



**UNIVERSIDAD DE CHILE**

**Facultad de Artes  
Departamento de Danza**

**LA CUECA URBANA**  
**Antecedentes históricos y sociales de una danza de tradición  
popular**

**Memoria para optar al Título de Profesor especializado en Danza**

**Autora  
Daniela Constanza Guzmán Martínez**

**Profesor Guía  
Carlos Reyes Zárate**

**Santiago, Chile  
2007**

## **AGRADECIMIENTOS**

Antes que todo quisiera expresar los más sinceros agradecimientos a toda la “comunidad cuequera”, constituida por intérpretes de música y danza, por los estudiosos del tema y los seguidores del fenómeno en general. Es esta comunidad la que me motiva e inspira para seguir adelante con la presente investigación, en especial a Rodrigo Torres por su generosidad, a Arturo Venegas por las conversaciones filosóficas sobre la Cueca. a Maria Sánchez y Mario Rojas, y por sobre todo a Hernán Núñez y su legado de vida. Quisiera agradecer a mi familia, a mi padre por inculcarme el amor por la historia y por su apoyo incondicional, a Jorge por su paciencia y ayudarme a darle claridad a mis ideas. Por último, de manera especial, agradecer a mi profesor guía, quien me otorgó su confianza desde el comienzo de esta investigación.

## **TABLA DE CONTENIDOS**

	Página
AGRADECIMIENTOS	II
RESUMEN	VI
<b>INTRODUCCIÓN</b> _____	01
<b>CAPITULO I</b>	
MARCO REFERENCIAL _____	05
1.1 La danza social	05
1.2 Tradición / Hibridación	06
1.3 Concepto Folklore	08
2. Antecedentes históricos y sociales de la colonia en Chile.	10
2.1 La danza social en la colonia	11
a) Lo aborigen y africano	
b) Lo europeo	
2.2. El origen de la cueca	17
a) Lo hispano	
b) Lo africano	
c) La Zamacueca	
<b>CAPITULO II</b>	
LA CUECA URBANA: contexto social y su desarrollo durante los siglo XIX y XX _____	21
1. Contexto social	
1.1 La Chingana	21
1.2 Migración campo ciudad y el roto	24
1.3 Cité y conventillos, nuevos espacios de sociabilidad popular	27
2. Desarrollo de la Cueca durante los siglos XIX y XX	29
2.1 La Cueca de los bajos fondos	29
2.2 ¿Cómo fue el baile de la Cueca?	32
2.3 La Cueca en tiempos modernos: desarrollo paralelo de dos variantes	34
2.4 La Cueca emblema patrio	38
3. Renacer de la cueca urbana: factores de influencia y su adaptación a la época contemporánea.	42
3.1 Hitos que marcan el renacer mediático de la Cueca	43
3.2 Fenómeno Cuequero	47
3.3 Sus intérpretes	49
3.4 El baile y su adaptación al siglo XXI	50
a. Estructura coreográfica	
b. Gestualidad y movimientos.	

<b>CONCLUSIONES</b> _____	53
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> _____	56
<b>ANEXOS</b> _____	59
1. Decreto nº 23, “La Cueca, danza nacional de Chile” Diario Oficial de la República de Chile 6-11-1979.	59
2. Decreto nº 54, “Declara el 17 de septiembre como Día nacional de la Cueca”. Diario Oficial de la Republica de Chile, 28-10-1989.	60
3. Oficio nº 4878, intervención de la Diputada Maria Angélica Cristi.	61
4. Respuesta del señor Hiranio Chávez al oficio N° 4878	64

## INDICE DE ILUSTRACIONES Y CUADROS

	<b>Página</b>
1. Diagrama de clasificación danzas de pareja.	15
2. Diagrama clasificación de las danzas folklóricas	16
3. Chingana, grabado de Claudio Gay, 1854.	21
4. Chingana en tres puntas, lámina de viajeros alemanes	23
5. Excavación de un túnel, fotografía 1925.	26
6. Interior de un conventillo, fotografía 1920.	28
7. Patio de lavanderas, en conventillo, fotografía, Memoria chilena.	29
8. Conventillo en Valparaíso, fotografía, Memoria chilena.	31
9. Los Cuatro Huasos, fotografía, Memoria chilena.	35
10. Empleados bailando Cueca, La Florida 1925.	36
11. Carátula de LP, Los Chileneros 1967.	37
12. Cueca Huasa.	39
13. Carátula CD Los Chileneros 2001.	45
14. Los Trukeros.	48
15. Los porfiados de la Cueca	48
16. Los Santiaguinos	48
17. Mario Rojas y Roberto Parra	49
18. Bailando en el Huaso Enrique	53
19. Bailando en el Huaso Enrique	54
20. Bailando en el Huaso Enrique	55

## **RESUMEN**

El renacer de la cueca urbana en la actualidad es un fenómeno que ha aglutinado a un grupo importante de personas en torno a la práctica de un bien cultural que se creía extinto o simplemente no había noción de su existencia. Esta variante que se escinde de la Zamacueca y que adopta un desarrollo alterno a la cueca tradicional por todos conocida, es lo que motiva el origen de esta investigación. Es así como, desde la perspectiva de la danza, se profundiza en la descripción del contexto social en donde se desarrolló esta Cueca con características urbano-populares, para poder comprender sus móviles expresivos, su contenido y motivación. Con esto, se pretende intencionadamente otorgarle más importancia a lo anterior, por sobre la estructura coreográfica de desplazamientos y pasos. El profundizar en el contenido y en los móviles expresivos, constituye un nuevo aporte hacia el estudio de éste baile.

A través del estudio comparativo entre contexto histórico y social de Chile y su influencia en expresiones culturales como las danzas tradicionales, se pretende conocer y analizar el desarrollo de esta danza durante los siglos XIX y XX, como también su renacer en la actualidad. Para el análisis de esto último, se establecen los factores de influencia en su renacer y las características que adopta el baile en su adaptación contemporánea.

## INTRODUCCIÓN

El baile tradicional, nace de la necesidad expresiva de una comunidad, de comunicar corporalmente vivencias de acuerdo a códigos que los identifiquen colectivamente, logrando trascender y transmitirse a generaciones, proyectándose en el tiempo. La transmisión de estos bailes es fundamental para la conservación del patrimonio cultural de una comunidad.

En este proceso de transmisión se distinguen dos aspectos, uno es el origen expresivo o contenido del baile y el otro, la estructura misma de pasos y desplazamientos, es decir la forma, siendo ambos susceptibles de ser alterados según la apreciación personal del transmisor, de acuerdo a los procesos sociales, culturales o políticos que le toca vivir tanto a él como a su comunidad y que determinan los énfasis o incluso omisiones en ciertos aspectos de un baile. Es así como en algunos casos, se le da mayor importancia a la ejecución concreta de pasos y desplazamientos, al vestuario y accesorios y más aún, el método de usarlos, es decir a la forma del baile. En este caso el aprendiz se convierte en un simple imitador y ejecutor de una estructura coreográfica, sin comprender el origen y el porque del movimiento y, en consecuencia, con una debilitada búsqueda en la interpretación personal del baile.

De acuerdo a lo anterior, cabe reflexionar con respecto a lo que sucede concretamente con “nuestro baile nacional” la Cueca; ésta, según los estudios realizados, nace en la ciudad y logra consolidarse como una expresión colectiva que identifica al chileno en los siglos XIX y XX, consiguiendo su difusión a lo largo de nuestro país y adaptándose a las diversas áreas culturales. Sin embargo el desarrollo histórico de la cueca no es lineal ni parejo, por el contrario al igual que muchas expresiones culturales, este baile ha estado sujeto a diversos vaivenes y cambios de orden social en nuestro país, lo cual lo convierte en una expresión dinámica.

En efecto, en la actualidad, este baile posee una serie de variantes con estilos y características particulares dependiendo del lugar geográfico y social en donde se desarrolla. Una de ellas es la Cueca Urbana que, como insinúa su nombre, se desarrolla en las urbes más importantes de nuestro país, Santiago y Valparaíso. Esta variante deriva de la Cueca Brava, expresión propia de los sectores populares de

dichas ciudades, cultivada por grupos subalternos<sup>1</sup> o marginales, durante la primera mitad del siglo XX. La Cueca Brava, por muchos años fue olvidada, se realizó una especie de omisión histórica intencionada, posiblemente por su vinculación con las casas de remolienda de la antigua bohemia santiaguina.

No obstante, en los últimos 10 años (1997 a 2007) se ha generado un resurgimiento de esta cueca, de la mano de nuevas generaciones que se sienten parte de este proceso de rescate y en el cual me adscribo. Motivada por los sucesos que marcan el despertar de esta variante y que muestran una cueca expresiva, gestual y por sobre todo viva, comienzo esta investigación que lleva ya cuatro años. Surge entonces, la necesidad de responder a una serie de cuestionamientos que se generan en torno a estas omisiones históricas, las cuales afectan y silencian las expresiones culturales de grupos subalternos de la ciudad y - en este caso en particular - sobre sus formas de vivenciar el baile de la cueca. Más aún, se despierta la inquietud sobre conocer los antecedentes históricos y sociales de estos grupos. ¿De dónde vienen estos grupos humanos?, ¿qué los hacía bailar así?, ¿la cueca, siempre perteneció a estos grupos?, ¿cuáles son los antecedentes históricos de la cueca en relación a estos grupos?.

Si bien existen valiosos estudios sobre el origen y desarrollo de este baile, generalmente las descripciones giran en torno a espacios más bien aristocráticos y oficiales. Por una parte le otorgan más importancia al aspecto musical, con detalles técnicos en cuanto a su estructura métrica y melódica, por otro lado, existen descripciones esquemáticas en donde se dibujan los desplazamientos y pasos básicos de la coreografía del baile. Sin embargo, con respecto a la danza, las descripciones no pasan más allá de la apreciación visual de cualquier espectador que relata lo que acontece. Según Hiranio Chávez "... estos estudios realizados a la Cueca, tienen la distancia y la perspectiva de quien no la baila y no la ha asimilado en su cuerpo, no ha respirado sintiendo la emoción de dialogar con el otro, en el peso, el flujo y el espacio y ,de esta forma el tiempo se activa en el desplazamiento de la pareja que se traslada sincrónicamente dentro del círculo del ritual de la danza, en un acuerdo no acordado,

---

<sup>1</sup>». Cultura Popular, Marco Antonio Delgadillo, cit. p 33.



entre guiños y mensajes solo descifrados por los bailarines....”<sup>2</sup>. Entonces ¿Qué pasa con los móviles expresivos, con sus emociones y gestualidad?. ¿Qué ocurre de verdad con sus cuerpos? Esas pregunta tendrán una respuesta en la medida que se comience a estudiar la cueca desde una perspectiva humana y social y no como un objeto científico que le atañe exclusivamente al folklore. Si podemos conocer el marco social en donde surge la cueca y los sucesivos entornos sociales en los que se va desarrollando de acuerdo a su proceso de difusión, podremos comprender, entender y hasta reproducir e interpretar con mayor veracidad éste baile.

Con esta premisa, entonces y desde la observación experiencial de la cueca en la actualidad, se postula que los objetivos de esta investigación están orientados a, “determinar la existencia de una forma dancística que se escinde de la cueca tradicional y que es cultivada por grupos subalternos, identificando su origen y evolución histórica hasta nuestros días”. Con ello, será posible “identificar y analizar los contextos sociales en donde se va desarrollando la Cueca Urbana, a fin de conocer los móviles expresivos consecuentes que determinan su forma y contenido”. Del mismo modo se pretende “identificar y analizar los factores que influyen en el renacer de la cueca como forma expresiva vigente en el siglo XXI y la consecuente evolución de su denominación Cueca Urbana. Por último quisiera “aportar (así) al estudio del baile de la cueca desde la perspectiva de la disciplina de la danza, más aún desde la visión de un pedagogo de la danza, generando la opinión hacia los métodos de enseñanza y difusión del baile”.

Con respecto a la metodología, se puede definir que esta investigación es de carácter descriptivo, en donde el primer capítulo está orientado a desarrollar un marco de referencias que por una parte otorga la definición de conceptos generales de gran importancia, ya que engloban el desarrollo de esta investigación. Por otra parte, se utilizan antecedentes históricos de Chile como un método para poder comprender y analizar la relación que existe entre el proceso histórico y social y el desarrollo de expresiones culturales como las danzas tradicionales de nuestro país. Las fuentes de investigación para el marco referencial, en su mayoría son de carácter primario, es

---

<sup>2</sup> Chávez, Hiranio, La Cueca: “Antigua danza de origen.....”, Artículo, Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago, 2005.

decir textos convencionales de historia de la danza e historia de Chile y antropología cultural.

De todas maneras, cuando se está hablando de una manifestación social como la danza, resulta difícil la tarea de conocer la gestualidad y los movimientos de un baile que se desarrolla paralelamente en espacios sociales muy diferentes. Es así como en el segundo capítulo de esta investigación, se continúa con el método de realizar un paralelo entre los hechos históricos y sociales y la evolución de la cueca. Sin embargo dentro de los textos consultados, además de los de historia de Chile social como los de Gabriel Salazar, las novelas costumbristas de Joaquín Edwards Bello, Manuel Rojas y José Santos González Vera, entre otros, se tornan un valioso aporte, pues nos ayudan a sumergirnos en la realidad del chileno de los “bajos fondos” en la primera mitad del siglo XX. Frente a la carencia de un registro audiovisual que nos revele la forma de esta cueca, a través de estas novelas y de fotografías de la época nos acercamos al contenido del baile, escudriñando en sus vidas y principalmente en sus emociones.

