modo unas simples latas en su interior con lo cual logró un timbre distintivo que puede escucharse en casi todas sus grabaciones. Sin embargo, lo más importante es cómo Hernán Nuñez logró identificarse –simbólica y materialmente– con la cueca en su conjunto, lo cual incluso se manifiesta en el nombre de su libro autobiográfico: *Mi gran cueca*. Citando a William James, Jorjue Larraín propone: “Es claro que entre lo que un hombre llama *mí* y lo que simplemente llama *mío* la línea divisoria es difícil de trazar...En el sentido más amplio posible...el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo” (Larraín, 2014, pág. 29).

Así planteadas las cosas, en esta empresa autobiográfica Nano Nuñez, el autor: “se impone como tarea contar su propia historia; se trata para él de reunir los elementos dispersos de su vida personal y de agruparlos en un esquema de conjunto” (Gusdorf, 1991, pág. 12). Según postulo, ese ‘esquema de conjunto’ es la cueca y la totalidad de las manifestaciones que la componen en lo que he denominado una ‘triada prodigiosa’ de: poesía, canto/música y baile.

La determinación de Nuñez de mirarse y decidir que él quería ‘ser alguien’ en la vida –decisión que se concretó siendo cantor de cuecas– culminó con su autobiografía. En ese sentido, el libro *Mi gran cueca...* constituye tanto una apología de sí mismo como de la cueca. Siguiendo a Gusdorf: “la autobiografía es, entonces, la última oportunidad de volver a ganar lo que se ha perdido” (Pág. 14). Se trata, en sí, una tarea de salvación personal, y puesto que ya hemos determinado la medida en la cual el autor se identifica con la cueca, es también la tarea de salvación de la cueca. Para esta última afirmación hay múltiples referencias de respaldo en el texto de Nuñez, en algunos momentos plagadas de nostalgia y en otras a modo de denuncia respecto de cómo la cueca ha sido olvidada, reemplazada por ritmos extranjeros, incomprendida, mal compuesta/bailada, etc. Este afán de salvataje cobra sentido, además, en vista de la profunda exclusión y represión que sufrió la fiesta popular (y la cueca como una de sus principales manifestaciones) desde el inicio de la república y durante todo el siglo XX. Hernán Nuñez fue testigo de primera mano y durante toda su vida del acorralamiento paulatino y a veces violento que sufrió la cueca, sobre todo después de 1973.

Es un hecho conocido que, en 1979, la Dictadura Militar de Pinochet promulgó un decreto instalando la cueca como ‘danza nacional’. Algunas de las consecuencias de esta decisión fueron la incorporación de su enseñanza obligatoria en los programas

escolares²¹, la exacerbación de la figura del huaso y la consolidación de una cultura de la competencia en el baile de la cueca campesina.

“Según María Sánchez, gestora de la cueca urbana de los años 90, la cueca de campeonato reinó durante la década de 1980 y parte de 1990 como la *única cueca posible*, imponiendo la ‘cultura de la competencia’ y, con ella, al huaso como figura central: era un fenómeno bastante restringido en todo sentido, musicalmente, poéticamente, una cosa que se normó, que se reglamentó [...] solamente se escribían cuecas de 48 compases, se bailaban cuecas de 48 compases. De esta forma, se fue esquematizando algo que en sus orígenes nunca tuvo esas normas” (Spencer, 2015, pág. 102).

La apología que Hernán Nuñez hace de la cueca, de *su gran cueca*, apunta precisamente a rescatar ‘otra’ cueca: no la que se esquematizó y normó, no aquella exhibida por huasos de manta y espuela sobre un escenario, sino la manifestación auténtica de la fiesta popular que él conociera de niño y que cultivó toda su vida. Esa es la ‘teoría del universo’, al decir de Gusdorf, que Nano Nuñez lleva dentro de sí y que desea transmitirnos cuando compone sus cuartetos y organiza sus relatos autobiográficos.

De todas las posibles definiciones de autobiografía me quedo con la que propone Gusdorf:

²¹ Sabido es que la enseñanza obligatoria de cualquier cosa es la mejor forma de firmar su sentencia de muerte.

“La autobiografía es, sin duda alguna, un documento sobre una vida [...]. Pero se trata también de una obra de arte y el aficionado a la literatura es sensible a la armonía del estilo, a la belleza de las imágenes. [...] Se da testimonio de una verdad: la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores” (Gusdorf, 1991, pág. 16).

En mi opinión, no puede ser coincidencia que la publicación de este libro con cuartetas y relatos autobiográficos que Hernán Nuñez había ido reuniendo durante toda su larga vida como cuequero solo vio la luz el mismo año de su muerte. Con ese último gesto, el autor afirmó una tradición personal y se constituyó, como lo nombró el musicólogo y editor de su libro, Rodrigo Torres, en una ‘figura puente’ entre la práctica cuequera de comienzos de siglo y el movimiento de la cueca urbana iniciado a fines de los años ochenta: según Gusdorf: “La autobiografía evoca el pasado para el presente y en el presente, y reactualiza lo que del pasado conserva sentido y valor hoy en día” (Pág.16).

Capítulo 2.3 Me gusta tomar con bulla, me gusta tomar con canto²²

Esta sección se basa y sigue las abundantes investigaciones del historiador Maximiliano Salinas sobre el carácter festivo de la vida popular chilena durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Se centra, sobre todo, en el proceso a través del cual las masas peonales originarias del campo chileno se allegaron gradualmente en los márgenes de las ciudades (particularmente Santiago) y dieron vida, de una manera original, creativa y vital, a distintas manifestaciones culturales festivas, entre ellas: la cueca urbana. Este proceso gradual mediante el cual el peón rural se transformó en el ‘roto’ urbano está en la base de la formación de los posteriormente conocidos como ‘barrios bravos’.

Pese a los altos niveles de pobreza y desigualdad social reinantes en Chile desde mediados del siglo XIX y comienzos del siglo XX²³, las clases populares de las zonas urbanas vivían en un ambiente caracterizado por los festejos y la algarabía: “La vida diaria del pueblo chileno entre 1840 y 1925, que poco tenía de privada e íntima en razón de su precarias condiciones de vida y de vivienda, circuló en medio de una sociabilidad particularmente festiva” (Salinas, 2005, pág. 85). De una manera u otra, los grupos populares superaban o enfrentaban la pobreza con un espíritu de jolgorio colectivo que se manifestaba tanto en fiestas multitudinarias nacionales (Navidad, Fiestas de la

²² De la cueca “El farrero” de Hernán Nuñez.

²³ La pobreza y la desigualdad social han sido una constante en la historia de Chile desde la Colonia; sin embargo, acá me centro en el punto de origen de la marginalidad urbana en la ciudad de Santiago.

Independencia²⁴, Semana Santa, gran parte del santoral, etc.) como en eventos privados (matrimonios, bautizos, velorios, entre otros).

Las fiestas bulliciosas, carnavalescas y desbordadas fueron desplazadas hacia el mundo popular y hacia los márgenes de la sociedad incluso en la Europa del siglo IV, por considerarse de ‘mal gusto’ y no aceptables ante los ojos de Dios (Salinas, 2000). Este espíritu de gravedad y seriedad occidental llegó a nuestro continente de la mano de los conquistadores, junto con la espada y la biblia. Sin embargo, en los barcos también se colaron las coplas, la vihuela, el vino, y el amor por la vida y sus placeres –cuyo origen sería mediterráneo– y anidaron en nuestras costas, bosques y cerros, donde encontraron correspondencia y acogida en las costumbres festivas de los pueblos originarios que habitaban el norte y el sur del territorio. Para graficar esto, Salinas habla de una “relación fecunda y revitalizadora que proviene tanto de las tradiciones milenarias de los Andes como del antiguo Mediterráneo español” (Salinas, 2005, pág. 91) o de una “nueva cultura mestiza mediterráneo-andina, específicamente mapuche-hispana” (Salinas, 2003, pág. 78). En ese sentido, dicho autor aporta diversos registros y testimonios de las múltiples formas celebratorias, por ejemplo, del pueblo mapuche, y menciona al *nguillatun* “con su abundante consumo de carne de chicha ritual, la regocijada música instrumental y el clima de espontánea alegría” (Salinas, 2005, pág. 88).

²⁴ Hasta 1837, fecha en la cual mediante un decreto se consolidaron las festividades nacionales de la Independencia en un solo día (el 18 de septiembre), había conmemoraciones públicas del hito el 12 de febrero, el 5 de abril y el 18 de septiembre (Memoria Chilena, 2016).

De manera incansable e insistente, desde la Colonia hasta entrado el siglo XX – cuando por fin habría de lograr su cometido– la aristocracia criolla reclamó y apuntó a la necesidad urgente de reprimir las fiestas, el jolgorio y el desborde popular que se apropiaba de los espacios públicos en los grandes centros urbanos del país, como Santiago, Valparaíso y Concepción. Como argumentos para esta represión aludían a su carácter bárbarico y de diversión plebeya, libertinaje, vulgaridad, desorden y atentado a las buenas costumbres, denominándolas, entre otras cosas, *orgías báquicas* y exigiendo que se mantuvieran en un espacio privado²⁵.

Con más o menos éxito, a partir de mediados del siglo XIX se sucedieron ordenanzas y decretos municipales, bandos, cartas y columnas en los periódicos y revistas de la elite, y prohibiciones diversas cuyo fin era terminar con la algarabía popular. Por estos y otros medios, nos cuenta Salinas, se exigía, por ejemplo: derogar los permisos de canto y baile en las chinganas, prohibir el funcionamiento de fonógrafos e instrumentos musicales de diversa índole en piezas abiertas directamente a la calle, silenciar pitos, cuernos y matracas en vísperas de Navidad, reprimir la formación de grupos de hombres y muchachos en las calles y la Alameda de las Delicias con ese fin (hacer ruido) y prohibir la venta de refrescos, licores o comestibles en dicha arteria para Navidad y otras festividades públicas (págs. 86-87).

²⁵ Es imposible no ver en estas denuncias y represión el germen de la actitud severa y autoritaria de la elite chilena que atravesó todo el siglo XX (acorralando y aplastando las auténticas manifestaciones populares) y que aparece nuevamente en la protesta formal hecha por la Diputada María Angélica Cristi que se relata en la presentación de este trabajo.

Sin embargo, la actividad festiva y jaranera del pueblo continuó viva y si bien algunas de las exigencias de la aristocracia lograron despejar los espacios públicos, las masas populares siguieron celebrando en distintos lugares o instancias más o menos públicas, sobre todo al amparo de la noche²⁶. La cueca vivió un desplazamiento espacio-temporal –desde la calle y el parque de día hasta el bar, las casas de niñas y los tugurios de noche.

Un protagonista fundamental que representó más que nadie la forma festiva de vivir del pueblo chileno es el peón o gañán, de origen campesino. La forma de vida de este personaje, que llegó a poblar las ciudades en sucesivas oleadas desde mediados del siglo XIX y que una vez urbanizado –con Guerra del Pacífico mediante– corresponde al denominado ‘roto chileno’, fue descrita por Claudio Gay de la siguiente forma:

“La mayor parte de ellos lleva una vida enteramente nómada, quedándose rara vez en el mismo lugar y pasando sin inquietud alguna de una en otra provincia *como si el movimiento y el cambio fuesen su única necesidad*. No tiene noción alguna de orden ni economía social, incapaz de apreciar el valor del tiempo, su pereza y su indolencia son harto mayores todavía que las del inquilino. Jugador hasta el extremo, se le ve con frecuencia pasar días enteros jugando al naípe o ir a esconderse para satisfacer esa pasión cuando puede esquivarse del lugar en donde trabaja. Todos los vicios de la holgazanería forman el fondo de su educación, de manera que el

²⁶ Por ejemplo, conventillos, bares, tugurios, casas de gastar, picadas, ferias libres, mataderos, mercados de abasto, es decir, las mismas “canchas” donde se desarrolló la cueca urbana.

amo necesita tenerlos bajo una continua vigilancia”²⁷. (Cit. en Bengoa, 1988, pág. 24).

Un aspecto que quisiera destacar de esta cita es la referencia a los naipes y a la inclinación del peón –y posteriormente del ‘roto’– hacia las cartas y los juegos de azar en general. Según Bengoa, los observadores del siglo XIX coinciden en destacar que la pasión de los peones por el juego era, tal vez, uno de los elementos centrales de su vida cotidiana. En las cuartetos de Hernán Nuñez contenidas en *Mi gran cueca...* hay abundantes referencias textuales a la baraja y a los juegos de azar, pero con un desplazamiento semántico que permite la resignificación de términos y expresiones ligadas a las cartas²⁸.

Para Gabriel Salazar, “el peón del siglo XIX era el heredero directo del antiguo ‘vagabundo’ colonial. Como este, carecía de tierras, no comandaba una familia propia y no esperaba mucho del trabajo asalariado. [...] Por su situación, buscaban la fortuna personal en los caminos o en los golpes de suerte...”, (Salazar, 2000, pág. 151). Lo que Salazar denomina el proceso de ‘descampesinización’ fue el origen directo de la emigración en masa de estos peones-gañanes hacia diversos destinos en busca de trabajo en las minas, los puertos, las obras camineras, los canales, la construcción de puentes y ferrocarriles²⁹ y, por supuesto, oportunidades de empleo y suerte en las ciudades. Este es

²⁷ Las cursivas son mías.

²⁸ Ver ejemplos el Capítulo 2.4 de este trabajo.

²⁹ Diversas cuecas de la tradición chilenera hablan de los “rotos canalinos” (los constructores de canales), los “rotos carrilanos” (los que trabajaban en la construcción de vías férreas), los “afuerinos” (este personaje es el vagabundo por excelencia) y en general los que “van a los trabajos grandes”, como eran

el origen de las masas populares o población flotante que se allegaron a los márgenes de las urbes chilenas desde mediados del siglo XIX y que formaron y poblaron los llamados barrios bajos o barrios bravos.

Ya asentado en las zonas periurbanas, esta verdadera población flotante de peones convertidos en ‘rotos’ vivieron en condiciones en extremo precarias y fueron objeto de exclusión, injusticias, desconfianza y represión por parte de las clases dominantes. Sin embargo, incluso en esas condiciones: “el ‘roto’, como habitante del mundo de la vida popular, fue un ser consciente y heredero de sus propias arraigadas y ancestrales civilizaciones. No tenía nada que pedirle prestado a la élite gobernante y pacata...” (Salinas, 2005, pág. 100) de una ciudad que lo excluía. En consonancia con la descripción de Claudio Gay antes citada, una vez en la ciudad el ‘roto’ tampoco perteneció al mundo del trabajo, de la moral pública o de la residencia estable, y uno de los problemas más evidentes que tuvo que afrontar fue la exclusión y la falta de reconocimiento.

Para explicar estas prácticas disipatorias, este estilo de vida inclinado al vicio y ajeno a lo aceptable según las costumbres civilizadas que caracterizaba al peón (y posteriormente al ‘roto’ en su versión urbanizada) José Bengoa acuñó el concepto de **‘subordinación sensual’**, a saber:

“Los peones constituían un estrato del pueblo igualmente subordinado que el
inquilinaje en lo material, y quizá más. Vivían pobremente y trabajaban

denominadas todas estas grandes obras de infraestructura del inicio del período capitalista-industrial en nuestro país. Ver el Anexo de cuecas al final de este trabajo.

indistintamente en el campo, en las faenas mineras, en los ferrocarriles, etc. Pero no había en ellos horizonte de movilidad, y por ello **tampoco había alienación de la libertad primaria**. No se enajenaba el espacio propio, la libertad individual, la sensualidad. **Lo sensual** se convirtió en el espacio peonal, **en la práctica cotidiana de la libertad de los pobres.**” (Bengoa, 1988, pág. 26)³⁰.

Este concepto se contrapone al de ‘**subordinación ascética**’ que caracteriza la actitud del inquilino, el otro segmento que componía el campesinado. Según Bengoa, la subordinación ascética consiste en aceptar la servidumbre a cambio de la posibilidad de alcanzar en un futuro una situación mejor: “se cambia la libertad –o el placer inmediato– por la obediencia y se recibe de vuelta el favor patronal y la posibilidad de ascender en la jerarquía hacendal” (pág. 22).

De acuerdo con otra definición: “A lo largo de todo el siglo XIX, el ‘roto’ fue un espíritu extraño al orden predominante de la civilización occidental, un espíritu de animación vital que se enfrentó como trasgresión –o travesura– ante la constitucionalidad forzada y parcelada de las identidades republicanas” (Salinas, 2005, pág. 100). Y en ese sentido, sería un heredero de esta tradición mediterránea-andina que celebra o goza de los placeres de la vida sin las restricciones morales de la pacatería aristocrática. El ‘roto’ y su carácter festivo, encarnado en la cueca (la triada prodigiosa de poesía, canto/música y baile), la bebida y la comida, pone en escena y expresa en forma práctica y experiencial la idea de fiesta en la cultura medieval planteada por Bajtin:

³⁰ Las negritas son mías.

“...este carácter festivo, es decir la relación de la fiesta con los **objetivos superiores de la existencia humana**, la resurrección y la renovación, solo podía alcanzar su plenitud y su pureza en el carnaval y en otras fiestas populares y públicas. La fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba **la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia**” (Bajtín, 1987, pág. 11)³¹.

La ética y la estética de la cueca y de sus cultores siguen fielmente esos ‘objetivos superiores de la existencia humana’, celebrando la alegría, los placeres mundanos, la solidaridad, la convivencia y la existencia plena aún en condiciones materiales desfavorables; en definitiva, recuperando, una y otra vez, el regocijo de la vida.

En la sección final de este trabajo me propongo identificar en las cuartetos y relatos de Nano Nuñez aquellos elementos de la cultura festiva popular relacionados con el goce de la vida y de qué manera el ‘roto’ chileno proyectó su propia identidad en la cueca chilenera –una identidad a la vez individual y colectiva– como vivencia y experiencia cotidiana.

En este sentido, una de las condiciones más complejas y sistemáticas que enfrentaron las masas populares a su llegada y en su permanencia en las grandes urbes fue la exclusión. Dicha exclusión de parte de las clases dominantes se expresó de manera tanto simbólica como física, y frente a ella, los ‘rotos’ en general y el ‘roto cuequero’ en particular –tal como veremos más adelante en las cuartetos autobiográficas

³¹ Las negritas son mías.

objeto de este análisis– adoptaron una actitud de ‘subordinación sensual’ pero también una forma de resistencia que no buscaba ni la complacencia ni despertar simpatías.

Uno de mis objetivos es develar en qué medida este estilo de hacer cueca y su pervivencia en nuestra cultura tuvo y tiene la capacidad de guardar en su seno los elementos de esa cultura festiva mediterránea-andina identificada por Salinas, a pesar de y tal vez debido a, las múltiples persecuciones, exclusiones y prohibiciones de las que fue objeto. Es así como esta resistencia se manifestó en la creación de un mundo propio, una segunda vida, un reino utópico de libertad, un espacio donde el ‘roto’ podía expresar su valía, su verdad, su sabiduría, su realidad, su autenticidad, su pasión, su alegría y una ética fundada en aspectos regeneradores de la vida y de la convivencia con sus pares.

Capítulo 2.4 Análisis – Imágenes de un mundo que ya no existe

Pero yo nací en Santiago/pa ‘mis cuartetas versiales

En sus cuartetas, Hernán Nuñez nos transmite prodigiosas imágenes que nos permiten hacernos una idea de su vida, de sus experiencias, de lo que hizo, por dónde anduvo y a quiénes conoció. Se trata, como indiqué anteriormente, de imágenes que dan cuenta de un mundo que ya no existe, un espacio que dio origen a prácticas festivas irremediabilmente perdidas. Pero por sobre todas las cosas, a través de sus versos podemos entender la manera en que una existencia personal –producto de una decisión temprana de ser un cantor de cuecas– se combina y se apropia del cultivo de un arte colectivo, involucrándose profundamente en todas las formas posibles de su materialización: poesía, música, canto, fabricación de instrumentos y baile. Se trata de una identificación que se amolda a una forma de hacer cueca y, a la vez, la transforma dándole tal profundidad y energía que logra transmitirse a las nuevas generaciones.