Por último en el análisis correspondiente a la época contemporánea, la fuente de información es viva, ya que he podido participar personalmente en actividades que congregan a la comunidad cuequera, de lo cual extraigo un material, a partir de la observación, conversación, entrevistas, y lo más importante el cultivo de la danza, lo cual me ha permitido abrir una ventana hacia el mundo expresivo y gestual de la cueca que no conocía. En el caso de las entrevistas, estas fueron utilizadas como un material abierto en el sentido de otorgar un panorama de las vivencias de los personajes que pertenecen al fenómeno de la cueca urbana actual. En ningún caso se pretende utilizarlas como un medio de comprobación científica

---

**Nota aclaratoria:** “La cultura subalterna es asociada por Ginzburg (historiador) a las clases populares, entre los que destacaban, por mencionar algunos, los campesinos, molineros, artesanos y el clero bajo. En contraposición a la cultura hegemónica que se relacionaba con la elite social, ricos, clero alto, intelectuales y su hegemonía se sustentaba en la práctica de la escritura y, lógicamente, de la lectura, así como en la posesión de mecanismos de represión social que le permitían atacar las prácticas que parecían amenazadoras a ella. La cultura subalterna se sustentaba en la oralidad y los grupos que la practicaban se distinguían por su heterogeneidad, presentándose en su interior múltiples matices, según el lugar donde se desarrollaba, lo que permite pensar en la existencia de una cultura popular urbana y en otra cultura popular rural. <sup>1</sup> “ Cultura Popular”, Marco Antonio Delgadillo, cit. p 33.

## CAPITULO I

### MARCO REFERENCIAL

#### 1.1 La danza como expresión social

Definir el concepto Danza es, sin lugar a dudas, una tarea compleja. En ella se conjugan elementos de una actividad humana material y espiritual a la vez. Ejecutada por algo tan palpable como nuestro cuerpo, pero que sólo se manifiesta como tal si se conecta con las emociones y la necesidad de exteriorizarlas. Así, antes de utilizar un elemento o la palabra, el hombre se expresa consciente e inconscientemente a través de gestos que, dependiendo de la situación u objetivo, se tornan más elocuentes o por el contrario mínimos en contenidos, pero siempre presentes en nuestra vida cotidiana. **Cuando un individuo necesita proyectar una emoción o una vivencia de forma simbólica o abstracta, ya sea para comunicarla a otros o por un deleite personal, lo hace a través de la danza.**

*“Expedito entonces de la atadura de la voluntad, el danzarín se da al deleite supremo del juego que la costumbre prescribe y se entrega al regocijo que lo aleja de la monotonía cotidiana, de la realidad palpable, de los hechos concretos de su experiencia, acercándolo a la región donde la fantasía, la imaginación y la visión despierta y entran en plena fusión creadora.”<sup>3</sup>*

Es así como podemos acercarnos a una definición del término, otorgándole vida y trascendencia a esta acción humana presente en el hombre desde sus orígenes. Pero a su vez, la danza está arraigada a la vida social del hombre, siendo un factor importante de cohesión y reunión de un pueblo con el fin de compartir expresiones y vivencias comunes, sobre todo aquellas relacionadas con los fenómenos de la naturaleza de los cuales no se tenía explicación. De esta manera el hombre se reúne para expresar colectivamente sus ideas y emociones con respecto a estos fenómenos y de la misma manera para con los sucesos cotidianos de la vida en comunidad, expresados a través de ritos o ceremonias en donde la danza cumple un rol fundamental.

En ese instante la danza asume una “fuerza causal”<sup>4</sup> respecto a estos sucesos. Es así como existen danzas para el nacimiento, la circuncisión, la transición de la pubertad

---

<sup>3</sup> Sachs, Curt: “Historia universal de la danza”, 1ª edición, Centurión, Buenos Aires, 1944, cita Pág. 14.

<sup>4</sup> Uribe Echeverría, Bárbara, “Historia de la danza en occidente”, 1991.

a la etapa adulta, el matrimonio, la muerte, la siembra y la cosecha, la caza, la guerra, las festividades, las fases lunares y la enfermedad. Todas estas actividades llevadas al plano de experiencia ritual, otorgan un espacio para que los integrantes de la comunidad sean parte de una expresión colectiva, dejándose llevar por un ritmo común reflejado a través del palroteo o con algún instrumento percutible, luego a través de su cuerpo, imitando y uniéndose a un círculo de bailarines.

De esta manera podemos comprender que la danza es una necesidad universal, sin embargo su forma no es universal, ya que existen múltiples factores que influyen sobre los estímulos y por consecuencia sobre los tipos de movimientos de los integrantes de la comunidad. Estos factores pueden ser: la ubicación geográfica, clima, tipo de raza, su religión, las características físicas y corporales, sus tradiciones y antecedentes históricos, etc.

*“La suma de todos ellos afecta el modo en que hombres y mujeres se mueven y aún más, la forma en que traducen el movimiento a la danza”<sup>5</sup>.*

Estas formas y modos particulares de moverse de cada comunidad se constituyen como un producto cultural que identifica a un pueblo, pasando con el tiempo a ser parte de la tradición cultural de la comunidad, transmitiéndose de generación en generación. Es importante resaltar la trascendencia que tiene para el integrante de una comunidad sentirse parte de ella, compartiendo gustos, hábitos e intereses comunes, constituyendo un grupo humano que toma fuerza de representación e identidad. De esta forma podemos comprender el origen de la **danza tradicional**, su importancia y conservación en cada país, así como también su proceso de difusión y transmisión

## **1.2. Tradición / Hibridación**

La necesidad de mantener y transmitir los bienes culturales propios de una comunidad, conlleva un proceso de enseñanza, que en el caso de un baile, se pueden detectar dos aspectos: la forma del baile (pasos, desplazamiento, figuras) y el contenido del baile (carácter, sentido y significado). La suma de estos dos aspectos se ven acompañados inevitablemente, por una serie de elementos anexos exógenos, de raigambre social, política, religiosa, cultural, etc. que participan e influyen activamente.

---

<sup>5</sup> Uribe Echeverría, Bárbara, op. Cit, 3.

Por lo tanto se puede entender que es muy difícil que un baile se transmita y permanezca puro a través del tiempo, considerando y partiendo de la base que la danza es una expresión cultural viva, sujeta a las variables de estos elementos externos que son propios de la vida social de una comunidad.

*“Ninguna forma es permanente o definitiva, sólo permanece el principio básico de la danza y en torno a él, al igual que en el ciclo de la naturaleza, aparecen ideas innovadoras que se agotan para dar lugar a otros”.<sup>6</sup>*

Por ejemplo, una actividad o rito originalmente espontáneos y vivos se tornan mecánicos y estereotipados por la repetición superficial, generado por un desequilibrio entre la forma y el contenido. Si esa actividad con el tiempo se va despojando de su rito inicial, de su motivación y conexión emocional (contenido), sin duda, se verá reflejado en sus movimientos los cuales van perdiendo espontaneidad. Si en un período más extenso, el contenido de un baile es alterado de raíz, y a su vez es reemplazado por otro, se puede decir que se da paso al nacimiento de una nueva danza o variante de ésta. Todo lo anteriormente señalado, visto y analizado dentro del marco de la dinámica de una misma cultura.

Cuando el traspaso se realiza entre individuos de culturas distintas se produce una fusión de elementos culturales, es aquí donde surge el concepto de hibridación.

*“Procesos socioculturales, en las que estructuras o prácticas discretas que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras objetos y prácticas”.*

*“La hibridación como concepto permite lecturas abiertas y plurales de las “mezclas históricas”, contribuye a identificar y a explicar múltiples alianzas fecundas, por ejemplo el imaginario precolombino con el novo hispano de los colonizadores, y luego con el de las industrias culturales”.*

*“El proceso de hibridación, es el resultado imprevisto de procesos migratorios de diverso índole (económico, comunicacional), surge de la creatividad individual y colectiva, no solo en las artes, sino en la vida cotidiana y en el desarrollo tecnológico”<sup>7</sup>*

De este modo podemos comprender que una danza tradicional dentro de su desarrollo puede estar sometida a procesos de hibridación, convirtiéndola en una expresión dinámica. Bajo el alero de las ciencias antropológicas, surge la ciencia del

---

<sup>6</sup> Uribe Echeverría, Bárbara, ob.cit., p.4.

<sup>7</sup> García Canclini, Néstor, “Las Culturas Híbridadas en tiempos globalizados”, 2001.

Folklore que se encarga de estudiar y analizar estos procesos, rescatando los bienes culturales de un pueblo, tanto materiales como espirituales.

En la historia de civilizaciones, imperios, conquistas y colonizaciones se puede apreciar los continuos e influyentes procesos de hibridación. Es el caso también de América en el período de conquista y colonización.

### 1.3 Concepto Folklore

Más allá de entregar una definición enciclopédica de Folklore, la cual establece el origen etimológico, autorías, fechas y lugar de origen del concepto, ahondaré en la significancia actual que tiene éste término para investigadores y antropólogos, como Efraín Morote, Néstor García Canclini y Alicia Martín, ya que de acuerdo a las lecturas de estos autores, he podido concluir que nos encontramos en un período de adecuación y resignificancia del concepto, ampliando su espectro de investigación conforme a los nuevos estudios de la antropología y sociología que incluyen los cambios sociales del siglo XX.

A partir de la definición que nos entrega el antropólogo peruano Efraín Morote, la cual representa una visión más clásica del folklore, se expondrán a continuación las apreciaciones contemporáneas con respecto al concepto.

*“Ciencia antropológica cultural que registra, clasifica, compone, interpreta y generaliza cierto tipo de elementos constitutivos de la cultura humana o de las “obras del hombre”; orientándose hacia el camino común de todas las ciencias de la naturaleza: el mayor equilibrio entre el hombre y el ambiente, entre lo que es el hombre y lo que quiere ser”. Efraín Morote estudia las condiciones y tipificaciones del folklore explicando que: “Hay ciertos hechos humanos, dotados de características que los distinguen y delimitan. Son: Tradicionales es decir que se transmiten mediante la noticia oral o el ejemplo de una generación a otra. Populares, porque son del dominio de la mayoría de los miembros de una comunidad. Anónimos, porque se les repite con desconocimientos del autor individual que tuvieron. Plásticos, porque van cambiando constantemente en su forma, aunque siempre conservan la esencia. Ubicables, porque siempre aparecen en determinado tiempo y lugar. Funcionales, es decir, cumplen un rol activo en la vida de la colectividad, reflejando las condiciones de vida de las mismas. Al conjunto de hechos de esta naturaleza se llama folklore”.*

Por mucho tiempo este tipo de definición lograba contener y representar el significado del concepto en estudio, sin embargo, surge un paradigma que permanece la mayoría del siglo XX, el cual Alicia Martín lo denomina: “**modelo campesino del folclore**”.

*“Este modelo creó un “hombre folk”, atemporal y armónico. Buscó sus objetos de estudio en ámbitos espacialmente delimitados: campo versus ciudad. Los espacios privilegiados donde se hallaba el folclore en su pureza original fueron las zonas remotas, aisladas de la influencia de la cultura oficial o erudita. Pero la situación social de los ámbitos rurales fue perdiendo –si alguna vez los tuvo– los rasgos edénicos, puros y antitéticos del modelo campesino. Las llamadas “industrias culturales”, con los medios masivos de comunicación a la cabeza (radio y TV), así como las migraciones masivas del campo a la ciudad, fueron carcomiendo la supuesta autenticidad y el pretendido aislamiento del folk. Hace más de 30 años que en distintos ámbitos de estudio se ha reconsiderado los conceptos básicos del Folclore para dar cuenta de las diversas formas y desniveles de cultura que están en contacto, que se influyen y resignifican mutuamente.”<sup>8</sup>*

Es así como, para terminar, expongo una reflexión que nos deja la misma autora con respecto a la aplicación del concepto en la época actual:

*“Es impostergable el desafío de analizar el folclore surgido en el medio de complicadas relaciones mercantiles, muchas veces transnacionalizadas, y en el contexto de los usos políticos que se hacen de él. Algunas veces, los mismos artistas populares incursionan en estos terrenos oficiales o mediáticos, transitando un camino que los estudiosos rechazan por contaminante. Las prácticas artísticas de grupos que retraditionalizan elementos culturales que se daban por extinguidos o mercantilizados instalan novedosas formas de participación y expresión. Su presencia se convierte en un poderoso dinamizador del movimiento cultural de la ciudad.”<sup>9</sup>*

Para investigar y analizar una danza en particular, resulta importante conocer el ámbito conceptual que la rodea como expresión cultural, esto es, el origen de las danzas tradicionales, la transmisión de ellas de generación en generación, sus procesos de difusión y por consecuencia de hibridación, así como también, definir la ciencia que se encarga de estudiarlas. Por último, considero de gran preponderancia conocer el entorno histórico y social, que influye y sirve de plataforma para la conformación del panorama de danzas sociales, las cuales derivan en danzas tradicionales, llegando al objeto central de esta investigación que es la Cueca. De

---

<sup>8</sup> Martín, Alicia, op. Cit p 11.

<sup>9</sup> Martín, Alicia, op cit, p 15.



esta forma podremos analizar como este último punto influye notoriamente en el contenido y forma de una expresión dancística, muy arraigada a la cultura tradicional y popular de nuestro país.