Desde su primera cuarteta y con la referencia a su abuelo, el poeta establece su estrecho vínculo con la tradición y los *puetas* populares:

Pa’versear a lo divino
gran payador fue mi abuelo
le cantó a los angelitos
cuando se iban para el cielo (Nuñez, 2005, pág. 17)

No es casual que esta sea la cuarteta que inaugure su autobiografía. La referencia al abuelo como payador de inmediato lo pone en la corriente de la tradición puesto que

establece su ascendencia; como él mismo dirá más adelante, no se trata de un talento que se haga, es algo con lo que se nace. Cerrando esta primera parte autobiográfica de 117 cuartetas encontramos el siguiente verso:

Soy rescoldo de la cueca
de pura cepa de espino
de la raíz de mi tierra
con alma'e roto afuerino (pág. 25)

Esta cuarteta viene a cerrar y ratificar su raíz y contiene una enorme riqueza poética. ¿Qué significa ser 'rescoldo' de la cueca? La Real Academia Española ofrece tres definiciones de rescoldo: "1. m. Brasa menuda resguardada por la ceniza; 2. m. Escozor, recelo o escrúpulo; 3. Residuo que queda de un sentimiento, pasión o afecto"³². Por su parte, la 'cepa' es la parte del tronco de cualquier árbol o planta, que está metida en la tierra y unida a las raíces. En este caso, se trata de la cepa del espino, un árbol nativo chileno de amplia distribución en la Zona Central (desde Coquimbo hasta Concepción) sometido a talas constantes para obtener leña o para elaborar carbón por su alto potencial calorífico. Ese sentimiento, pasión o afecto –o ese fuego– es la cueca. Y ese fuego se enciende con cepa de espino, con la parte nuclear, medular, original, que está dentro de la tierra ("de la raíz de mi tierra") y que tiene un alto poder de generar calor (o, tal vez, de desatar pasión). El poeta se ubica como 'rescoldo' de ese fuego, como una brasa menuda, un escozor o un residuo, lo que decanta de esa pasión, ¿tal vez su parte más condensada y concentrada?

³² Real Academia Española, versión en línea.

La última línea, “con alma de roto afuerino”, desplaza el sentido a un personaje que, según el propio Nuñez, está entre los mejores intérpretes de la cueca. El roto afuerino corresponde precisamente al peón emigrado del campo en busca de distintos trabajos y sin domicilio fijo. Según la caracterización de Fidel Sepúlveda: “Lo más importante es su vida nómada, su desarraigo [...] vive errante y no tiene casa ni familia. Por sobre todas las cosas, ama su libertad [...] y su independencia” (Sepúlveda, 1999, pág. 162). A mi entender, en esta cuarteta se provoca una contradicción manifiesta entre raíz y desarraigo. Por una parte, el poeta se define como rescoldo o cepa, de la raíz de su tierra, y hace esfuerzos constantes por identificarse con un espacio físico determinado: su calle, su barrio, los lugares que frecuenta. Pero acto seguido, declara tener “alma de roto afuerino”. Pienso que el término que soluciona esta aparente contradicción es ‘alma’. Físicamente, el poeta está arraigado en su tierra, su lugar, su hábitat, pero su alma tiene la capacidad de ser independiente y libre; como un roto afuerino sin ataduras, se puede permitir esa vida errante y libre y es capaz de interpretar la cueca como nadie, porque la lleva en el alma como un equipaje del que no puede ni quiere deshacerse nunca. Es posible que sea también una forma de superar la exclusión de la que han sido objeto las clases populares y los cuequeros en particular: tener conciencia de su arraigo, su raíz, su origen y a la vez celebrar su libertad personal, su capacidad de desplazarse sin dejar de saber quiénes son.

Siguiendo con su presentación, nos cuenta que su madre y su padre son de El Paico y Pomarie, respectivamente, ambas localidades rurales aledañas a Santiago, y luego con la línea “pero yo nací en Santiago”, la conjunción adversativa ‘pero’ deja en

claro que él es exclusivamente urbano. Su origen urbano es un aspecto muy importante de destacar en su poesía y sus composiciones.

Para este poeta es fundamental dejar explicitado el vínculo estrecho entre su vida, su obra y su barrio: Estación Central. Existen claras marcas textuales al respecto, no solo con la mención directa del barrio, sino también con los nombres de las distintas calles, pasajes, conventillos, bares, casas de niñas, picás, etc., que recorrió y donde aprendió y se desarrolló. Algunos ejemplos incluyen el conventillo del Diablo en la calle Toro Mazote, un pasaje entre Ecuador y Alameda, General Velásquez, el cité Colón, entre otros. Posteriormente y en lo que respecta a la cueca, la mención explícita de las diferentes ‘canchas cuequeras’ –La Vega, El Matadero, la Viseca, el barrio Franklin, Diez de Julio, la calle San Diego– es también muy importante y responde a la lógica de combatir la exclusión de la que han sido objeto históricamente las clases populares, y particularmente la práctica de la cueca. Nombrar es otorgar existencia y con ello, impedir que triunfe el olvido.

Este arraigo urbano se expresa también en las referencias a otros aspectos del espacio físico y la modernidad: “sentía pitear el tren/todavía andaba en brazos” (Nuñez, 2005, pág. 17); folleques o burritas³³, coches imperiales, y coches de pila o tranvías aparecen en diversas cuartetos. Nuñez recurre a su abuelo para presentar el conflicto antigüedad-modernidad y espacio rural-urbano, tanto a través de su experiencia como de sus dichos:

³³ Nombre antiguo a un modelo de automóvil marca Ford.

Mi abuelo viajaba a pie
desde Santiago hasta El Paico
no lo subían al tren
ni con pareja de pacos

Y viendo el ferrocarril
por debajo echando fuego
rezando se persignaba
y encomendándose al cielo

Tenía que ser tirado
por yunta e' bueye o caballos
todo esto que hacen con fuego
son con poderes del diablo. (pág. 160).

Recordemos que al hablar de su abuelo en la primera cuarteta el poeta indicó que era payador a lo divino, por lo tanto no es de extrañar que se haga mención al persignarse y a identificar la modernidad con poderes diabólicos.

Todos los monos bailaban/al ritmo de los panderos

Cuando se trata de describir las fiestas y el jolgorio popular, donde la cueca era 'la reina', el poeta se vuelve cronista, y aporta innumerables detalles que vale la pena rescatar en este análisis. El espacio físico mejor descrito es 'el Parque', y aunque no lo nombra con apellido, se entiende que se trata del ex Parque Cousiño, hoy Parque O'Higgins, donde ya desde el siglo XIX se celebraban diversas fiestas populares y particularmente, las fiestas de la Independencia del mes de septiembre. En este lugar y

con el flamear de los pañuelos, gran diversidad de personajes acudían a festejar bailando cueca:

Ahí la bailó el *futrecito*
y el huaso bien encachado
la mujer de vida alegre
y hasta el de talón rajado. (Pág. 18)

La fiesta incluía diversos juegos y diversiones populares, a saber: encumbramiento de volantines, juegos con trompos, organilleros, remolinos, desfiles con carros y caballos, globos que se elevaban con alcohol, topeaduras, carreras a la chilena, amansaduras, pruebas de riendas, palo encebado, carreras de ensacado, pescar al chanco de la cola, correr montados en burro, carreras de carretones de mano; el pepito paga doble; pruebas de puntería; el juego de las chapitas; magos; y juegos de barajas. Todas estas actividades son descritas con gracia y detalle por el poeta-cronista:

Con un granito'e pimienta
y tres *tapitas*'e cerveza
Adivinen dónde está
no se quiebren la cabeza. (Pág. 20)

Otro aspecto que es relatado en numerosas cuartetos tiene que ver con la comida y la bebida, cuya abundancia caracterizaba a las festividades populares de la época. Ello nos presenta una imagen de “la ciudad deleitosa, una verdadera utopía del folklore chileno” (Salinas, Maximiliano, et al., 2007, pág. 7), que para las fiestas de Pascuas en la Alameda y de la Independencia en el Parque Cousiño de principios del siglo XX,

desplegaba toda su generosidad con alimentos, bebidas y placeres corporales para regocijo del pueblo santiaguino:

Las ricas cazuelas de ave
el arrollado caliente
con pasa y huevo las de horno
sanguche'e pernil a veinte. (Nuñez, 2005, pág. 20)

Hay mención a cabezas de chanco, *peure*, plateada con granados, ensalada a la chilena, asados a la parrilla, costillar aliñado, corderos asados, anticuchos, motemei, peques, maní calentito, pan amasado, tortillas y huevos duros, camotes y castañas, horchata, sandías, melones, chicha sola y con naranja, y todo 'rociado' con chuicos y damajuanas de tinto y blanco.

De acuerdo con Salinas, "en el Chile de 1909 había 75 días festivos al año" (Salinas et al., 2007, pág. 10). Por lo tanto, no es de extrañar la cantidad de cuartetos de Nuñez que describen lugares y fiestas con canto, comida, bebida y, por supuesto, cueca, a saber: las fondas del Parque Cousiño, el Derby, el Ensayo, el Club Hípico, el 18 chico en el Cerro Chena y en Chuchunco; fondas y garitos en barrios como Estación Central, la Vega Central, el Matadero, Franklin, Diez de Julio, San Diego; y paseos a zonas rurales un poco más alejadas de la ciudad donde se iba en carretela con instrumentos, vino, 'el costillar aliñado' y hasta carbón para el asado –como Barrancas, el Resbalón, Peñaflor– y donde las fiestas o fondas podían durar largas temporadas, por ejemplo, 'todo el verano':

Las ramás en el Trapiche³⁴
duraban todo el verano
pa' pasarlo re acampao
con chiquilla'haciendo un aro. (Nuñez, 2005, pág. 128)

También se menciona varias casas de gastar o de *yira*, como las de La Carlina, Las Condenadas, Las Peñascazo, La Zoila Culebra; bares y garitos como Pancho Causeo, el Armonía, el Negro Arenas, el Loco Alfredo; y bares y barrios del Puerto, que junto con Viña del Mar son las únicas ciudades, aparte de Santiago, que Nano Nuñez visitó en su vida y a las que dedicó varios versos. De Valparaíso nombra las calles Clave y Cajilla, y entre los bares, el famoso Siete Espejos, el Turín, el Zepelín, la Ojos Verdes, y el Nunca se Supo.