## 2. Antecedentes históricos y sociales de la colonia en Chile

Para efectos de esta investigación, podemos definir como **colonización** (siglo XVII) al período que ocurre posterior a la **conquista** (marcada con la llegada de los españoles a Santiago de Chile, 1542. S. XVI), prolongándose hasta el proceso de **Independencia** que se desarrolla en los comienzos del XIX. Es importante destacar que si bien, se entregarán algunos detalles generales de la colonización, la mirada estará orientada hacia el análisis del aspecto socio-cultural, a modo de comprender las motivaciones expresivas de las danzas de mujeres y hombre de la época señalada.

A partir del período de conquista y luego el de colonización, los bienes culturales de nuestro continente entran en proceso de hibridación. En el caso de Sudamérica los ejes culturales que se inscriben en este proceso son: el aborigen local, el hispano y portugués en el caso de Brasil y por último el africano insertado por los españoles como mano de obra esclava en el proceso de colonización. Organizados a través de los Virreinos y Gobiernos Generales, que eran centros de desarrollo comunicacional, políticos, social y religioso, los “nuevos habitantes” controlaban en nombre de la corona los territorios colonizados, ejerciendo fuerte influencia sobre todo el territorio que comprendían. Es así como se constituye un nuevo orden cultural en Sudamérica.

Una vez iniciada la colonización, en Chile, la administración estaba a cargo de un Gobernador, el cual a su vez dependía de un organismo mayor que era el Virreinato del Perú. Todo orden y organización política estaba en manos de peninsulares o españoles puros.

*“Los conquistadores fueron un grupo privilegiado, que disfrutó de las encomiendas, explotó los lavaderos de oro y la tierra, gozó de los cargos públicos dirigiendo en gran medida la suerte del país, sin otra limitación que las líneas trazadas por la corona, que también podían ser adaptadas y desvirtuadas”<sup>10</sup>.*

---

<sup>10</sup> Sergio Villalobos, Osvaldo Silva y otros, “Historia de Chile”, Santiago, 1974, Pág. 185.

En la primera época, el elemento peninsular fue el más numeroso dentro de la aristocracia y el de mayor prestigio social, pero lentamente comenzó a ser igualado y superado por el grupo criollo, formado por los descendientes blancos de los españoles. Por otra parte, los indígenas, fueron sometidos, muchos asesinados y pasaron a tener la condición de mano de obra para todos los trabajos de la tierra, al igual que los negros introducidos como esclavos traídos desde el continente africano.

## **2.1 La danza social en la Colonia**

Orientaré la mirada hacia dos ejes de influencia que determinan el desarrollo y evolución de las danzas en la colonia. El primero, son las expresiones del pueblo, del sector económicamente más pobre y marginado de la sociedad, “el mestizo”, que comparte la influencia de la cultura negra y aborígen. El segundo son las danzas de origen europeo, que realizaban los sectores acomodados de la sociedad en los salones aristocráticos.

### **a.- Lo aborígen y africano**

En nuestro país existía una gran variedad de culturas prehispánicas que estaban asentadas por todo el territorio geográfico, por esta razón fue más fácil para los conquistadores imponerse sobre ellos. Algunos de los pueblos prehispánicos fueron: Atacameños, Diaguitas, Picunches, Mapuches, Huilliches, Chonos, Alacalufes, Onas, Yámana, y otros. Estos grupos fueron intervenidos cultural y religiosamente siendo muestra de ellos los interesantes procesos de sincretismo expresados a partir de ritos y manifestaciones de música y danza. Es importante destacar que el grupo de los Mapuches, el más difícil de conquistar por los españoles, logró mantener vivas sus expresiones culturales, de forma más pura, tanto en la música como en sus danzas. Existen algunos estudios con respecto a la influencia que pudo tener la cultura mapuche en algunas danzas y en la cueca específicamente, mas no ahondaré en estas teorías, si no que tan sólo pretendo entregar un panorama amplio de los actores culturales involucrados en el proceso de hibridación.

Por otra parte, a pesar de que en nuestro país la presencia de la raza negra no es evidente, no se puede desconocer que tuvo presencia. Quizás menos que otros

países, en donde tuvo gran relevancia en manifestaciones tanto de la música como de la danza. Sin embargo, se debe considerar que a través del Virreinato del Perú (como importante centro de radiación), recibimos influencias de todo orden: político, social y sobre todo cultural, y que por lo mismo, desde allí recibimos danzas de origen africano adaptadas en Perú tanto por el pueblo como por la aristocracia. Estas pueden haber llegado a nuestro país a través de dos vías. Una, producto de las constantes migraciones del pueblo en busca de oportunidades laborales, y la otra, que es la más conocida, a través de los importantes salones aristocráticos. Además, Chile cumplió por muchos años la misión de pasillo o parada obligada para el tráfico de negros. Una vez que llegaban al puerto de Buenos Aires desde su continente, continuaban camino a Chile. Ellos en su paso, muchas veces permanecían más tiempo trabajando como esclavos en los lavaderos de oro y como domésticos en las casas. Algunos relatos de época dejan entrever ciertas características de la raza negra.

*“Los africanos son inclinados a cantar, y entre ellos se hallan muy buenos tonos bajos, y a tocar instrumentos alegres, como sonajas, tambores y flautas”*

*“Son magníficos bailarines, en ello hacen ventaja a los indios, porque tienen más alegría y regocijo”<sup>11</sup>.*

Es así, como también se puede desprender que a nivel del pueblo y del mestizo hubo contacto y retroalimentación con la raza negra lo cual repercutiría, en festejos, y encuentros sociales en donde la música y la danza son expresiones esenciales. Algunas danzas descritas a través de relatos de personas que participaron de estas fiestas son: La Calenda, El Candómbe o Candomblé, El Festejo, El Landó, La Zamba, Las Ombligadas. Estas últimas es un nombre genérico se que le otorga a una danza que recorrió varios sectores de América, es de pareja y se llama así porque rítmicamente los bailarines se daban ombligadas uniendo sus bajos vientres, el busto inclinado hacia atrás y la piernas arqueadas, se dice que el Lundú que luego derivó en Landó vendría siendo lo mismo. Esta danza en Brasil adopta el nombre de Macumba brasileña y en Cuba deriva en la popular Rumba.

---

<sup>11</sup> Garrido, Pablo, op.citp.116.

La cultura negra logra incorporar lo propio otorgando con sus danzas la utilización de movimientos originados desde el “centro de peso”<sup>12</sup> de nuestro cuerpo, y que dependiendo de la localización del baile, sus grados de influencia se dejan ver por ejemplo, en la utilización de las caderas en mayor o menor grado. Resulta interesante ver como, en nuestras danzas tradicionales, este elemento se conjuga o complementa con la utilización del “centro de liviandad” que tiene una influencia más bien europea. Es así, como estos elementos son utilizados de manera distinta en cada país o ciudad, dependiendo de las influencias y necesidades culturales.

#### **b.- Lo Europeo**

Con respecto a las danzas de los salones aristocráticos, éstas ejercieron una gran influencia en el ámbito de la forma y la estructura coreográfica sobre las danzas que surgieron como variantes o hijas de las europeas, las cuales pasaron a conformar un área de las danzas folklóricas de nuestro país y de América.

De acuerdo a esto, expongo una clasificación general de las danzas planteada hace muchos años por Curt Sach, la cual fue utilizada a su vez por el autor Carlos Vega, para realizar su investigación sobre el origen de nuestras danzas folklóricas latinoamericanas, en la cual me baso para explicar el origen europeo de las danzas.

- Danzas individuales: El hombre o mujer solos ejecutan la danza
- Danzas colectivas: Conjunto de varones y damas sin emparejar ejecutan la danza.
- Danzas de pareja: Hombre y mujer se reconocen como compañeros y danzan con ese carácter.

---

<sup>12</sup> De acuerdo a las bases teóricas de la Danza Moderna, El Torso, entendido como parte central del cuerpo humano, constituido de estructuras óseas como la columna vertebral, el tórax y la pelvis, cumple la función de vehículo expresivo, ya que en él se originan una variada gama de sensaciones corporales. Conforme al análisis motor y morfológico, éste se divide en tres partes: Centro de liviandad (tórax), Centro del cuerpo (vientre), **Centro de peso** (pelvis). Jorge Olea. Apuntes de la cátedra de Metodología de la danza moderna.

Las danzas del primero y segundo grupo, se relacionan en mayor grado con las expresiones de los pueblos originarios de América y con la cultura negra. Las del tercer grupo guardan directa relación con expresiones europeas y son éstas las que llegan a los salones de América, siendo adoptadas por la aristocracia criolla, incorporando sus formas y estilos. Algunas de las danzas de esta generación histórica son: el Minué, la Contradanza, el Fandango, la Gavota, la Cuadrilla, la Polca, la Mazurca, etc. Todas ellas pertenecen a la categoría de **Danzas de Pareja** las cuales a su vez, según Carlos Vega se subdividen en:

### **I. Pareja tomada**

Hombre y mujer bailan principalmente tomados, independientes a otras parejas, éstas se subdividen en:

**a.- Enlazadas:** la pareja se toma sin estrecharse, ejemplo: Vals, Polca, Mazurca, Chotis, Habanera.

**b.- Abrazadas:** Se toman de forma ceñida y envuelta, ejemplo: Todas las variantes de las danzas modernas de salón: Tango, Milonga, Fox trot, (Bolero, Rumba, Mambo, Cha Cha Cha, Salsa, Merengue, etc.)

### **II. Pareja suelta**

Hombre y mujer bailan principalmente sueltos, éstas se subdividen en:

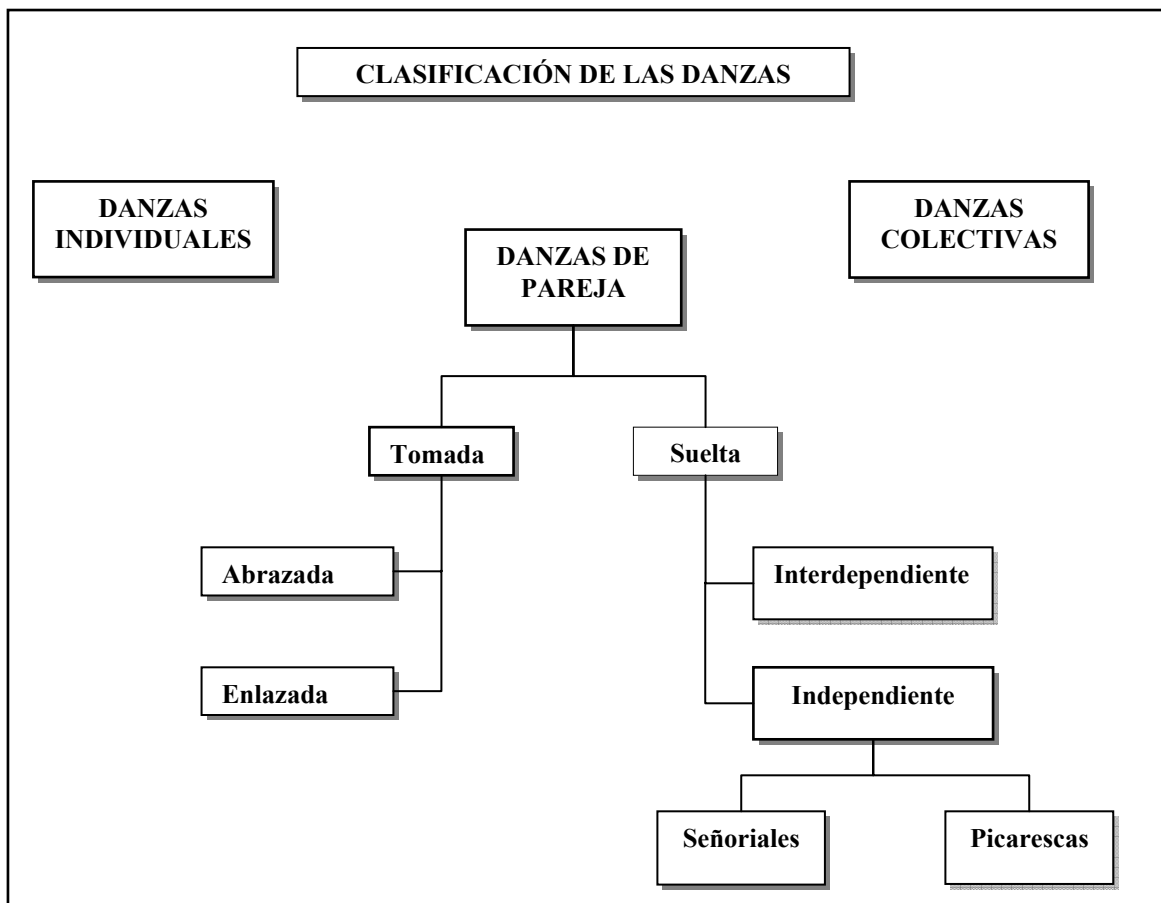
**a.- Sueltas interdependientes:** la pareja coordina sus evoluciones con otras parejas en líneas, rondas, molinetes, arcos, y figuras como la cadena, en donde los compañeros se pierden y se encuentran. Una de ellas es la Cuadrilla.

**b.- Sueltas independientes:** la pareja realiza sus evoluciones sin relacionarse con otras parejas. éstas a su vez se dividen en:

- Señoriales graves: Que se caracterizan por ser ceremoniosas y medidas, algunas de ellas son: el Minué y la Gavota.
- Picarescas: Estas son ágiles y airosas en tiempos vivos, alegres desenfadadas y claramente pantomímicas, representan fases del proceso amoroso mientras ejecutan simples desplazamientos en círculos o en ángulos, incorporando muchas veces elementos como pañuelos y castañetas, avivando con zapateos y palmadas. Estas danzas trajeron a América un estilo singular que gozó de

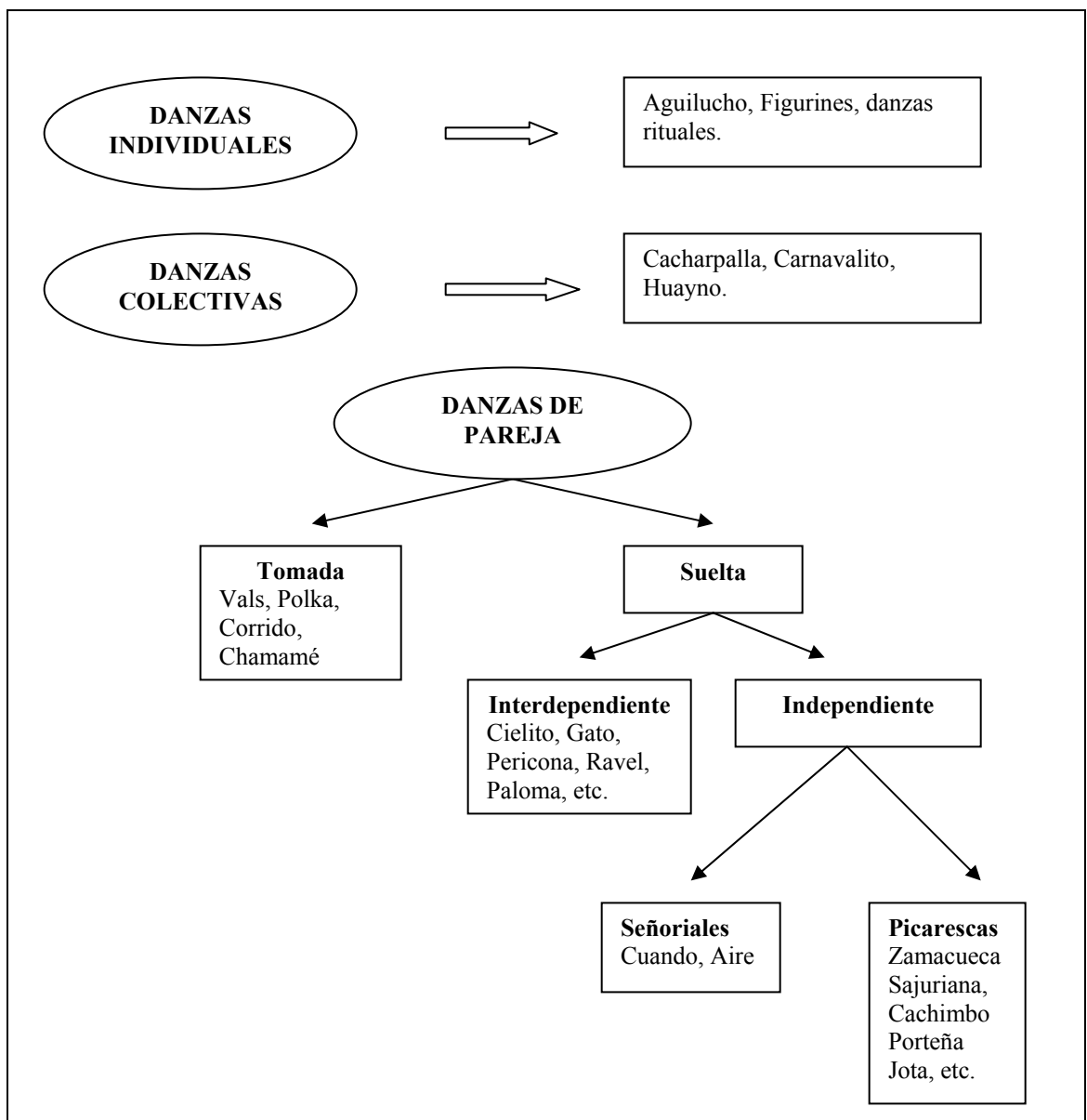
gran fervor, exaltación desenfadada y secular perduración entre los criollos de los salones aristocráticos y también de las fiestas montañosas, puneñas, costeras, selváticas, pampeanas. Anclan ellas en la psíquica andina especiales maneras de hacer. Algunas de ellas son: la Gallarda, el Canario, la Zarabanda, la Chacona, el Fandango, la Jota.

1. Diagrama de clasificación de las danzas según Carlos Vega



Todas las danzas europeas, mencionadas anteriormente pasaron por salones de América, siendo recibidas de manera distinta en cada país, adoptando mayor o menor relevancia dependiendo del entorno social, de sus costumbres y sus vivencias culturales particulares. Estas se reafirman de acuerdo a la realidad local adoptando una nueva personalidad y hasta un nuevo nombre, conformando así, la gran variedad de danzas sociales de los salones aristocráticos de América, las cuales con el tiempo en el proceso de ampliar sus áreas de difusión, llegan a los dominios del pueblo, haciéndose parte de sus expresiones. Con el tiempo, investigadores le otorgan la categoría de **Danzas folklóricas**.

## 2. Diagrama de danzas folklóricas



## 2.2 Orígenes de la Cueca: sus antepasados

Las danzas surgen, se desarrollan y transforman conforme a las influencias culturales del lugar donde se localizan. De este modo, las influencias hispanas, aborígenes y africanas fueron determinantes en la conformación de la gama de danzas folklóricas. En el caso puntual de la cueca, son muchas las teorías sobre su origen e influencias culturales en su conformación. Se exponen a continuación algunas de las más relevantes y que pueden servir para comprender y orientar el desarrollo histórico y sobre todo social del baile de la Cueca.

### a. Lo Hispano

Dentro de las danzas europeas que se desarrollaron en Sudamérica, pertenecientes a la clasificación de **Picarescas**, existió una que por sus características y descripciones de la época, se puede afirmar que es pariente directo de la cueca. Esta es el **Fandango**.

*“El Fandango es una de las especies dancísticas más antiguas de España. Originalmente lento (compás binario de seis por ocho), y en tonalidad menor, sufrió modificaciones sustanciales hasta adquirir la forma en que se le conoce actualmente: tiempo rápido, compás ternario (tres por cuatro) y tono mayor. Se le reconocen en su origen tres influencias básicas:*

- *Elementos del canto bizantino.*
- *Elementos musulmanes, por la invasión y ocupación.*
- *Elementos de los gitanos, que se establecieron en Andalucía”<sup>13</sup>.*

Una hermosa descripción que entrega Curt Sachs, no deja de llamar la atención, pues se deja entrever claramente la influencia que pudo tener esta danza en la forma original de la cueca.

*“Bailan siempre el Fandango sólo dos personas, que no se tocan jamás, ni siquiera con la mano. Pero cuando se observan los desafíos que se hacen, ya reiterándose, ya acercándose de nuevo; cuando se advierte como la mujer, justamente en el instante en que pareciera que va ser vencida, se escurre de pronto del hombre victorioso con renovada vivacidad; como la persigue aquél y como lo persigue ella, posiciones que adoptan y expresan las variadísimas emociones que los inflaman por igual”<sup>14</sup>*

---

<sup>13</sup> Sachs, Curt: op. cit p 109.

<sup>14</sup> Sachs, Curt: op.cit. p.111.



Por otra parte, pero dentro de la misma línea europea de origen, expongo la teoría que nos entrega Samuel Claro Valdés, el cual nos dice:

*“La Cueca o Chilena es un conjunto de elementos música, poesía, la forma del canto y sus impostaciones y la danza. Se trata entonces de la versión mestiza americana de la canción popular de la zambra árabe-andaluz, transmitida al continente por el andaluz emigrado desde los albores de la conquista y colonización.”* Agrega además: *“La chilena, es una obra de arte, un documento de identidad, fuerza, cohesión y autoafirmación de nuestro pueblo, ella es en la actualidad propiedad de América y de Chile, donde se preserva con mayor pureza. La cueca o Chilena es por lo tanto, la poesía, el canto y la danza por excelencia del continente americano”*<sup>15</sup>

## **b. Lo africano**

El vocablo Zambo o Zamba tuvo varias acepciones. La primera sirvió para denominar a los hijos de negros y aborígenas en América. La segunda de ellas guarda relación, como se dijo anteriormente, con danzas provenientes de África. Según Pablo Garrido la palabra Zamacueca viene de las palabras de origen Bantú<sup>16</sup> **Semba**, que quiere decir Saludo y **Cuque** que significa Danza, de lo cual se postula que es un “saludo de danza” antes de iniciar el Lundú. Es así como estos vocablos fueron adaptándose para luego convertirse en Sambacueca y finalmente quedar en Zamacueca. Sin embargo, considero que estas danzas tuvieron una gran influencia en las expresiones del pueblo mestizo, otorgándole un carácter a sus formas de movimiento. Es así como La Zamba se constituye como una danza, de la cual no he encontrado descripciones detalladas, más se subentiende que a partir de su popularidad en Perú logra su dispersión por Latinoamérica.

## **c. La Zamacueca**

La conjunción de elementos, todos ellos con una atractiva riqueza cultural, producto de un fecundo proceso de hibridación que incorporó expresiones indígenas, africanas, criollas e hispanas, permite dar origen a una nueva danza, la Zamacueca.

Esta danza, desde Perú, comienza un fructífero viaje por variados países americanos como Bolivia, Argentina, Uruguay, México y Chile, adoptando en cada uno de ellos características locales. En nuestro país la Zamacueca llega alrededor de 1825,

---

<sup>15</sup> Claro Valdez, Samuel. “Chilena o Cueca tradicional”, 2ª ed. Santiago 1986, cit.p.45.

<sup>16</sup> Área cultural de África que comprende las regiones de Angola, El Congo, Zambia, Rodesia hasta Mozambique.

a instalarse en los salones urbanos y a la vida misma del chileno, siendo recibida con mucha empatía y causando gran entusiasmo en la sociedad de esos años. Logra entrar en todas las clases sociales sin distinción, desarrollándose en espacios tan disímiles como importantes teatros en donde se interpretaba musicalmente estilizada en adaptaciones doctas por músicos nacionales e internacionales, como también en las fiestas espontáneas del pueblo, como las Chinganas.

*“El más favorito de todos los bailes, el que se considera esencialmente nacional, es la Zamacueca...la bailan aquí todas las clases sociales, tanto en los salones más elegantes, como en la choza del campesino; la diferencia consiste sólo en la manera más o menos conveniente y en la gracia de los bailarines. Es difícil dar al lector una idea exacta de todas las emociones de los danzantes, que expresan el sentido del baile con gestos, con miradas, con sonrisas. Todo el mundo se entusiasma, el canto se hace más expresivo, los jóvenes rodean a los que bailan palmoteando el ritmo, todos parecen esperar el desenlace, cuando el baile concluye en el momento menos esperado, en medio de aplausos y sinceros elogios de los circundantes.” Ignacio Domeyko, “Memorias íntimas”, Santiago, 1838.<sup>17</sup>*

A medida que la Zamacueca comienza a incorporar características locales propias de nuestra cultura, penetrando en diversos espacios de ella, su denominación se ve afectada por un proceso natural - parte de una costumbre propia - de acortar todas las palabras, quedando su nombre reducido al de **“Cueca”**, lo cual le otorgó un sello nacional. Más allá de una cuestión de *nomen*, la Cueca adopta ciertas características en su interpretación tanto musical como de baile, que al salir de nuestro territorio se le reconoce como una nueva variante llamada en los países transandinos y en México, **“Chilena”**.

La cueca logró tener tal popularidad que pudo expandirse por todo el territorio nacional, se adaptó a cada espacio y área cultural. Es así como surgen variantes como la Cueca Nortina, Cueca Campesina, Cueca Porteña, Cueca Chilota, etc. No obstante, es de suma importancia no olvidar que la madre de todas estas variantes es la *Cueca o Chilena*, hija directa de la Zamacueca. Esta Cueca, con orígenes urbanos, llegó en gloria y majestad a los dominios del pueblo, se manifestó espontáneamente en las Chinganas y llegó a ser parte fundamental de ellas. Sin embargo, desde la mirada de la

---

<sup>17</sup> Garrido, Pablo, op. Cit.p .199.

oligarquía, ésta cueca chinganera adoptó ciertas características que motivaron la censura y discriminación, provocando la conformación de dos estilos. Es así como la Cueca, sigue su desarrollo en dos ámbitos claramente delimitados dentro de un mismo espacio común “urbano” (perteneciente a la ciudad y distinto de lo rural). Uno es el aristocrático de salón, en donde mantiene características tradicionales europeas y cortesanas, y el otro, el ámbito popular correspondiente a los espacios chinganeros, cultivado por grupos sociales subalternos, donde potencia su raíz negra, más desenfadada y desafiante. Esta última, marca el desarrollo paralelo, alternativo y a veces marginal de una cueca que sigue su propio rumbo, no oficial, desarrollando una línea de descendencia que llega hasta el siglo XXI con el nombre de Cueca Urbana.

## Capítulo II

### LA CUECA URBANA: Contexto social y su desarrollo durante los siglos XIX y XX

#### 1. Contexto social

##### 1.1 La Chingana

Según su significado etimológico se dice que viene del quechua *Chincana*, que quiere decir: escondrijo, laberinto, escondite o refugio. Las chinganas se constituyeron como un espacio de sociabilidad para las clases populares, eran como tabernas transitorias levantadas sobre puntales de madera que sostenían ramajes y tejidos colgantes de hierba o telas, en cuya cúspide flameaba una bandera chilena.