Una imagen que resume la forma en que el pueblo chileno vivía estas fiestas la elabora Nuñez en uno de sus relatos: “Esa chispa, ese alboroto, como si la gente anduviera dopada con un néctar de alegría. Se olvidaban de las penas, los problemas...” (Pág. 177). La idea de ‘chispa’ también remite al fuego, a la cepa del espino con su poder de generar calor: “Fui conociendo la cueca, con esa chispa en las venas” (Pág. 29), donde se hace una referencia explícita a una parte del cuerpo, las venas, por donde corre la sangre; y otra: “para enfrentar a la cueca chilena había que ser valiente, tener la sangre como alborotada” (Pág. 177). La sangre “es una sustancia vital para la vida humana que tiene muchos significados simbólicos, siendo el más importante el de la

³⁴ Balneario en el río, en Peñaflor.

vida misma” (Ferber, 2007, pág. 30)³⁵. También simboliza todos los valores asociados al fuego (¡una vez más!), y se relaciona de manera explícita con el calor vital y corporal y es vehículo de pasiones (Cirlot, 2006, pág. 259).

Tomando en cuenta las paupérrimas condiciones socioeconómicas en las que vivían los santiaguinos de la época, la descripción del jolgorio y la alegría que desplegaban durante estas fiestas se entiende bajo al concepto de “subordinación sensual” acuñado por José Bengoa para describir la actitud del peón ante el dominio del sistema hacendal³⁶. Ya urbanizado, el ‘roto’ chileno no abandonó su inclinación al ‘vicio’, a las prácticas disipatorias y a los placeres sensuales; y fue en la experiencia de la fiesta, cuando la gente andaba como “dopada con un néctar de alegría [...] y se olvidaba de las penas, los problemas...” (Nuñez, 2005, pág. 177), donde se expresó esa libertad individual y primaria.

O, como dice Bajtin refiriéndose a las fiestas populares de la Edad Media: “Parecían haber construido, al lado del mundo oficial, un segundo mundo y una segunda vida a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas” (Bajtin, 1987, pág. 8). En este ‘segundo mundo’, como vimos anteriormente, había abundancia de comida, ruido (son, repiqueteo, tañido, canarios-refiriéndose a los cantores), risas, música y canto (“bailarines podían faltar, pero nunca cantores y vino” (Nuñez, 2005, pág. 177), amoríos (“Si había pa’todo gusto/de rubias hasta morenas”, pág. 22), juegos, y vino “las

³⁵ La traducción es mía.

³⁶ Ver el Capítulo 2.3 de este trabajo para más antecedentes al respecto.

tomateras duraban semanas, meses, porque la gente se iba renovando, tanto como el bolsillo” (pág. 173).

En la tradición de la poesía popular existe el llamado verso de presentación. En él, el *pueta* o payador debe compartir su nombre con el público y mencionar algún atributo de su personalidad o forma de ser que lo caracterice. La cuarteta de presentación de Hernán Nuñez habla en términos bastante claros de este ‘segundo mundo’ o más bien, de esta idea del ‘mundo al revés’ que construye con sus cuartetas:

Me llamo Hernán Raúl Nuñez
por mi madre soy Oyarce
cuándo digo mis cuartetas
al diablo hago persignarse (Pág. 17)

¿Qué significa que el diablo se persigne? En el primer mundo, el mundo de las costumbres católicas, los que se persignan son los creyentes –en diversas ocasiones pero sobre todo ante la mención del diablo. En el segundo mundo o ‘mundo al revés’ que constituyen las cuartetas de Hernán Nuñez, es el diablo quien se persigna. Acto seguido, y en una de las escasas menciones que hace a alguno de los grandes temas o temas públicos, Nuñez ofrece su visión sobre la religión. En ese sentido, vale la pena mencionar que salvo algunas escasas excepciones, los asuntos de Estado, la política, la

religión, los conflictos o las injusticias sociales están casi ausentes de sus cuecas³⁷ y cuartetos:

Porque hay diablo' en todas partes
pero son de carne y hueso
porque el otro lo inventaron
pa'hacer más tontos' a los lesos (Pág. 17)

En esta cuarteta Nuñez establece que los verdaderos demonios son los seres humanos y que el otro es solo un invento para engañar a los incautos.

Por último, hay un aspecto que no he mencionado y que es parte consustancial de las fiestas y del jolgorio popular: los conflictos y la violencia.

Si yo vi cantar mi cueca
donde todo era alegría
y a otros los vi engrifarse
y hasta jugarse la vida (Pág. 94)

“Con el choncho *prendío*”, como dice Nuñez, refiriéndose al estado en el cual los hombres han bebido una cantidad de alcohol suficiente como para que una mínima chispa baste para dar inicio a un incendio, las disputas parecían ser inevitables. La relación entre cueca y violencia es bastante conocida aunque no ha sido suficientemente abordada en las investigaciones. Y si bien escapa al alcance de este trabajo, considero importante compartir lo que Hernán Nuñez nos cuenta al respecto:

³⁷ En 1973, el grupo Aparcoa grabó en Francia un disco que contiene una “Cueca a Cuba”, cuyo autor es Hernán Nuñez Oyarce. (García, 2013).

“Antiguamente eran duelos las cuecas. Para cantar con esa *gallá* había que ser buen cantor y guapo, porque se formaban ruedas de cantores. [...] Ya con el choncho *prendío* los que se creían mejores, o eran, empezaban a sacar lo más difícil que tenían en la mente. Luego, en versos, se sacaban hasta la familia. Más cuando había sangre en el ojo. Por eso es que los duelos de cueca muchas veces terminaban en verdaderos duelos a puñaladas. Por la cueca murió mucha gente” (Pág. 173).

Uno de mis objetivos con este trabajo es develar en qué medida este estilo de hacer cueca y su pervivencia en nuestra cultura tuvo y tiene la capacidad de guardar en su seno los elementos de esa cultura festiva ‘mediterránea-andina’ identificada por Salinas³⁸, a pesar de y tal vez debido a las múltiples persecuciones, exclusiones y prohibiciones de las que fue objeto. Creo haber aportado suficientes pruebas textuales, tanto en las cuartetos como en los relatos de Nuñez, que demuestran esta creación de un mundo propio, una segunda vida, un reino utópico de libertad, un espacio donde el ‘roto’ podía expresar su valía, su verdad, su sabiduría, su realidad, su autenticidad, su pasión, su alegría, su empuje y una ética fundada en aspectos regeneradores de la vida y de la convivencia con sus pares.

Aunque me crié entre guapos/preferí la de cantor

Entre las cuartetos más poéticas de Hernán Nuñez están aquellas en las que describe como la cueca fue moldeando su identidad:

³⁸ Ver el Capítulo 2.3.

Mi cuna fue una guitarra
y mi almohada el clavijero
me tapaban con la funda
mi cascabel fue un pandero

Y entre taitas y cantoras
En medio de las vihuelas
fueron canciones de cuna
pa´mi las cuecas chilenas

Mi escuela fue el arrabal
fui a clase en los conventillos
y la vengo tarareando
desde que era casi un niño (Nuñez, 2005, pág. 17)

De esa forma hace explícito lo temprano de su contacto (cuna y canciones de cuna, cascabel, escuela, niñez) con lo que se convertiría en una forma de vida y en la práctica que organizaría todo su quehacer, concluyendo con el libro *Mi gran cueca...*. Los ‘taitas y las cantoras’ remiten a aquellos personajes que se encontraban en las antiguas chinganas o fondas; por una parte, las cantoras eran las encargadas de deleitar a la concurrencia con sus voces e instrumentos y los taitas eran los hombres, que, en un rincón del lugar, competían o se retaban a duelo en versos de diversos formatos y en cuecas.

Según Jorge Larraín, la identidad se configura a partir de tres elementos fundamentales: 1) identificación con contextos colectivos culturalmente determinados (por ejemplo lealtades grupales o características como género, religión, clase, etnia,

profesión, nacionalidad); 2) aspecto material (que incluye el cuerpo y posesiones capaces de entregar al individuo elementos vitales de autoreconocimiento); y 3) la existencia de otros, en un doble sentido; no sólo internalizamos sus opiniones sobre nosotros sino que también son aquellos respecto de quienes nos diferenciamos y quienes nos dan nuestro carácter distintivo y específico (Larraín, 2014, págs. 29-31).

Para los efectos del análisis de sus cuartetos, me interesa ahondar particularmente en el segundo punto, es decir, el aspecto material de la identidad que incluye el cuerpo y aquellas posesiones capaces de entregar al individuo estos elementos vitales para autoreconocerse. En esa línea y aparte de su identificación simbólica con la cueca y con todas sus manifestaciones, un instrumento con el cual Hernán Nuñez se identificó plenamente es con el pandero:

Me fui' hacer el bachiller
en las casas de gastar
y me agarré de un pandero
no lo he podido largar (Nuñez, 2005, pág. 18)

En esta otra cuarteta explica dónde se ubicaba físicamente en la disposición de los cantores, con su pandero que es calificado por él como una riqueza, un tesoro, para de esa manera formar parte del grupo:

Me ponía al lado'el piano
con ese rico pandero

me metía en la baraja³⁹
entre buenos chilenos (Pág. 42).

Nano Nuñez “tenía ya casi 90 años y era el sostén familiar de su esposa, pero también de una nieta y una bisnieta, [...] él siempre andaba vendiendo panderos” (Torres, 2017). En una de las entrevistas disponibles en video encontramos esta descripción sobre la fabricación de panderos:

“El pandero...el mismo pandero le va enseñando a uno. Uno toma platillos de bronce, de lata, de acero, los hace sonar unos con otros, ahí le va buscando también. El mismo espesor; el pandero no debe quedar pesado. Algunos se ponen a hacer panderos de lingue, es muy pesado el lingue. Tiene que ser de madero, pino, el mismo raulí es muy quebradizo. Hay que buscar las maderitas más livianas. Mientras más liviano, mejor queda para firuletear, para hacer malabares con el pandero” (Rojas, 1998).

Además de la sabiduría desplegada producto de su laboriosidad y constancia en este arte, el carácter original y creativo de Nuñez se materializó en la modificación que le hizo a otro instrumento cuequero: el tañador. A esta versión urbana del instrumento conocido como tormento le redujo su tamaño y dispuso de otro modo unas simples latas en su interior con lo cual logró un timbre distintivo que puede escucharse en casi todas sus grabaciones.

³⁹ Las abundantes marcas textuales a los juegos de azar en las cuartetos (meterse en la baraja, las 40, los triunfos, las reales, el rey y el caballo, etc.) se presentarán más adelante y se relacionan con la inclinación de la peonada, y sus sucesores: la rotada, por los juegos de azar, un aspecto al que apuntan varios autores, entre ellos Bengoa.