*1. Una chingana, siglo XIX*



*Láminas de Claudio Gay, Paris 1854*

*“Allí, el parroquiano mitigaba las fatigas del quehacer cotidiano y la monotonía de un pasar opaco. Allí sumergido en los hechizos del canto, baile, verso, vianda y sorbo, el “albergado” compartía eufórico una sociabilidad rudimentaria de acusada estirpe vernácula.”<sup>18</sup>.*

Al ser transitorias, se levantaban con facilidad en diversos espacios de acuerdo al motivo de la celebración, éstas podían ser matrimonios, fiestas religiosas, ventas de animales faenados, trabajos agrícolas, mingacos, faenas de construcción de las líneas férreas o de caminos.

---

<sup>18</sup> Garrido, Pablo, op. Cit. p. 171.

*“al hablar de las chinganas nos referimos más a un cierto tipo de espacio en donde se daban una serie de elementos de sociabilidad como el canto, el baile, el consumo de alcohol y la violencia, que ayudaban a configurar una “ forma” particular de sociabilidad. Lo que define la Chingana entonces, son las formas de comportamiento que en ella se dan y no su tipo de emplazamiento”<sup>19</sup>.*

Los dos primeros elementos mencionados el canto y el baile son fundamentales, ya que sin ellos no se concibe una chingana. El canto era interpretado generalmente por mujeres que utilizaban una voz nasal y aguda, acompañándose con instrumentos como la guitarra o vihuela, el arpa y el tamboril. El baile estaba directamente relacionado con el canto y se realizaba en la tierra o en tablados debajo de la ramada. Era común que bailarás sólo una pareja, la cual llamaba la atención del resto de los participantes, quienes los apoyaban siguiendo sus movimientos, dando gritos o con las palmas o cualquier elemento que pudieran percudir. Se interpretaban distintos bailes como: El Cuando, Las Oletas, El Pericón, La Zapatera o El Llanto, La Zamba y por sobre todo, La Zamacueca.

*“Es aquí en donde la expresión popular tiene cabida a partir de diversas manifestaciones, todo esto ayudado por el consumo de alcohol, que permitía liberar tensiones y violencia reprimida, desatar la euforia y la alegría, extasiar los sentidos, o simplemente “ahogar” las penas”<sup>20</sup>.*

En los sectores periféricos de Santiago de aquellos años, donde vivía el pueblo, en El Almendral, La Cañada, San Isidro y sobre todo en La Chimba, se instalaban las chinganas, una de las más famosas fue la de “Ñña Teresa Plaza”, que se llamaba “El Parral” y otra fue “El Nogal”.

A partir de 1824 se decretó un bando para Santiago con el fin de regular el funcionamiento de las chinganas, debido a los desordenes y riñas que se producían en ellas, para esto se establecieron penas, algunas de ellas van dirigidas:

**1º** A todos los que vertieren o cantaren palabras o canciones obscenas y escandalosas.

**2º** A todos los que se sorprendiere en algún acto o postura obscena y escandalosa.....

**5º** A todos los que se encontrare cargando cuchillo, puñal, daga o cualquier otra clase de armas.

**6º** A todo el que armase riña o pendencia.

---

<sup>19</sup> Purcell Torreti, Fernando: “Diversiones y juegos populares, formas de sociabilidad y crítica social”, 1º edición, Dibam, Santiago, 2000. cita p. 45.

<sup>20</sup> Purcell Torreti, Fernando, op. Cit, p. 55.

7º A todo los que sorprendieran robando in fraganti, o generalmente cometiendo otro delito.

Con estos artículos podemos deducir o imaginarnos las formas de convivencia que se desarrollaba en las chinganas, el ambiente que se generaba en ocasiones, la actitud emocional y por ende corporal de los participantes. Con esto no pretendo afirmar que en todas las chinganas ocurrían hechos de violencia, por el contrario, para efectos de esta investigación, lo importante es destacar las expresiones como la música y el baile, que sin duda, influenciados por aspectos como el carácter de las personas y el consumo de alcohol, resultan ser ingredientes y personajes que constituyen un cuadro. El ambiente de fiesta y carnaval que se generaba sólo lo podemos imaginar y reconstruir a partir de relatos literarios y pinturas costumbristas, los cuales nos ayudan a determinar ciertos comportamientos y emociones que en definitiva se reflejarían en la forma que tenían estos personajes de bailar la cueca.

*“Se ha establecido con tal entusiasmo el gusto por las chinganas, o más propiamente burdeles autorizados, que parece que se intentase reducir a la capital de Chile a una gran aldea....Allí los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven....Estos recintos han degenerado en escuelas de relajación general, por los mismos que concurren a ellos personas que en otros tiempos las miraban con execración” Andrés Bello, “El araucano” n°69. Santiago, 7-8-1832.<sup>21</sup>*

2. Chingana en Tres Puntas, 1852



*Viajeros alemanes, Memoriachilena.cl*

<sup>21</sup> Garrido, Pablo. Op cit, p 187.

Fueron muchos los intentos por regular e incluso prohibir las chinganas, pero los estratos populares de la sociedad se las arreglaron para mantener este espacio, burlando los controles policiales y las críticas de los sectores sociales más acomodados. Lucharon de alguna u otra manera por mantener vivo el único espacio en donde podían expresarse con libertad y naturalidad.

*“La Sambacueca es el soláz del pueblo llano, llano porque no quiere el triste en que se le ataje un grano de arena. Después de las duras tareas diarias a que la necesidad lo condena, lo aguarda en la chingana con los ojos abiertos la Sambacueca, su amiga, la esperanza de verla lo alienta en su trabajo; y a fin de poder presentarse en la chingana con el bolsillo un poco provisto para festejarla debida y chamuscadamente es que el pobre proletario se desvive y se afana. Si no, no trabajara ¿para qué? La Sambacueca es el único punto de contacto de todas las clases sociales; lo único que hay verdaderamente popular. Baila el pobre como el rico, la dama como la fregona, el roto con el caballero, con la diferencia sólo del modo, los rústicos la bailan con un poco más de naturalidad, lo que llamamos a todo trapo; pero así lo hacen todo; cuando se ríen lo hacen a carcajada, si lloran aturden, si murmuran desuellan, si se enojan matan; las gentes más cultas se andan con más tiento en todo.....Y me paro yo. Apenas ocupo el centro de la sala, cuando ya empiezo a sentir un hormigueo que me sube de los pies a la cabeza, el placer y la dicha me rebozan por todos los poros, tuerzo mi pañuelo, retoco el peinado, paseo miradas de orgullo y satisfacción para toda la asamblea; clavo los ojos en la cantora. ¡¡Que martirio, se ha desafinado la prima!!; cambio de postura; una pierna principia a bailar sola; la traigo arrastrando a su puesto; miro a mi compañera que ya pone, que ya no pone la mano en el voluptuoso farrete; las venas se me hinchan; el corazón me late con tal fuerza que sofoca; respiro fuego; ¡Por, fin cantan! Y todos los objetos terrenos se confunden en mi vista, me desprendo del pavimento, siento que la sangre se me va a la cabeza, no veo nada; No oigo sino una armonía lejana, lánguida como el amor feliz; me parece que vago en el espacio acompañado de una sombra celestial de mujer que revolotea en derredor mío, que aparece y desaparece a mi vista.*

*¡Dichosos los que ganan su vida bailando la Sambacueca!”*  
Domingo Faustino Sarmiento, “El Mercurio”, Valparaíso, 19-2- 1842<sup>22</sup>.

## **1.2 Migración campo ciudad y el Roto**

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, período posterior a la Independencia, se provocó un cambio y reordenamiento social, luego de una cadena de acontecimientos de diverso índole que influyeron sobre todo en la forma de vida del hombre del bajo pueblo, como por ejemplo:

---

<sup>22</sup> Garrido, Pablo, op. Cit, p. 201.

- El decaimiento progresivo de la actividad en el campo, debido a la falta de renovación de las técnicas agrícolas, el excedente de mano de obra, la falta de cultivos intensos, el aislamiento producido en los meses de invierno, no existía una regularidad en los trabajos debido a las temporadas marcadas de productividad.
- Se inicia programa de construcción de importantes obras públicas, en el período del presidente Balmaceda, por ejemplo: el tendido de las vías férreas, construcción de caminos y puentes que facilitarían la conexión entre ciudades, y por sobre todo el desarrollo y modernización urbana.
- El auge del mundo minero, el cual demandaba una cantidad importante de mano de obra, en la explotación del salitre, el carbón, y el oro que se descubre en California.
- El reclutamiento de soldados para la Guerra del Pacífico, el cual se constituye en su mayoría por hombres campesinos.

Estos factores son los que motivan al hombre rural a buscar nuevos horizontes, abiertos a la aventura y a aceptar el trabajo que estuviera a la mano para poder subsistir, tanto dentro de la legalidad como fuera de ella. De este modo, se va forjando un individuo con ciertas características físicas y psicológicas, aptas para resistir los embates del desarraigo y la inestabilidad, pero con un gran apego a su libertad. Este hombre que deambula en búsqueda de oportunidades dentro de sus múltiples identidades, que adoptó diversos nombres de acuerdo a la actividad que realizaba, como Carrilano en la construcción de las vías férreas; Caminero, en la construcción de los caminos y puentes; Minero, que recorrió el territorio tanto nacional como extranjero (ejemplo de ello fue su presencia en el fenómeno de la “Fiebre del oro en California”), fue llamado también, vagabundo o mal avenido. Este hombre se transforma en un mítico personaje que provocó en la sociedad reacciones disímiles, unas de orgullo y otras de rechazo, este polémico personaje es el “Roto” chileno. El mismo, que de tanto andar, terminó siendo atraído por las promesas laborales de una urbe en creciente desarrollo, dando término a su itinerante libertad.

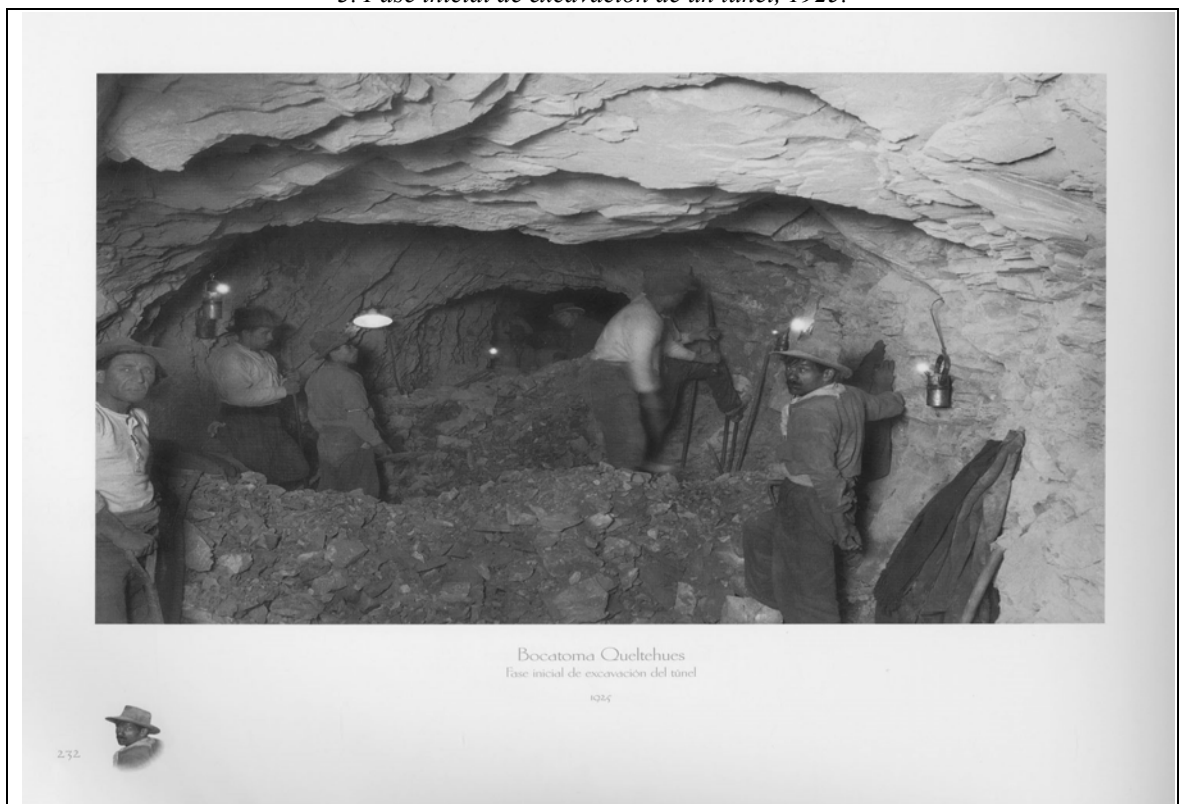
“Roto es un hombre capáz  
De enfrentar cualquier faena  
En las minas o en los campos  
¡Si hay clarinete, a la guerra!



Puede ser roto bandido  
Puede ser roto minero  
O ese roto carrilano  
O ese qu`es re pata`e perro

Hasta pa`hacer un túnel  
Se llamaba a la rota`  
Ahí tienen la palabra  
Porqué es un hombre capaz”<sup>23</sup>

3. Fase inicial de excavación de un túnel, 1925.



Bocatoma Queltehue  
Fase inicial de excavación del túnel  
6224



“Luces de modernidad”, Archivo fotográfico de Chilectra

Por su parte la mujer de pueblo lucha por la sobrevivencia, desde la perspectiva de la estabilidad en términos territoriales. Ella, desde que sale del campo, busca crear espacios lo más parecido a un hogar dentro de sus posibilidades, teniendo a cargo la responsabilidad de sus hijos, en el mayor de los casos abandonados por los padres, convirtiéndose así en la proveedora familiar. Es así como la mujer comienza a formar ranchos y caseríos en las afueras de la ciudad, donde podía desarrollar una economía

<sup>23</sup> Núñez Oyarce, Hernán. “Mi gran cueca”, Editado por Rodrigo Torres, Santiago 2004, cit p 14.

familiar independiente, ya que además de un hogar, disponía de pequeños terrenos cultivables, y además, convertían su casa en posadas en donde se ofrecía comida, bebida y por que no algo de música, baile y diversión para los errantes hombres. Todo esto era un negocio netamente femenino, lo cual demuestra la pujanza de la mujer por salir adelante en forma independiente.