También en los bajos fondos/la cueca fue tradición

La identificación simbólica entre este cultor y la cueca, que implica también su propio cuerpo como instrumentista, cantor y bailarín, se da por lo menos en tres niveles que se expresan de diferente modo en sus cuartetos. En primer lugar, está la territorialidad. Según indica Larraín, el ser humano además de histórico es territorial y “así como hace historia del mismo modo construye y se proyecta en su territorio o, si se quiere, territorializa un espacio dándole sentido” (Larraín, 2014, pág. 237).

Después de hacer un recorrido poético por distintos lugares y barrios (el arrabal, los conventillos, las casa de gastar, la Vega, el Matadero, la Viseca) que simbolizan el aprendizaje de su oficio (con referencias como: escuela, clases, bachiller, diploma, visto bueno), Nuñez termina declarándose cantor del barrio Estación, donde había nacido:

Después llegué a la Estación
cuando era de canto y toma
tañaba hasta' en las mesas
porque tenía diploma (Nuñez, 2005, pág. 18)

En esta cuarteta, el ‘después’ se refiere a luego de haber hecho todo este recorrido de aprendizaje, para finalmente llegar a convertirse en un cuequero de la Estación. En aquel contexto y época y dado el carácter de contienda o duelo de la cueca, las ‘canchas cuequeras’ estaban bien definidas y cada cantor tenía su lote, aunque estos eran flexibles, con el cual se identificaba y era identificado por los demás.

En las cuartetitas hay abundantes referencias a cantores con nombre y apellido y casi todos asociados a un barrio, al Puerto o a diferentes bares o casas de niñas donde eran número fijo. Aunque se trataba de una práctica bastante dinámica, en general los cuequeros se identificaban con un territorio específico:

Barrio de taitas y guapos
como la raya pa'l tejo
unos se fueron peleando
otros han muerto de viejos

Los que eran buenos cantores
se buscaban otros barrios
porque las cueca' eran duelos
¡vamos sacando el canario! (Pág. 98)

Pero no hay mejor ejemplo de la construcción o proyección del territorio o de esta manera de territorializar un espacio dándole sentido que la forma en cómo Hernán Nuñez logró establecer una correspondencia entre los barrios bravos y la cueca, al punto en que hoy, este estilo de hacer cueca se denomina 'cueca brava'. Según él, "la cueca es brava porque se practica en los barrios bravos, porque la gente que la hace es brava" (Torres, 2017):

Por eso la bautizaron
y como la cueca brava
como reina del ambiente
y también de la rotada (Nuñez, 2005, pág. 31)

Según cuentan algunos investigadores y como relaté anteriormente, el término ‘cueca brava’ fue en efecto un invento de Nuñez para bautizar un disco de estudio de Los Chileneros, publicado por el sello Emi Odeón en 1968.

El segundo nivel de identificación es con los individuos que son miembros de su comunidad. En este sentido, hay muchos términos populares en sus cuartetos que designan a los integrantes de esta comunidad: la gallá/da, el piño, la garbá/da, los chiquillos, la rotá/da, los rotos gallos, el lote (esta designación se refiere puntualmente a los grupos de cantores). Hernán Nuñez identifica claramente (incluso con sus apodos) a aquellos cantores renombrados en el medio, vinculándolos con su territorio. Los ejemplos abundan:

Taqueando llegué a la Vega
cuando las tarde’eran fiestas
César, Catalán⁴⁰ y el Neno
¡qué lindo cantaban cuecas!

El Rafucho con el Pollo
el Alamito, el Cuñado
y el famoso Popi de Oro
que era re’contra entona’o (Pág. 18)

¿Qué importancia podría tener para Nuñez esta insistencia en dedicarles cuartetos a los cantores con sus apodos o su nombre y apellido? Una posible explicación es el valor que él mismo le otorgó de joven a ser un buen cantor de cuecas: “Así a uno lo

⁴⁰ Mario Catalán, afamado cantor y compositor de cuecas de la Vega del Mapocho.

nombran. Ya no es nadie, porque cuando llega a cualquier parte lo atienden, pues tiene su cartel” (pág. 7).

En esta identificación de los miembros de su comunidad no solo los cantores famosos son nombrados sino también muchas mujeres ‘del ambiente’, cómo él las denomina. Estas podían ser o bien prostitutas o bien dueñas de prostíbulos, a quienes el poeta valida por sus distintos atributos: belleza, linda figura, fogosidad, vitalidad, gracia como bailarinas, buenas cantoras o hábiles instrumentistas, fama, inteligencia, habilidad y sabiduría.

Ponía fonda la Naña
y la famosa Carlina
si hasta la Irma Perroni
traía lindas chiquillas (Pág. 23)

Famosas las Condenadas
y dónde la Zoila Culebra
si lindo tocaba el arpa
pa'l amor era una fiera (Pág. 31)

Mención especial merece la famosa Carlina, dueña de un conocido prostíbulo en Calle Maipú y luego en Vivaceta. A ella, Hernán Nuñez le dedica numerosas cuartetas ya sea describiendo a los cuequeros que cantaban en su local (“Porque tenía cantores/lo mejor de lo mejor”), los dos salones donde se divertía el público y las fondas que solía poner en el Parque. También, compuso para ella una hermosa cueca que relata un hecho verídico, el robo de un piano de cola desde su local. La cueca, llamada “Se arrancaron

con el piano”, es un buen ejemplo de la forma de componer de Nuñez y contiene diversas marcas textuales de su habilidad como cronista, su capacidad de transformar un hecho cotidiano en materia poética, su síntesis, el uso del lenguaje popular y la familiaridad y cercanía en la forma de abordar un tema.

La copla de la cueca introduce el tema del robo y menciona dos posibles culpables, en un estilo directo del poeta-cronista:

Se arrancaron con el piano
Qué tenía la Carlina
Le’echan la culpa a la Lolo
También a la Lechugina

Sin embargo, en la seguidilla hay un cambio al estilo indirecto:

¿Cómo lo cargarían, si no es vihuela?
Dijo la Nena’el banjo, con la Chabela
Con la Chabela ay sí,
¡y era de cola!
Y salían muy lindas,
las cuecas piolas⁴¹.

Con este cambio de estilo es fácil imaginar a estas dos mujeres ‘comentando’ el hecho inaudito de que había desaparecido el piano y lo bonito que sonaba. Es posible también suponer que Nano Nuñez escuchó este diálogo, tan breve y trivial, y que gracias a su originalidad y creatividad lo pudo transformar en materia poética.

⁴¹ Ver cueca completa en Anexo de Cuecas al final.

A mi juicio y para finalizar, el nivel de identificación simbólica más importante es la apropiación que Nuñez hace de la cueca en este libro, nombrándola ya desde el título y una y otra vez como: ‘Mi gran cueca’. Citando a William James, Larraín propone: “Es claro que entre lo que un hombre llama *mí* y lo que simplemente llama *mío* la línea divisoria es difícil de trazar. [...] En el sentido más amplio posible [...] el sí mismo de un hombre es la suma total de todo lo que él puede llamar suyo” (Cit. en Larraín, 2014, pág. 29).

¿Cuál es la gran cueca de Nuñez? El poeta identifica a la cueca como una mujer, puntualmente una dama:

Yo les voy a presentar
a una gran dama chilena
aunque tiene muchos años
es cual flor en primavera (Nuñez, 2005, pág. 93)

Con esa cuarteta establece su carácter de ‘gran dama’, su longevidad y su vigencia y vitalidad. Además, indica que “ella estaba en todas partes/la conozco de muy niño” y abunda en mencionar todos aquellos lugares dónde está la cueca, a saber: minas, canales, caminos, la guerra, en Arica, rodeos, trillas, ramadas, medias luna, fábricas de ladrillos, quemas de horno, el campo, tijerales, chicherías, circos, cárceles, ferias, puertos, caminos, con los asaltantes, mataderos y por supuesto, en aquellos lugares donde ‘reina’ que son los conventillos, los bares, las fondas y las casas de gastar. Si miramos bien, podemos ver que se trata una lista bastante exhaustiva de todos los lugares en los que el pueblo lleva a cabo su quehacer.

La cueca tomó al poeta en brazos, es como una garra que se mete en el alma con devoción, embriaga los corazones, *achingana* la sangre, es culpable de desvelos, desata un mar de sentimientos y es un demonio si se mete en las venas. Así es como la vive el pueblo:

Porque el pueblo la ha vivido
es quien la quiere y la siente
que tratándose de cueca
su pecho es una vertiente (Pág. 99)

Con ello describe la capacidad creativa del pueblo para componer cuecas, puesto que:

Le ha hecho cueca a las niñas
a las penas estando en cana
al sartén⁴² de los caminos
y hasta el que vive en la llana⁴³ (Pág. 99)

Es difícil no reconocer al propio Nuñez en esa descripción de la capacidad creativa del pueblo a la hora de componer cuecas⁴⁴. En sus cuartetos, el poeta se identifica plenamente con ese ‘pueblo’ y se declara el máximo defensor de la cueca, adoptando una actitud apologética, tanto de la cueca como del ‘roto’ chileno, su máximo cultor:

⁴² Asaltante.

⁴³ El que vive en forma correcta, lo opuesto del asaltante.

⁴⁴ Ver Anexo de cuecas al final.

Yo soy roto entre los rotos
y no tengo educación
pero a respetar mi cueca
me lo enseñó el corazón

Roto es un hombre capaz
de enfrentar cualquier faena
en las minas o en los campos
¡si hay clarinete a la guerra! (Pág. 114)

Y por eso es que la defiendo
a mi gran cueca chilena
cuando cantan los chiquillos
me alborota hasta las venas (Pág. 17)

Ya metido en el ambiente /hay que jugarse la carta

Un elemento que me parece importante abordar y que tiene que ver también con la identidad son las diversas referencias a palabras y expresiones referidas a los juegos de azar, puntualmente las cartas. Como quedó establecido anteriormente en este trabajo, uno de los aspectos que caracterizaba a la peonada (y posteriormente al ‘roto’ chileno) era su inclinación por estos juegos. Puntualmente, en las coplas de Nuñez hay algunas referencias al ‘pillo’ e baraja’ o jugador de cartas experimentado y a ciertas formas de hacer trampa, las que eran comunes en los garitos o bares que también frecuentaban los cuequeros:

Pensaba el pillo ‘e baraja
jugándosela entre gallos

Cuando quiero mando al rey
y hago empacarse al caballo (Pág. 137).