Es así como la evolución de estos rancheríos y el éxito de la concurrencia, da paso a las conocidas chinganas, a las que más tarde, se les deja caer el peso de las leyes de la época, junto con las constantes críticas de la iglesia y de los sectores aristocráticos de la sociedad. Debido a esta persecución, las chinganas se convirtieron en un negocio difícil de mantener, razón por la cual sus dueños se ven en la obligación de cambiar de rubro, buscando trabajo en la ciudad misma, como lavandera, costurera, criada, etc.

### **1.3 Cité y Conventillos, nuevos espacios de sociabilidad popular**

De esta forma comienza a constituirse un sector marginal en la ciudad, constituido por hombres y mujeres que migraban de las zonas rurales a la prometedora y pujante ciudad. Santiago de tener 80.000 habitantes en 1843, pasó a 256.000 habitantes en 1895.

En este sector urbano popular al poniente de Santiago, cercano a las estaciones de ferrocarriles, al sur poniente de la Estación Central (Chuchunco) y al norte del río Mapocho (La Chimba), instalan sus vidas mujeres y hombres, desarrollando una forma de sociabilidad que en parte mantenía costumbres y bienes culturales de origen rural y campesino. Sin embargo, en su proceso de adaptación, deben someterse a un sistema económico y social propio de la ciudad, provocando una contradicción en sus sistemas de vida. Esto los lleva a constituirse como un grupo social marginal, con mucho desarraigo y una carencia de identidad, lo cual genera progresivamente incertidumbre y resentimientos.

Los tipos de vivienda más comunes para estos grupos fueron, en un principio, los conventillos, antiguas casonas patronales subdivididas en múltiples y pequeñas habitaciones. Estas tenían patios interiores comunes, donde había lavaderos y en general los habitantes socializaban y compartían sus vivencias. A posterior se crearon los cités, que eran largas galerías corredores, de una cuadra a veces, las que tenían

casas por ambos lados y que fueron construidos pensando en mejorar las condiciones de vida insalubres de los conventillos.

*“Habitaciones oscuras e insalubres, sin agua potable, ni desagüe, se hacinaban hombres, mujeres y niños, víctimas de enfermedades como el tífus, cólera, viruela, tuberculosis y males venéreos”<sup>24</sup>*

5. Interior de un conventillo, Brasil entre Mapocho y Baquedano, 1925.



*“Luces de modernidad”, Archivo fotográfico de Chilectra.*

*“A primera vista se divisa un incontable número de piezas. Las de la calle valen \$25 mensuales. Siguen en orden, divididas por unas especies zanjas o corredores, cuevas de \$ 18, \$15, \$12 al mes... A los infelices del conventillo a aquella gente más miserable y de más escasos recursos, se les ha recluido al fondo del corral. En piezas de tres varas de largo, dos y media de ancho y dos de alto, se hacinan familias, perros, zorzales, gallinas y hasta alojados. Con la mano se toca el techo, con las narices no se huele nada porque habría que precaver el desmayo... Con los ojos no miramos más que horrores, con los pies*

<sup>24</sup> Villalobos, Sergio. “Historia de Chile”. Op, cit. pp

*aún contra nuestra voluntad, oíamos humildísimos jergones, nauseabundos harapos*<sup>25</sup>.

En estas comunidades urbano-populares, se construyen redes de sociabilidad en donde se combinan permanentemente, conflictos y solidaridades, en donde el individuo se agrupa buscando un espacio con identidad propia. Es así como surgen los “*bajos fondos*” de la ciudad, lugar donde se desarrollan códigos y una forma de vida en donde la marginalidad y la violencia están en estado latente, a flor de piel, en donde se va forjando una forma de actuar y de sentir cargada de resentimiento frente a una sociedad claramente polarizada y ciegamente crítica.

6. *Patio de lavanderas en conventillo, 1910.*



---

<sup>25</sup> Salazar, Gabriel. “Historia Contemporánea de Chile” Tomo V, LOM ediciones, 1º edición, 2002, Santiago. Cit. p.166.

## 2. Desarrollo de la Cueca durante los siglos XIX y XX.

### 2.1 La cueca de los bajos fondos

Hasta aquí se ha entregado un panorama social de los sectores más pobres, con el fin de comprender los móviles expresivos que llevan a hombres y mujeres de los bajos fondos a desarrollar una forma muy particular y atractiva de interpretar la cueca tanto en la música como en el baile. De esta forma hombres y sobre todo mujeres, sienten la necesidad de retomar la esencia de las chinganas pero esta vez al estilo urbano, esto es, en los espacios comunes de los conventillos y cité. Estos espacios intentaban asemejar a los salones de la oligarquía, con decorados, espejos y el infaltable piano. Estas nuevas chinganas al igual que las antiguas, se desarrollaban con un generalizado consumo de alcohol, el cual iba en creciente aumento, al igual que la prostitución. La conjunción de estos elementos nos ayuda a dibujar un cuadro con diversos personajes, con códigos y actitudes particulares. Estos, a la hora de la fiesta, canalizan sus emociones al igual que en las antiguas chinganas, a través de la música y el baile y en donde nuevamente La Cueca, tiene guardado su lugar especial. Sin embargo, esta vez la cueca se adapta a los espacios y a costumbres urbanas, por ejemplo, en los burdeles, las *pica`*, o las casas de remolienda, en donde existía un pequeño escenario y espacio para el baile. Ahí, la cueca se interpretaba con otros instrumentos como el piano; el pandero, con una forma distinta de tocar y una variedad de elementos percutibles que avivan esta cueca, como los platillos de café, las cucharas, los dedales, las conchas de ostión, un tarro, la mesa, etc. Con ingenio al parecer, todo servía.

*“Conocí de tañador  
El cajón azucarero  
Como la silla`e terciado  
Y el tarro parafinero”<sup>26</sup>*

*“Al lado de la estación, pero casi invisibles, como conviene en una ciudad que solo tolera al roto en la fiesta patria, empiezan las sucias madrigueras; de las cocinerías y cantinas llegan a la calle acres emanaciones de humo y frituras y el rumor de voces roncas. En el interior mismo de los edificios altos de la parte nueva, con letreros llamativos en la fachada, empieza la tragedia de la mugre, del desorden y la miseria, tapada con cemento y estucos. Por esos bodegones y cantinas con pianola, hay un movimiento incesante de forasteros, maquinistas,*

---

<sup>26</sup> Núñez Oyarce, Hernán. “Mi gran cueca”.cit p.18.

*cargadores, soldados y obreros, que acuden a ese rincón sensual, apostado ante los rieles y los férreos talleres para dar descanso a sus músculos y expansión a sus naturalezas fustigadas por el calor de las fraguas y calderas.*<sup>27</sup>

*“Es un arrabal bravío que se despereza en las mañanas al son de los pitazos de las locomotoras, las fábricas y la maestranza. Minutos de llegar el expreso del puerto, al mediodía, se recoge y duerme un par de horas; la noche trae la remolienda que lo hace vibrar entero con toques de vihuela, zapateo de cueca, tamboreo y griterío destemplada. Desde el sábado al atardecer y todo el domingo es osado aventurarse por esos contornos donde flota la influencia asesina del licor.”*<sup>28</sup>

8. Conventillo en Valparaíso. 1900.



*Olds, Harry Grant, Memoriachilena.cl.*

*“Estos habitantes del arrabal, cultivaron modalidades propias de hacer música, poesía y baile con una fuerte función identitaria, relacionada a eventos, lugares, personajes emblemáticos, comportamientos sociales, estilos de vestirse, de apariencia, de gestualidad, etc. La manera de hablar en este ambiente, por ejemplo, y el uso del “coa”, jerga del ambiente delictual incorporada en las letras de sus cantos. Estos elementos configuraron un sistema de distinción relacionado con las necesidades de socialización e identificación de tales grupos -de la ‘rotada’ y su anarquismo libertario-, en el moderno espacio de la ciudad. La cueca chilenera es parte sustantiva en este sistema”*<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Edwards Bello, Joaquín, “El Roto”, 19ª edición, Editorial Universitaria, Santiago 2003. Cit, p. 4.

<sup>28</sup> Edwards Bello, Joaquín, Op. cit. p. 5.

<sup>29</sup> Torres, Rodrigo, artículo “El arte de cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno”, cit.p. 4.

*“El proceso de la performance cuequera se desarrolla sobre la base de un conjunto de prácticas, códigos y reglas validadas por la comunidad, las que ponen en juego una serie de engranajes e interacciones entre los cantores, el conjunto instrumental que los acompaña, los bailarines y la comunidad participante. En los eventos cuequeros, especialmente cuando se juntaban los ‘lotes’ de cantores, predominaba un ambiente de competencia, que a menudo lindaba en el conflicto, “eran guerras las cuecas; no era llegar y cantar, había que ser gallo.” (Núñez, 1998). De ahí su denominación como cueca brava, “es brava porque la rotada también es brava, parada en el hilo”, rasgo atribuido a la idiosincrasia popular: “es la vida que tiene el chileno, medio aguerrido, es algo de adentro, se nace con eso”. Y es brava porque es difícil cantarla y bailarla y, además, por el clima de intensa pasión que genera entre los participantes.”<sup>30</sup>*

## 2.2 ¿Cómo fue el baile de la Cueca?

Difícil respuesta, ya que este baile era interpretado por personas del “ambiente” que vivían “a la orilla”, es decir, transgrediendo el límite de ley, por lo tanto, reprobados socialmente y censurados, sobre todo, “a la mujer del ambiente”. A mi modo de ver, creo que para la sociedad por mucho tiempo fue más difícil aceptar el baile, que la música de la cueca proveniente de estos espacios marginales, principalmente por rechazo y censura a la evidente y expuesta sensualidad corporal de este baile. Por lo tanto, esta expresión se mantuvo oculta por mucho tiempo. Con respecto a esto Rodrigo Torres plantea:

*“En efecto, las manifestaciones populares del baile, la gestualidad y sensualidad de los bailarines, el cuerpo popular en definitiva (y, por cierto, el modo en que la música aporta a la ‘construcción’ de ese cuerpo), ha sido la más reiterada evidencia por la cual la clase ilustrada ha considerado oprobiosa y de mal gusto el modo popular de la cueca, justificando con ello su marginación. Es decir, se cuestiona la corporeidad intrínseca y no disimulada de su expresión”<sup>31</sup>*

Posiblemente por esta razón, resulta muy difícil encontrar descripciones detalladas de la forma que tenía el baile, pues no existe material audiovisual, ni fotografías, ni pinturas. Sin embargo, para algunos escritores nacionales los bajos fondos fueron una fuente de inspiración, plasmando en las llamadas “novelas costumbristas”, las vivencias y la cotidianidad del arrabal santiaguino y gracias a ellos, podemos ir descubriendo o por lo menos hacernos una imagen de como fue bailada.

---

<sup>30</sup> Torres, Rodrigo, Op. Cit. p. 6.

<sup>31</sup> Torres, Rodrigo, Op. Cit p.3.

### **Fragmento de “Vidas Mínimas”**

“El condenado del zapatero, saca a bailar a Juana.

Los movimientos tienen la mímica de la persuasión y la fuga. La mujer aparece y el hombre se conmueve. De repente, ella, al sentirse codiciada, humilla sus ojos y su paso adquiere ritmo de fuga. El hombre vacila, pero inspirado por el deseo la acompaña con su atención y baila en torno a ella, cerrándole todo camino. La mujer acelera el paso y su rostro expresa desdén.

Un enardecimiento se apodera del bailarín y hace filigranas con la punta de los pies. Quiere impresionarla por la vía de la gracia. Sus gestos cada vez más desordenados tienen algo de súplica, y su mirada fija en ella, es insistente, fascinadora. Cómo le brillan las pupilas. Y a cada vuelta casi le roza o arquea sus brazos, y tomando su pañuelo, con ambas manos la conduce dentro de un círculo. La mujer ya no huye tan de prisa. Sus rodeos son más lentos. Se siente asediada, ha resistido, pero ya su voluntad se disgrega. La insistencia masculina va entrando como orden a su corazón. Su faz se ablanda y ruboriza. El varón, al verificar el nuevo y vencido gesto de la mujer, se siente colmado por su alegría salvaje; se yergue, sus brazos se alzan y remolinean y su danza se hace tumultuosa. La rodea, la impregna con su aliento, la reverencia y se contiene. Podría tomarla, podría acariciarla, podría llevársela.