En esta cuarteta se retrata a uno de estos jugadores avezados, indicando que su poder es tal que puede hasta mandar al rey y detener bruscamente al caballo (rey y caballo, ambas cartas de la baraja española).

Sin embargo, hay otras referencias a términos o expresiones la baraja que han sufrido un desplazamiento semántico, adoptando una connotación diferente:

Ahí donde Pancho Causeo
tuve muchos entreveros
y me metí en la *baraja*
entre buenos chileneros (Pág. 31)

En este caso, hay una resignificación de la idea del juego y el término ‘baraja’ denota al grupo de cuequeros, y ‘meterse en la baraja’ significa pasar a formar parte del grupo. Y también:

Ya metido en el ambiente
hay que jugarse la carta
y poner el corazón
cuando llaman a *baraja* (Pág.42)

Aquí, ‘jugarse la carta’ se refiere a arriesgarse, a enfrentar una situación y actuar, como en el juego cuando ha llegado tu turno o ‘cuando llaman a baraja’. Por último:

Uno cree tener *triumfos*
en las cosas del amor

si la carta es muy jugada
se pierde hasta el corazón (Pág. 77)

La referencia a ‘triumfos’ se refiere a las cartas ganadoras en el juego de la brisca, al palo que derrota a todos los demás; y, como está hablando de cosas de amor, por ‘si la carta es muy jugada’ se refiere a que la mujer es de muchos, o ha tenido o tiene muchos amoríos.

Este uso del lenguaje popular, de sintagmas fijos que adquieren distintos significados dependiendo del contexto o de términos extraídos de prácticas acotadas (por ejemplo, de los juegos de cartas, del billar, del boxeo, etc.) que desplazan su significado o se re-significan es una característica muy interesante de las composiciones de Hernán Nuñez en la que bien vale la pena profundizar pero que escapan al alcance de este trabajo.

Si me van a hablar de cuecas/aunque porro soy letra’o

Las dos primeras partes del libro *Mi gran cueca...* se pueden analizar desde la perspectiva del discurso autobiográfico, aunque hay cuartetas autobiográficas repartidas en el resto del libro. Según Gusdorf, el autor de un texto autobiográfico se impone la tarea de contar su propia historia reuniendo los elementos dispersos de su vida y agrupándolos en un esquema de conjunto (op. cit. pág. 12). En este caso, ese ‘esquema de conjunto’ es la cueca y la totalidad de las manifestaciones que la componen, en lo que he denominado la ‘triada prodigiosa’, que incluye poesía, canto/música y baile.

Sin lugar a dudas en la vida de Hernán Nuñez había muchísimos elementos dispersos que agrupar. Según cuenta en su autobiografía, nunca tuvo un oficio o profesión fija y realizó decenas de trabajos diferentes para ganarse la vida.

Por mi poca educación
se hizo dura la faena
solo cursé silabario
y esa fue toda mi escuela (Pág. 33)

Nuñez no culpa a otros (al sistema social, a la economía, etc.) por las dificultades que tuvo que pasar, sino a su falta de educación. Este es uno de los pocos pasajes del libro donde alude a lo difícil que es ser pobre ('se hizo dura la faena'). En diversas cuartetas nos ofrece un relato pormenorizado de los múltiples oficios y actividades que realizó, mencionando entre ellos el oficio de cantor:

Yo tuve tantos oficios
de motero hasta cantor,
y también fui fogonero
y *peoneta* de camión (Pág. 33)

Efectivamente, en algún momento, cuando logró formar parte de un 'lote' más o menos estable, fue contratado como cantor de cuecas en fondas y otros locales de esparcimiento. También declara haber sido boxeador con poco éxito, ayudante de herrero, recolector de cachureos varios, vendedor ambulante, pintor de autos, entre otros.

Todos estos elementos dispersos, Nuñez los agrupa como si se tratara de un proceso de aprendizaje constante, y aparece la única ‘institución’ a la que le otorga validez en su formación y desarrollo: la escuela de la vida.

Quien me enseñó a barajarme:
mi escasa sicología
y fui adquiriendo experiencia
en la escuela de la vida (Pág. 33).

Según su propio relato, esa escuela de la vida se concreta en los arrabales, en la bohemia y en las ruedas de cantores, donde conoce a guapos, aprende a tener tino y a ‘no hablar de más en la fila’, pero sobre todo, a respetar ‘su cueca’:

Fue que empecé a conocer
lo que son los barrios bravos
se ser ciego, sordo y mudo
es un lindo abecedario (Pág. 29).

Yo soy roto entre los rotos
y no tengo educación
pero a respetar mi cueca
me lo enseñó el corazón (Pág. 114).

En la primera cuarteta habla de la ética de los barrios bravos, donde, considerando que se trata de un mundo violento, una de las primeras lecciones que se aprende es a mantener los ojos y la boca bien cerrada para no meterse en líos. Además, en otras cuartetas describe un verdadero código de conducta, individual y colectivo, el cual incluye saber respetar la palabra empeñada, ser honesto y transparente y estar a la altura

para enfrentar las dificultades. Esas son algunas de las lecciones fundamentales aprendidas en ‘la escuela de la vida’ y que le permitieron desarrollar lo que Gusdorf denomina su ‘teoría del universo’. La teoría del universo de Nuñez se enmarca y se desarrolla en torno a la cueca y a un verdadero ‘estilo de vida cuequero’.

Lo que nunca volveremos a ver

Siguiendo a Gusdorf, “la autobiografía es, entonces, la última oportunidad de volver a ganar lo que se ha perdido” (op. cit, pág. 14). En términos generales, las cuartetas autobiográficas de Nuñez nos hablan de su faceta pública, sus oficios, su origen, su formación como cantor, los lugares por dónde anduvo y a quiénes conoció. En ese sentido, escasean las referencias a sentimientos o emociones más íntimas, a excepción de la nostalgia. La nostalgia, ese sentimiento de pena o tristeza por lo que se vivió y ya nunca más volveremos a ver, está presente en la mayoría de las cuartetas que hacen referencia a cómo el pueblo disfrutaba y respetaba la cueca en el pasado, haciéndose acompañar siempre por ella:

Han desplazado a mi cueca
y se titulan patriotas
pa'l pueblo fue lo más lindo
reinaba hasta con ojotas (Pág. 17).

¿A quiénes se refiere con aquellos que se llaman patriotas y sin embargo desplazan a su cueca? En otra cuarteta los llama ‘malos chilenos’. Puesto que Nano Nuñez nació casi con el siglo (1914) su vida coincidió en términos temporales con el desplazamiento y la persecución cada vez más violenta que sufrieron las tradiciones

populares festivas y la cueca en los espacios públicos. Es muy probable que aquellas cuartetos plagadas de nostalgia por el recuerdo de dicha pérdida hayan sido creadas después de 1973, cuando las actividades festivas desaparecieron casi por completo de los ámbitos públicos. En una de sus cuartetos hace mención a ‘la clase media’ como un grupo que desprecia a su cueca pues la considera como una prostituta:

Digo que fue respetada
y por mi pueblo querida
pero pa’ la clase media
fue cual mujer de la vida (Pág. 123).

Núñez también se queja por la introducción de ‘música extranjera’ en las fondas y menciona al *rock and roll*. Por ello, es posible concluir que está hablando de un proceso de desplazamiento de la cueca como baile que comenzó mucho antes, probablemente en los años cincuenta y que responde sobre todo a la modernización y expansión de la industria de la música discográfica internacional y su paulatina entrada y consolidación en Chile:

Ahora todo ha cambiado
las fondas son con orquestas
y la música extranjera
ha desplazado a mi cueca.

Ahora miro a las parejas
¡por eso que estoy *picota*!
si ya me veo bailando
un *rock and roll* con ojotas (Pág. 23)

Y llegaron esos bailes
de los norteamericanos
no entiendo letras en *gringo*
si apenas sé castellano (Pág. 124)

En ese sentido, su discurso autobiográfico se trata, en sí, de una tarea de salvación personal, y puesto que ya he determinado la medida en la cual el autor se identifica con la cueca, es también la tarea de salvación de la cueca. Las referencias al olvido o a la falta de comprensión de la cueca no son solamente relativas a la práctica del baile:

Recorriendo antiguas cuecas
tan correctas y ordenadas
si hoy hay más profesores
porqué salen descuadradas (Pág. 122).

En otras rechaza también el uso de garabatos, o recurrir a diminutivos para forzar la rima, dejándola sin sentido. Plantea que hay que respetar su métrica, cuidar sus raíces y mirarla con lupa antes de grabarla; y propone que para componer cuecas es mejor ‘el del silabario’, es decir, una persona menos letrada que escasamente ha aprendido a leer y escribir, con poca formación escolar, puesto que la condición de poeta tiene que ver con sentir las cosas en el alma y en el corazón, y no con demasiada instrucción o buen manejo del idioma⁴⁵:

El pueblo era más poeta
en el alma la sentía

⁴⁵ Es una versión del clásico enfrentamiento entre poetas y *puetas*.

tenía más corazón
por eso que la escribía.

Quien no sabe qu'el folclor
no tiene buen castellano
por eso es que la escribía
mejor el del silabario (Pág. 122).

Estas enseñanzas sobre qué constituye una cueca bien escrita, bien encuadrada y con respeto por la tradición y las raíces, Hernán Nuñez también las aplicó en su oficio como compositor. Según Rodrigo Torres:

“Realmente era un creador de cuecas extraordinario, con un rigor, y todo esto de una forma autodidacta, tremendo, de manera que la cueca que son pocos versos fuera el relato de una historia, de una situación, etc., que evitara redundancias de ideas, o sea que tuviera la máxima coherencia posible; y en eso era realmente riguroso. Ciertas cuecas tardaban años en que él le diera la salida, porque había una palabra que él quería cambiar, todo esto con las rimas o el remate que no le gustaba. Porque para él, el remate en las cuecas era una cuestión fundamental, un buen remate dependía también de que la cueca quedara bien cerrada, entonces a veces pasaba años con encontrar el remate preciso. (Torres, 2017).

Hernán Nuñez “tenía absoluta conciencia de que su propia vida era *una gran cueca larga*” (Miranda, 2017) y siendo fiel a sus enseñanzas, quiso darle coherencia y ser respetuoso de las raíces y de la tradición. Desde que escuchó sus primeras cuecas siendo niño y pudo establecer una diferencia entre lo que él llamaba cuecas sin vida, sin

garra, como ‘tirás a decente’, y estas otras cuecas más vitales, más *achaflandas*⁴⁶, con más color y picardía, y una vez que tomó la decisión de ser alguien en la vida, de ser cantor de cuecas, es que comenzó a componer la copla y la seguidilla de su gran cueca larga. El remate de esa cueca larga, el cierre adecuado de este discurso, es su libro *Mi gran cueca...*, que, siguiendo a Gusdorf, constituye un documento sobre su vida. En él, Nuñez da testimonio de su verdad “la verdad del hombre, imágenes de sí y del mundo, sueños del hombre de genio que se realiza en lo irreal, para fascinación propia y de sus lectores” (Gusdorf, 1991, pág. 16).

Con ese último gesto, el autor afirmó una tradición personal y se constituyó, tal como lo nombró el editor de su libro, Rodrigo Torres, en una ‘figura puente’ entre la práctica cuequera de comienzos de siglo y el movimiento de la cueca urbana iniciado a fines de los años ochenta, otorgándole sentido total a este verdadero estilo de vida cuequero fundado en la autenticidad, la creatividad, la libertad, una convivencia más transversal y humana, el goce de lo vital y sensual. Gracias a Hernán Nuñez, a su esfuerzo, dedicación y persistencia, este estilo de hacer cueca ha logrado traspasar el tiempo y se instala hoy en día entre nuevas generaciones dispuestas a renovar su vigencia.

⁴⁶ De Carlos López “el Chaflán”, actor mexicano, por su forma tan particular de caminar.

CONCLUSIONES

Con este trabajo me planteé hacer una aproximación a la obra del cultor y creador de la cueca brava, Hernán Nuñez Oyarce, particularmente a las cuartetos contenidas en su libro *Mi gran cueca...*. Habiendo detectado la falta de estudios sobre su obra poética, tanto de sus cuartetos como de sus cuecas, el trabajo apuntaba a arrojar las primeras luces sobre ese aspecto, consciente de la vastedad de la empresa.

Para ello, me propuse aportar algunos antecedentes que permitieran conocer al autor en su contexto histórico y social; resumir brevemente su biografía; explicar el origen y el desarrollo de esta manifestación cultural llamada cueca brava, urbana o chilenera; y aportar antecedentes para inscribirlo dentro de la corriente de la poesía popular. Además, dada la profunda relación entre fiesta y cueca, y ‘roto chileno’ y cueca, quise caracterizar la cultura festiva popular de principios del siglo XX y su relación con el ‘roto chileno’, el personaje que según Nuñez es quién mejor simboliza y representa a la cueca.

Por otra parte, aporté antecedentes sobre la forma en que Nuñez elaboró su identidad a partir de la cueca, al punto de apropiarse de ella y darle una nueva identidad: la ‘cueca brava’. Por último, caractericé algunas de sus cuartetos como autobiográficas cuyo objetivo era constituir un discurso apologético de una práctica que el autor ve que se está perdiendo y que, al final de su vida, necesita hacer esfuerzos para recuperar.

Aunque las cuartetitas de Nuñez están organizadas en torno a un tema: la cueca chilena, y persiguen una intención claramente apologética, los diversos aspectos que emanan de su discurso son imposibles de abordar en un trabajo como este. En ese sentido, esta tesis debe entenderse como un trabajo exploratorio de aquellos asuntos que consideré que podrían constituir un punto de partida entre muchos para indagar en su obra poética. Sin embargo, dada la amplitud y complejidad de dichos aspectos, su análisis no se agotó en este trabajo y requiere de mucha mayor profundización.

Algunas de las conclusiones que es posible destacar de este trabajo son las siguientes:

1. La obra poética de Hernán Nuñez, particularmente las cuartetitas de *Mi gran cueca...* contienen elementos intrínsecos, básicos y fundamentales de la identidad de una parte mayoritaria de la población chilena: las clases populares.
2. Hernán Nuñez se inscribe en la corriente de la poesía popular chilena como un creador original que compone en coplas o cuartetitas siguiendo las formas más auténticas de la creación en verso.
3. Existen abundantes marcas en el texto, donde el poeta actúa como cronista, que ratifican la manera en la cual el 'roto chileno' es el cultor de la cueca por excelencia. Desde su origen en el peón del siglo XIX hasta su asentamiento en la periferia de las urbes chilenas, este personaje mantuvo vivas las tradiciones que trajo desde el campo pero que, producto del contacto con la vida urbana y la modernidad, fueron

profundamente modificadas dando vida a una práctica cultural diferente: la cueca urbana.

4. El concepto de ‘subordinación sensual’ acuñado por José Bengoa sirve para explicar aquellos aspectos de la cueca chilenera que tienen relación con el goce, la sensualidad, el baile, el canto y el jolgorio, entre otros. Una de las marcas textuales más evidentes en *Mi gran cueca...* son las múltiples referencias a los juegos de azar con palabras y expresiones que tienen origen en los juegos de cartas pero que sufrieron un desplazamiento semántico y adquirieron una connotación distinta en un contexto similar.

5. Las cuartetos de *Mi gran cueca...*, en tanto crónicas, retratan con gran detalle la vida festiva del pueblo chileno, aunque en franca retirada a principios del siglo XX, construyendo una imagen de la llamada ‘ciudad deleitosa’. En ese sentido, las imágenes recrean un mundo que ya no existe.

6. La cueca chilena, tal como está descrita en *Mi gran cueca...* es protagonista fundamental de lo que Bajtin denomina la ‘segunda vida’ del pueblo, constituyéndose como un elemento importante de la existencia plena, aún en condiciones materiales desfavorables o de precariedad.

7. Hernán Nuñez Oyarce decide poner por escrito cuartetos que correspondían originalmente a una producción oral con el fin de registrar su ‘teoría del universo’ que se corresponde con el estilo de vida cuequero, caracterizado por valores como la libertad, el respeto por la raíz y las tradiciones, la alegría y la vitalidad, el goce y la sensualidad.

8. Hernán Nuñez construye su identidad en un proceso tripartita (siguiendo a Larraín) que consiste en identificarse con su contexto culturalmente determinado; un aspecto material y la existencia de otros. En el libro *Mi gran cueca...* es posible encontrar abundantes referencias a cómo se produce dicha construcción de identidad, sobre todo en lo que respecta a la materialidad, con su identificación con el pandero y con la territorialidad de la práctica cuequera. Sin embargo, la identificación simbólica más importante es la apropiación de la cueca, presente incluso desde el mismo nombre del libro: *Mi gran cueca...*

9. La intención autobiográfica de *Mi gran cueca...* responde a la necesidad del autor de reunir los elementos dispersos de su vida y agruparlos en un todo coherente. Este todo coherente es la cueca y el resultado es una gran cueca larga, donde el remate corresponde precisamente al libro objeto de este estudio.

10. *Mi gran cueca...* de Hernán Nuñez es una cueca sobre su vida: la copla es su origen como *pueta*: la raíz, la tradición, aquello con lo que se nace y no se hace. La seguidilla es la escuela de la vida: los barrios bravos, la bohemia y las canchas de cuequeros donde aprendió la ética de guapos y se desarrolló como cantor y cultor. Y el remate es su consolidación como poeta y maestro, al poner por escrito sus coplas y transmitir su sabiduría a través de múltiples medios a las nuevas generaciones de músicos y artistas que están en busca de estas raíces para nutrirlas y fortalecerlas, y hacer que nuevas ramas se proyecten hacia el futuro.

Futuras líneas de investigación

La cantidad de temas y puntos de acceso a la obra poética de Hernán Nuñez es enorme e imposible de agotar en estas conclusiones. Sin embargo, hay algunos aspectos que no fueron abordados o solo fueron mencionados en este trabajo en los que creo que vale la pena seguir indagando, en parte debido a la originalidad de la perspectiva planteada por Nuñez como poeta y en parte por su vigencia e importancia para la comprensión de nuestra identidad histórica.

Entre las posibles líneas de investigación para futuros trabajos se cuentan las siguientes:

- uso del lenguaje popular y de la jerga de los bajos fondos, el coa, que también es otra forma de identificación con el territorio y con la comunidad;
- uso de sintagmas fijos que adquieren distintos significados dependiendo del contexto o términos extraídos de prácticas acotadas (por ejemplo, de los juegos de cartas, del billar, del boxeo, etc.) que desplazan su significado o se re-significan;
- análisis de género, tanto sobre cómo Nuñez caracteriza a la cueca como una mujer, como de su visión respecto de las mujeres de la bohemia (prostitutas, dueñas de prostíbulos, cantoras, etc.);
- origen oral de sus cuartetos y su traspaso a la escritura; y
- análisis temáticos de sus cuecas.

ANEXO DE CUECAS⁴⁷

Hernán Nuñez tiene una copiosa producción de más de 200 cuecas y la selección que se incluye en este Anexo tiene por objetivo presentar una breve muestra de su talento como poeta y compositor. Si bien el principal criterio de la selección es mi gusto personal, procuré incluir cuecas que abordaran algunos de los temas tratados en este trabajo, a saber: los espacios/usos de los barrios bravos, la tradición y la cueca misma y las fiestas populares.

En este Anexo, las cuecas están escritas en su estructura o matriz poética básica (copla, seguidilla y remate). Pese a la capacidad sobresaliente de Hernán Nuñez de componer sus cuecas con gran variedad de floreos, muletillas y *aniñas*, he dejado fuera esos recursos musicales y del canto para facilitar la lectura y la comprensión del texto poético.

⁴⁷ Las letras de estas y muchas otras cuecas de Hernán Nuñez se pueden encontrar en la página web Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas, proyecto independiente financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y que cuenta con el apoyo de la Sociedad de Derecho de Autor (<http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/#!/home>) (Solis, 2011).

Se arrancaron con el piano

Se arrancaron con el piano,
que tenía la Carlina
le echan la culpa a la Lolo
también a la Lechugina.

Cómo lo cargarían
si no es vihuela
dijo la Nena'el Banjo
con la Chabela.

Con la Chabela, sí
y era de cola
y salían muy lindas
las cuecas piolas.

Que fue el chico Ricardo
que está ganseando.