La mujer ya no teme, el mismo deseo del hombre está en su pecho y aguarda..... Hasta que súbitamente, en la última vuelta, impulsados por un sentimiento igual, se precipita uno contra el otro con los brazos temblorosos y abiertos”.<sup>32</sup>

### **Fragmento de “La oscura vida radiante”**

“Y llegó el momento en que se levantó, pidió a una muchacha que lo acompañara y se puso en facha, pañuelo en mano, una vuelta redonda y que hubo, girando en lo alto el pañuelo no muy blanco, se encaró a la muchacha ¿y ahora?, ahora, ahora, se hace que llora, date la vuelta, diablo, iban y venían, mirándose de lejos y a la pasa, invitándose, ¿ah?, sigue la danza, sigue el vaivén, baila la cueca, báilala bien, y ya no paró, pareciéndole que iba acercándose a algo, no a la embriaguez, a la borrachera, aunque también a eso, sino a un punto en que algo se uniría a algo, el ser a la conciencia o al conocimiento de sí mismos, no como era, mal vestidos, sucios, desamparados, si no como se podía ser, como se debería ser, alegre, seguro, fuerte, victorioso, surgiendo a la luz de otro sol, no del que aparece todos los días y muestra a todos cual son, si no a otro que podría alumbrar o alumbraba en ese momento, no para todos, sólo para aquellos que de algún modo o por algún motivo podían surgir a la cumbre, girando, animados por la voz y el canto y el tamboreo en la guitarra, llevados a la seguridad y a la alegría, lo mismo que quizá llevaba a todos los hombres a embriagarse, saliendo así de la eterna miseria de la sempiterna mugre hacia ese alto sol, un sol que solo alumbraba breves instantes y nada más que para algunos;...”<sup>33</sup>

<sup>32</sup> González Vera, José Santos, “Vidas Mínimas”. Santiago, 1996. Cit pp. 39 y 40.

<sup>33</sup> Rojas, Manuel, “La oscura vida radiante”, Santiago, 1971. Cit pp. 21, 22.



A partir de estas descripciones del ambiente cuequero podemos deducir cómo se desarrollaba el baile, el cual sin perder la esencia de la zamacueca, utiliza un lenguaje corporal que trasciende a toda forma de pasos y estructura coreográfica prefijada, en donde la comunicación entre danzantes es fundamental, las emociones están a flor de piel, están atentas, exuberantes y defensivas a la vez. Todos los gestos tienen una importante carga emotiva, desde los más sutiles hasta los más desafiantes. Sin querer o de modo espontáneo, se llega a desarrollar una historia, una estructura dramática en donde los gestos poseen un temporalidad, una espacialidad y una energía especial, interesante y digna de ser estudiada desde la perspectiva del Análisis del movimiento expresivo, herramienta que nos otorga las bases de la danza moderna, constituyéndose éste, como un interesante tema para futuras investigaciones Sin embargo para comenzar cualquier análisis, es fundamental primero definir las bases históricas y sociales de este baile, comprender sus móviles expresivos y sus motivaciones. De este modo, poder realizar una investigación que trascienda la descripción superficial de pasos y estructuras coreográficas.

### **2.3 La cueca en tiempos modernos: Desarrollo paralelo de dos variantes.**

A partir de los relatos de Manuel Rojas y González Vera, se puede comprender el desarrollo clandestino y marginal de la cueca, a diferencia de la cueca aristocrática que se quedó en los salones perdurando, al parecer, sin muchas variaciones. Con el correr del tiempo, la Cueca de Salón como se le denomina también, fue desplazada, al igual que otras danzas, por nuevos bailes de moda que llegaban desde el extranjero.

En el siglo XX, a diferencia del anterior, las influencias ya no venían exclusivamente de Europa. Esta vez el creciente desarrollo de las urbes aledañas a los puertos más importantes de América en ese momento: Nueva York, Buenos Aires y Rio de Janeiro, logran difundir su creciente modernidad, también a través de la música y sus bailes de moda. De Norteamérica llega el Vals Boston, One Step, Charlestón y el Fox trot (el cual logra llegar a los estratos populares, adaptándose en lo que hoy conocemos como Jazz Huachaca, cultivado por Roberto Parra). Desde Buenos Aires, llega el Tango, logrando gran popularidad. Como proviene del arrabal, de los sectores porteños y, al igual que la Cueca de los bajos fondos, se desarrolla un vínculo especial entre ambos

bailes, compartiendo los mismos espacios de convivencia, con los mismos músicos y bailarines. Comparte también estos espacios de sociabilidad, el Jazz Huachaca. Se comienza a valorar el producto latino y sobre todo de raíz negra, desde Río de Janeiro llega La Samba brasileña. La música afrocubana hace lo propio trayendo bailes como El Bolero, La Conga y La Rumba. Este proceso fue ayudado gracias a la creciente industrialización de la música. Sin embargo, en los años posteriores a la celebración del centenario de la independencia, de parte de la clase aristocrática, se produce un fenómeno de revalorización de los elementos culturales nacionales, en donde se comienza a estilizar la música tradicional campesina. Es así como, el conjunto “Los Cuatro Huasos” es un fiel exponente de este fenómeno. De este modo el baile de la Cueca Campesina con su variante de Cueca Huasa, se difunde con una clara estampa del Huaso con espuelas y la Huasa elegante.

*9. Los cuatro huasos, 1927.*



*Archivo de música popular Universidad Católica, Memoriachilena.cl.*

Paralelamente, la cueca de los bajos fondos, desde su espacio marginal, inicia un lento proceso de decadencia debido a una serie de factores de orden social que influyen en este proceso:

- Los Conventillos y los Cité llegaron a un grado de colapso que sus habitantes se vieron en la obligación de buscar otros espacios donde habitar, es así como

en la década del `40 comienza una lenta migración hacia sectores periféricos de la ciudad, dando paso u origen a nuevos centros de marginalidad, “las poblaciones callampas”. Es así como poco a poco comienza a decaer la vida y el fenómeno cultural que se desarrollaba en la comunidad de los conventillos. Estos espacios de convivencia cambian en sus expresiones.

- La floreciente industrialización de la música, a través de la discografía, permite la rápida entrada de nuevos ritmos de moda a nivel internacional
- La masificación de la radio, permite la democratización de los medios de información y por sobre todo de difusión de la música, con los ritmos de moda tanto nacional como extranjera, es así como por ejemplo la música mexicana logra penetrar y representar el sentir del pueblo, al igual que la música tropical en años posteriores, en especial La Cumbia. Estos ritmos, con sus respectivos bailes, son adoptados de manera muy natural en los cuerpos de los intérpretes y tienen hasta el día de hoy vigencia en las fiestas familiares.

10. *Empleados bailando cueca, La florida, 1925.*



*“Luces de modernidad”, Archivo fotográfico de Chilectra.*

De este modo la cueca marginal lentamente deja su seno de origen. Los sectores populares cambian sus necesidades y por consecuencia sus formas expresivas, por tanto la cueca deja de ser vigente como expresión espontánea de esos grupos populares.

Alrededor de los años '60, una nueva generación de músicos y folkloristas, entusiasmados y adherentes al fenómeno musical de la Nueva Canción Chilena, promueven el rescate de la cultura tradicional desde otra perspectiva. De esta forma músicos como Ángel Parra, hijo de Violeta Parra, inicia la denominada “operación rescate”, e impulsa la grabación del trabajo musical realizado por su Tío Roberto Parra de forma anónima, el cual cultivaba un estilo de cueca similar a la cueca de los bajos fondos, el cual denominó “Cuecas Choras”. Por otra parte, folkloristas como Margot Loyola, Héctor Pavéz y Gabriela Pizarro, descubren a otros cultores de la Cueca, “Los Chileneros” liderados por Hernán Núñez, quienes fueron parte “del ambiente” por lo tanto sus letras estaban cargadas de experiencia de vida en los bajos fondos. Con ellos el año '67 se graba su primer disco, denominado “Cuecas Bravas”

11. Carátula del LP, *Los Chileneros*, 1967.



*Cuecachilena.cl*

Es así, como la cueca marginal se abre un espacio en los medios de comunicación y en la industria discográfica, surgiendo la necesidad de diferenciar los estilos de cueca presentes ahora en el mercado. Entonces a partir de los nombres otorgados a los discos, o del lugar donde se ejecutaban, derivan los nombres: Cueca Brava, Cueca Chora, Cueca Porteña (la que se interpretaba en el arrabal del puerto de Valparaíso), Cueca de Burdel, para denominar a las cuecas que provenían de los bajos fondos. Así durante la década de los '70 y '80, grupos como Los Paleteados del Puerto, Los Afuerinos, Los Pulentos de la Cueca, Altamar, entre otros, se encargan de cultivar esta variante. Sin embargo, el proceso de decadencia sigue su curso, sobre todo en el baile.

A pesar de este fenómeno de rescate impulsado por músicos y folkloristas, ya no era el pueblo el que la practicaba, por lo tanto la Cueca, ya no se constituía como un canal expresivo.

En los años '70, con la llegada de la dictadura militar, se produjeron muchos quiebres y cambios abruptos en nuestro país, sobre todo en el ámbito de la cultura. La vida nocturna y la bohemia se suprimió por completo, toda reunión de grupos de personas en la noche era prohibida debido al estado de sitio y los toques de queda, con esto se da término definitivo a las picá, burdeles, y casas de remolienda, últimos espacios donde quedaban vestigios de la Cueca Brava.

## **2.4 La cueca emblema patrio**

Para la dictadura militar el problema del estancamiento de la cultura y las artes se solucionaba realzando los símbolos nacionalistas, a través de decretos y normas. Es así como el año 1979 se dicta el Decreto Ley N° 23, proveniente de la Secretaría General de Gobierno, que con fecha 18 de septiembre, dice:

DECRETO:

Artículo 1°.- Declárese a la cueca danza nacional de Chile.

Artículo 2°.- El Estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos. Corresponderá al Ministerio Secretaría General de Gobierno, a través de su Secretaría de Relaciones Culturales, velar por el cumplimiento de esta norma.

Artículo 3°.- El Ministerio de Educación Pública organizará, anualmente, en el mes de septiembre, un concurso nacional de cueca para alumnos de enseñanza básica y media, cuya organización corresponderá a las respectivas Áreas de cultura de las Secretarías Regionales Ministeriales<sup>34</sup>. (Ver documento completo en Anexos)

Luego, un año más tarde, le sigue el Decreto Supremo N° 4002 del Ministerio de Educación, que en su artículo 23 establece como obligatorio dentro de los programas de estudio de Educación Física, que los alumnos aprendan a ejecutar danzas folklóricas nacionales y en especial la Cueca.

Y para terminar en el año 1989, el último de la dictadura militar, el Decreto Supremo N° 54, nuevamente de la Secretaría General de gobierno que dice:

---

<sup>34</sup> Decreto n° 23, "La Cueca, danza nacional de Chile" Diario Oficial de la República de Chile 6-11-1979

DECRETO:

Artículo 1º.- Declárese el 17 de Septiembre Día Nacional de La Cueca

Artículo 2º.- El estado fomentará, a través de Municipalidades, Corporaciones de Educación y diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza práctica, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos. Corresponderá al Ministerio Secretaría General de Gobierno, A través de su Secretaría de Relaciones Culturales velar por esta norma<sup>35</sup>. (doc. Completo en Anexos).

*12. Cueca Huasa.*



*Icarito.cl*

Es importante resaltar que la cueca de la cual se hace mención en los decretos anteriores, es la variante de Cueca Huasa, la cual pertenece al folklore campesino que se ubica en la sectores rurales de la zona central de nuestro país, la misma que impulsó la aristocracia, luego de la celebración del centenario de independencia, con la estampa del Huaso fuerte y elegante. Es así como comienza un período de insistente difusión de la Cueca Huasa, con una estructura por todos los chilenos conocida, sin embargo por muy pocos vivenciada desde el punto de vista de la danza. El Ministerio de Educación de aquellos años se encargó de difundirla en los colegios a través de la clase de Educación Física o Educación Musical. De este modo los profesores comienzan a enseñar este baile como una receta, otorgándole demasiada importancia a la forma coreográfica y a los adornos externos, transmitiendo una cueca en serie. Se crean además los campeonatos ínter escolares que se realizan hasta el día de hoy, en donde dadas las características del certamen, el baile es llevado al plano de una

---

<sup>35</sup> Decreto n° 54, “Declara el 17 de septiembre como Día nacional de la Cueca”. Diario Oficial de la Republica de Chile, 28-10-1989.

competencia deportiva, donde existen normativas y reglas muy estrictas con respecto a la estructura del baile, los tipos de vuelta, pasos y también la vestimenta. A mi modo de ver este tipo de competencias convierten el baile de la cueca, en una muestra de destrezas y habilidades en la ejecución de pasos, zapateos y desplazamientos uniformes, restándole importancia o dejando en segundo plano, lo esencial de cualquier baile que es su carácter expresivo, lo cual le otorga la individualidad y personalidad propia..

Otro factor de influencia en la promoción de la Cueca Huasa, fue el rol que cumplió el Ballet Folklórico Nacional, BAFONA. Este ballet profesional dependiente en esos años del Ministerio de Educación, desarrolla una labor educativa a lo largo del territorio nacional, a través de la proyección escénica estilizada del folklore de nuestro país. Sin embargo, el prototipo de cueca estilizada marcó un referente que fue imitado por muchos grupos y profesores dentro de las escuelas, lo cual provocó una uniformidad en la interpretación de la danza, fijando la posición del brazo para tomar el pañuelo y la falda, la cantidad de pasos de floreo para la medialuna, los gestos de la cara, incluso las sonrisas, elementos que fueron convirtiendo poco a poco, a la cueca, en un baile gélido, carente de emociones. Si bien, el espectáculo Bafona se inicia con muy buenas intenciones, utilizando para la creación de sus cuadros, bases de investigación sólidas, sus cuadros se fueron convirtiendo en un patrón de fotocopiado en los colegios y agrupaciones regionales, lo cual genera falta de creatividad y naturalidad.