Siempre el piano fue el señor

Siempre el piano fue el señor
De la alta sociedad
Cuando conoció a la cueca
Ya fue más de la gallá

Ahora anda en el lote
Y le da brillo
Va a todas las parás
Con los chiquillos

Con los chiquillos, sí
Y fue la cueca
Quien lo sacó a la cancha
En una fiesta

Está tirado con honda
Para las fondas

Pandero y boca'e caballo

Pandero y boca'e caballo
punteando la batería,
que lindas salen las cuecas
en las casas de la vida.

Uno parte en primera
como lanzado
los otros segundeando
bien apianados

Bien apianados, sí
ponen el alma
cuando llegan chiquillos
de la caramba

Y pa'las cuecas piolas
son carambola.

El piolita

Soy choro y ando en la cancha
y no soy de los *manyaos*
no sé lo que es *patillazo*
porque no he sido fichado.

Salía a tirar las *pungas*
muy solitario
le hice a un bacán el cuero
y el boticario.

Y el boticario, sí
ya me hice el día
después me hago el otario
miren qué vida.

La *yuta* no da en bola
porque soy piola.

El músico errante

Yo soy el músico errante
me rodean los chiquillos
le hago bailar el monito
y les toco el organillo.

En el barrio bohemio
soy re nombrado
ay por aquí, ay por allá
siempre tocando apianado.

Siempre apianado ay, sí
caí precioso
ay por aquí, ay por allá
al calabozo.

Mono pantomimero
corre el sombrero.

La guitarra

Toy haciendo una guitarra
el brazo en fino diamante
la caja de concha'e perla
adornada con brillantes

Las clavijas de plata
los puentes de oro
las cuerdas del cabello
de mi tesoro

De mi tesoro, sí
muy afinadas
pa' cantar lindas cuecas
buenas tonadas.

Ella tiene el sabor
de mi folclor.

La Peta Basaure

Fue famosa la chingana
cerca'el puente Cal y Canto
donde la Peta Basaure
se remolía con canto.

Hablaba pestes de ella
la futrería
y a la picá llegaban
a escondidas.

A escondidas ay, sí
muy buenamoza
bailaba zamacueca
y resfalosa.

Fue hermosa y soberana
de la chingana.

Roto minero

Yo soy el roto minero
de manos encallecidas,
y bajo a lo más profundo
para ganarme la vida.

Ante la gran montaña
soy gusanillo
y la voy carcomiendo
cual un membrillo.

Cual un membrillo ay, sí
para la paga (*me saco las botas*)
bajo a tomar con canto
donde las niña (*y tiro la picota*).

No me apuna la altura
ni el vino cura

El Ferrero

Me gusta tomar con bulla
me gusta tomar con canto
porque tomando apianado
el vino no cura tanto.

La que me da bolita
es la pianista
pero sí, pero sí, pero no
la panderista.

La panderista ay, sí
hay ropa tendía
pero sí, pero sí, pero no
ahí carga el batería.

Te tiró calabaza
la dueña'e casa.

Fondas del recuerdo

Con las fondas en el parque
qué lindo' eran los dieciochos
se remolía con canto
le tostaban el morocho.

Las Dalias y las Rosas
la Irma Perroni
con niñas re bonitas
buenos cantores.

Buenos cantores, sí
ponga una guagua
la primera muy firme
después con agua.

Y al que no la gastaba
se la sacaban.

La esquela

Quién tuviera un corazón
de papel como la esquela
resiste tantas mentiras
pero nunca siente pena.

La encierran en un sobre
no siente nada
aunque haya risa o llanto
a su llegada.

A su llegada, sí
porta el amor
pero ella no sabe
lo que es dolor.

Quién fuera de papel
pa'no querer.

Los barrios bravos

Me gustan los barrios bravos
los guapos de corazón
la gallá del Matadero
los chiquillo'e la Estación.

La pasta de la Vega
y Recoleta
Diez de Julio y San Pablo
y Vivaceta.

Y Vivaceta, sí
muy respetada
Plaza Almagro y San Diego
Blanco Encalada.

Lindas canchas de amores
los callejones.

Los chileneros

Santiago y Valparaíso
cuna de grandes cuequeros
donde ha salido la pasta
de los buenos chileneros.

Hay que tener buen pito
y mucha oreja
pa'enchufarse en el lote
pa'cantar cueca.

A cantar cueca, sí
si es como un duelo
de verso y melodía
quién más, quién menos.

Le gusta a la gallá
la cueca brava.

Dicen que Viña del Mar⁴⁸

Dicen que Viña del Mar
era una linda princesa
Valparaíso un corsario
se prendó de su belleza.

En las noches de luna
se la robaba
y en la Piedra Feliz
la enamoraba.

La enamoraba, sí
quedó el encanto
en Viña la hermosura
la audacia en 'Pancho'.

Y en la Piedra Feliz
fue el frenesí.

Me gustan los Barrios Bravos

Me gustan los barrios bravos
Los guapos de corazón
La gallá del matadero
Los Chiquillo e' la Estación

La pasta de la Vega
Y Recoleta
Diez de Julio y San Pablo
Y Vivaceta

Y Vivaceta, sí
Muy respetada
Plaza Almagro y San Diego
Blanco Encalada

Lindas canchas de amores
Los callejones

⁴⁸ Con esta cueca, el conjunto Aparcoa obtuvo el segundo lugar en la competencia folklórica del Festival de Viña del Mar en 1972.

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, A. (1953). *La cueca*. Santiago: Editorial Nascimento.
- Alegría, J. (1981). "La cueca urbana o cueca chilenera". *Araucaria de Chile*, 125-135.
- Bajtín, M. (1987). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento - El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial .
- Bengoa, J. (1988). *Historia social de la agricultura chilena, Tomo I (Vol. I)*. Santiago: Ediciones Sur.
- Chileneros, Los (Compositor). (1973). "La cueca brava y su época de oro". [Los Chileneros, Intérprete, & H. Nuñez, Dirección] Santiago, Sello Emi Odeon.
- Cirlot, J. E. (2006). *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Claro, S. e. (1994). *Chilena o cueca tradicional segun las enseñanzas de Fernando González Marabolí*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Ferber, M. (2007). *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, Reino Unido.
- García, M. (2013). *Canción Valiente*. Santiago: Ediciones B.
- Góngora, M. E. (1997). "La poesía popular chilena del siglo XIX". *Revista Chilena de Literatura [en línea]*, 51, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/39369/409> 82 .
- Gusdorf, G. (1948). "Condiciones y límites de la autobiografía". *Revista Anthropos* (29), 10-17, 1991.
- Larraín, J. (2014). *Identidad chilena*. Santiago: LOM Ediciones.
- Luengo, J. C. (2004). "Cuecas, ferrocarril y mentalidades: una exploración para la historia del barrio Estación Central (1900-1940)". Santiago: Tesis para optar al grado de Magister en Historia con mención en Historia de América, Universidad de Chile.
- Luzzi, P. (2004). "Historicidad e identidad de la cueca como expresión de la cultura de la Vega Central". Santiago: Tesis para optar al grado de Magister en Historia, Universidad de Chile .

- Memoria Chilena. (2016). "Estado Chileno republicano y fiestas nacionales (1810-1837)". *Memoria Chilena*. Recuperado el 4 de octubre de 2017: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-printer-100629.html>
- Miranda, R. Entrevista telefónica con la autora, (16 de octubre de 2017).
- Muñoz, D., & Padilla, P. (2008). *Cueca brava: La fiesta sin fin del roto chileno*. Santiago: Ril Editores.
- Nuñez, H. (1997). *Poesía popular*. Santiago: Colección Nuestros Músicos. Sociedad del Derecho de Autor.
- Nuñez, H. (2005). *Mi gran cueca: crónicas de la cueca brava*. Santiago: Fondart.
- Pinto, A. (2011). "La apropiación de la copla y su renovación formal, dentro del canto popular en Chile". *Revista Chilena de Literatura [en línea] N° 78*, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/11114/11439>.
- Rojas, M. (1998). *Documental La bitácora de Los Chileneros*. Recuperado el 5 de noviembre de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=G4JNcgwXOd8&t=2083s>
- Rojas, M. (2012). *El que sae, sae: Crónica Personal de la Cueca Brava*. Santiago: Ediciones Ocho Libros.
- Salazar, G. (2000). *Labradores, Peones y Proletarios, Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. Santiago: LOM Editores.
- Salazar, G., Pinto, J., Mancilla, A., & Durán, C. (1999-2002). *Historia contemporánea de Chile, V. III*. Santiago: LOM Editores.
- Salinas, M. (2000). "¡Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX". Recuperado el 10 de octubre de 2017, en *Revista Musical Chilena, [en línea] Vol. 54, No.193, enero de 2000*: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019300003&lng=en&nrm=iso&tlng=en
- Salinas, M. (2003). "La fiesta: utopía, historia y derecho a la vida". *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 2(7), 73-94.

- Salinas, M. (2005). "Comida, música, humor. La desbordada vida popular". En R. Sagredo, & C. Gazmuri, *Historia de La vida privada en Chile. Tomo II. El Chile moderno, de 1840 a 1925* (págs. 85-117). Santiago: Editorial Taurus.
- Salinas, Maximiliano, et al. (2007). *¡Vamos remoliendo mi alma! La vida festiva popular en Santiago de Chile, 1870-1910*. Santiago: LOM Ediciones.
- Sepúlveda, F. (1994). *De la raíz a los frutos, literatura tradicional, fuente de identidad*. Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos .
- Sepúlveda, F. (1999). *Antología de Cuentos Campesinos*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- Solís, F. (2011). "¡Con permiso soy la (otra) cueca!, La cueca chilenera en la industria discográfica de las décadas de 1960 y 1970". *Actas del Primer Congreso Chileno en Estudios en Música Popular, ASEMPCh*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha.
- Solis, F. (2011b). "Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas". Recuperado el 1 de octubre de 2017, <http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/#!/home>
- Solís, F. (2013). "Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas". Recuperado el 2 de octubre de 2017, de Biografía y Playlist de Hernán Nuñez Oyarce: <http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/#!/autor/24>
- Spencer, C. (2015). "¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período postdictatorial (1990-2010)", Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- Torres, R. (2003). "El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno." Recuperado el Octubre de 2017, de http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/media/biblioteca/RodrigoTorres_El_arte_de_cuequear_www.cancionerodecuecas.cl.pdf
- Torres, R. (28 de septiembre de 2017). Entrevista personal con la autora.