A mi modo de ver, Bafona promueve una Cueca que fue creada para ser mostrada en un espectáculo escénico, la cual adopta tecnicismos y estilizaciones gestuales y coreográficas aptas para ser interpretadas por bailarines profesionales o de espectáculo. Esta Cueca, al tratar de ser imitada por el común de las personas, evidentemente que les resulta enredosa y poco natural. Creo que este es uno de los factores que influye en provocar un efecto contrario a los esperados por los decretos. Se produce más bien un distanciamiento y una sensación de incomodidad frente a sus formas estructuradas y artificiales. Es así como la relación con el baile de la cueca es compleja, un tanto forzada y embarazosa para el chileno en general.

A partir de este fenómeno, es que surge la inquietud como profesional de la danza por analizar esta dicotomía que se produce con el baile de la cueca. Si volvemos atrás

y consideramos el origen y el desarrollo de este baile, si recordamos las sensaciones que provocaba en el pueblo de la época de las chinganas y posteriormente en los bajos fondos, en donde el vínculo con la cueca fue, principalmente, emocional y casi gutural, lo cual se expresa en movimientos reales y sentidos de carne y hueso, resulta difícil comprender su proceso y transformación, al ser elevada a la categoría de emblema patrio, quedando tan ennoblecida que perdió su conexión con la tierra y con el hombre común. Se generó entonces un distanciamiento, una falta de representatividad e identidad, conceptos que en la década de los ochenta, comienzan a florecer y ser cada vez más efervescentes, producto de una búsqueda incansable y una necesidad de encontrar el origen real de nuestra cultura apabullada por imposiciones tanto internas, como de los ejes de poder internacionales.

Es así como se nos viene la década de los `90 con un destape cultural que marca el fin de siglo y prepara la entrada al siglo XXI con una nueva historia para La Cueca.

### **3. Renacer de la Cueca Urbana: Factores de influencia y su adaptación a la época contemporánea.**

A partir de la década de los `90, un nuevo proceso social se inicia, abriéndose ventanas que permiten el pensamiento reflexivo en variados temas sin anteponer el prejuicio y la censura. Es así como el tema de la cultura popular se puede analizar abiertamente, la historia es apreciada también desde la perspectiva de lo social, por lo tanto, personajes históricos como “El Roto”, reaparecen como una forma de contraponer la exaltación desmedida que se hizo al “Huaso”. Por otra parte, el tema de la sexualidad y el rol de la mujer en éste se conversan abiertamente. Me detengo un momento en este punto, ya que en este período, quizás como producto de un lento proceso, se genera una apreciación distinta hacia el cuerpo propio y sus expresiones de sensualidad, lo cual tendrá ingerencia en las expresiones de baile que se desarrollan.



Por otra parte, el desarrollo acelerado en la tecnología comienza a provocar cambios en la forma de comunicación y de socialización de los chilenos y por último, la economía condiciona la vida progresivamente en torno al consumo, provocando un cambio de mentalidad y de actuar, que a mi modo de ver recientes la vida en comunidad y la necesidad natural del hombre de compartir y de expresarse colectivamente. Las necesidades se individualizan y no se comparten, más bien se acumulan o se desechan. De este modo, con elementos positivos y negativos transcurren los noventa, trayendo consigo un fuerte cambio en la convivencia y sociabilidades de los distintos grupos.

Sin embargo existe una preocupación de parte de ciertos grupos por potenciar la revalorización de la cultura tradicional desde otro ángulo y de incorporar la cultura popular a las fuentes de estudio y análisis. Se puede entonces comprender o aceptar que las antiguas expresiones y costumbres que representaron al pueblo y más aún, del bajo pueblo, también pertenecen a ese concepto de Cultura Tradicional, que también dejan huellas con sus expresiones y que no existe sólo una cultura oficial, la que se empasta en los libros de historia. Por el contrario, existen muchas dentro de un mismo país y que todas ellas constituyen un abanico que engloba la cultura de un pueblo.

Es así como surge el redescubrimiento de la Cueca Brava como parte de las expresiones populares de la primera mitad del siglo XX. Músicos e investigadores comenzaron a empaparse de este submundo bohemio para muchos desconocido, a involucrarse en esta cultura “under”, que tenía en su esencia la expresión más pura de representatividad sin pretender serlo o por acuerdo establecido. Era la cueca una vivencia, un motivo de encuentro, esta cueca “era no ma”, como venía, con rabia, con pena, con erotismo, con ganas y sin ganas también, sin adornos ni gestos falsos.

### **3.1 Hitos que marcan el renacer mediático de la Cueca Brava**

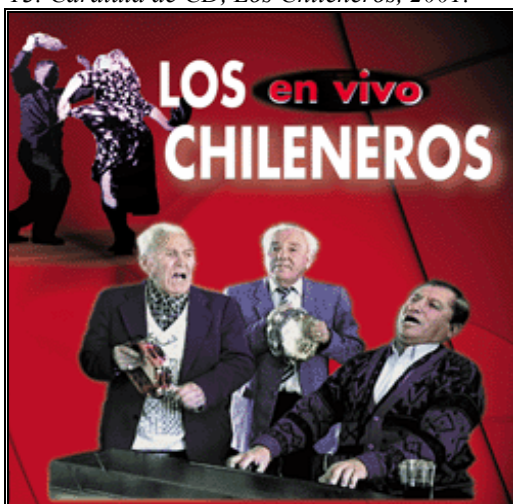
A partir de este redescubrimiento e interés por destapar la Cueca Brava, y en base a los interesantes análisis y estudios que realizan Rodrigo Torres y Mario Rojas frente a este tema, he destacado algunos sucesos que a mi modo de ver influyen y ayudan a preparar el despegue mediático de la Cueca Brava y el posterior advenimiento de la

Cueca Urbana. El concepto mediático lo utilizo para dar a entender que si bien la Cueca Brava desde el período de su decadencia pudo haber estado oculta y sumergida, no llegó a estar extinguida por completo y que su regreso guarda mucha relación con su aparición en los medios de comunicación masiva.

- En el año 1989, se estrena la obra “**La Negra Ester**”, dirigida por el fallecido director Andrés Pérez, la cual nos cuenta la vida de un prostíbulo en San Antonio, la vida de los bajos fondos del puerto. Con una mirada fresca y de respeto frente las vivencias del Tío Roberto Parra, esta obra revoluciona el teatro chileno y cambia la percepción del espectador frente a las temáticas rescatando la cultura popular y las formas de utilizar el espacio, éste se acerca a la gente.
- En 1994 se realiza el **1º Cuecazo Metropolitano**, como una propuesta alternativa, a los Campeonatos Nacionales de Cueca, en donde no existían reglamentos rígidos, por el contrario, se invitaba a participar en variedad de estilos.
- En 1994 Héctor Pavéz Pizarro, hijo de los folkloristas ya mencionados, continua el trabajo de rescate que hicieron sus padres de la Cueca Brava, despierta el interés en otros jóvenes por esta cueca y ayuda a reagrupar nuevamente al grupo Los Chileneros, para el 2º Cuecazo realizado en el Aula Magna de la Universidad de Santiago el año 1995.
- El 14 de septiembre de 1995, el grupo **Los Tres** realiza un concierto “unplugged” (desenchufado) en el programa MTV latinos en Miami. En este concierto incorporó a su repertorio las **Cuecas Choras** del tío Roberto Parra, provocando interés y muy buena acogida en la juventud de la época.
- En 1998 se constituye el grupo “**Los Santiaguinos**” jóvenes músicos que inspirados en la Cueca Brava investigan y desarrollan una Cueca con nuevos elementos armónicos y rítmicos, incorporado instrumentos como el bajo electroacústico y la batería, entre otros.

- En 1999, Mario Rojas cantautor de música popular, con el apoyo del Fondart<sup>36</sup>, realiza el documental “**La Cueca Brava**”, el cual nos muestra el ambiente y los lugares donde se cultivaba la Cueca Brava en Santiago, a través de los relatos de sus propios cultores principalmente de Hernán Núñez.
- En el año 2000, con motivo de la asunción del presidente Ricardo Lagos, se realizó una cena de Gala en el Centro Cultural Estación Mapocho, en donde asistieron más de cuatro mil personas entre ellas 15 presidentes del extranjero y 70 delegaciones extranjeras. En dicha oportunidad se realizó una muestra artística de folklore chileno, donde subieron al escenario el grupo “**Los Chileneros**”, **Don Nano Núñez, El Baucha y el Perico**<sup>37</sup>, acompañados por una pareja de baile constituida por Rita Núñez, hija de Don Nano e Hiranio Chávez, reconocido investigador y folklorista, el cual estuvo a cargo de esta muestra.

13. Carátula de CD, *Los Chileneros*, 2001.



*Cuecachilena.cl*

Es a partir de este último suceso en donde se genera una especie de reconocimiento oficial hacia la Cueca Brava, como parte de la cultura tradicional de nuestro país. Este suceso no estuvo exento de polémicas ya que a los pocos días

<sup>36</sup> Fondo para el desarrollo de las artes y la cultura, otorgado por el Consejo de las Artes y la Cultura.

<sup>37</sup> Integrantes del grupo “Los Chileneros”, Hernán Nuñez, Luis Araneda, Raúl Lizama.

después, se dejó caer la crítica, y por que no decirlo la censura, de parte de un grupo de diputados que representan a los sectores acomodados de nuestra sociedad. Este reclamo fue expuesto a través del oficio N° 4878 en la Cámara de Diputados, el cual en resumen manifiesta el total desacuerdo con el número artístico mencionado, que fue de muy mal gusto y que no representa en nada a quienes han sido los más auténticos exponentes de la música chilena. Que con respecto al baile, la pareja más bien parecía que estuviera bailando Tango en lugar de música chilena. Por último solicita que nunca más se presente un acto folklórico que no corresponda a lo que es lo intrínseco, lo básico, lo fundamental.<sup>38</sup> (documento completo en Anexo).

Frente a este oficio de reclamo, el gobierno, a través de Hiranio Chávez, el creador de dicho espectáculo, responde con una carta en la cual expresa la defensa de la Chilenera, con bases históricas y sobre todo rescatando y valorando los elementos culturales tanto tradicionales como populares de nuestro país. (doc. Completo en anexos).

La suma de estos sucesos mencionados, más esta controversia que llega a esferas gubernamentales, sienta las bases para que el tema de la Cueca comience a tener presencia a nivel mediático, por lo menos dentro de un segmento que le interesa la temática. Es así, como se inicia el nacimiento y desarrollo de una gran cantidad de grupos musicales, que inspirados en la Cueca Brava, cultivan y crean una visión contemporánea de ésta, con nuevas adaptaciones e incorporaciones.

De acuerdo a los hechos sociales anteriormente expuestos, puedo afirmar que en este proceso de revalorización de la Cueca Brava y el consiguiente florecer de exponentes pertenecientes a nuevas generaciones tanto en la música como en la danza, surge de parte de investigadores y musicólogos la denominación de **Cueca Urbana**, como una forma diferenciar ésta, de la variante Campesina. El concepto Cueca Urbana viene a contener a todos esos nombres que ha tenido esta cueca de los grupos sociales subalternos a lo largo de su historia (Cueca Chinganera, Chilenera, Chora, Brava, Portefña, De burdel). Sin embargo, es importante comprender que la cueca urbana que reaparece en el siglo XXI, pierde su raíz popular a pesar de que renace gracias a sus antiguos cultores que sí pertenecían a los espacios populares. Toda su descendencia y las nuevas generaciones que interpretan esta cueca,

---

<sup>38</sup> Oficio n° 4878, Cámara de Diputados, 15 de marzo de 2000.

pertenecen a los sectores medios de la sociedad que no son ni marginales, ni choros, ni rotos. Más bien pertenecen al sector “letrado”, estudiantes, músicos y profesionales en general, a quienes los une un profundo respeto por el rescate de la cultura popular de nuestro país. Esta situación es la que genera un cambio en la forma de apropiarse de esta expresión y por consiguiente, un cambio en el producto cultural que se mediatiza y difunde, como por ejemplo:

1. La Cueca Urbana en el aspecto musical se permite una serie de adaptaciones, como la incorporación de modernos instrumentos, las variaciones y fusiones con otros ritmos actuales como el jazz, rock, Hip -Hop, etc. Además sus letras se adaptan a situaciones urbanas actuales.
2. Con respecto a la danza, ésta ya no es interpretada al igual que en la música por gente del “ambiente”, sin embargo sus intérpretes gracias a los cambios culturales de fines de siglo, que se vinculan con el destape sexual, se han permitido “quitarle las trenzas” a la Cueca y le han incorporado el erotismo y sensualidad con propiedad.

### **3.2. Fenómeno cuequero.**

A partir del año 2000, se inicia la conformación o por lo menos la aparición pública de una gran cantidad grupos que cultivan la Cueca Urbana, algunos de ellos son: **Los Trukeros**, quienes incorporan elementos teatrales y de performance, lo cual convierte su trabajo, además de lo musical, en una atractiva puesta en escena de artes integradas. **Los Tricolor** los cuales apuestan a una línea más purista de la Cueca, **Los Porfiados de la Cueca**, quienes relacionan el rock con la cueca, sumando a sus letras temáticas de actualidad nacional, **Las Torcazas** y **Las Capitalinas**, aportan el temple femenino, lo cual no deja de ser innovador, ya que originalmente los grupos de Cueca Brava estaban compuestos exclusivamente por hombres. La lista de grupos es larga, ya que existen algunos que mediáticamente aún no son conocidos pero que no dejan de tener trayectoria en “las canchas”. Se podrían acercar a los treinta el número de grupos cuequeros y creo que sigue creciendo hasta el día de hoy.

14. Los Trukeros



Cuecachilena.cl

15. Los porfiados de la cueca



CuecaChilena.cl

16. Los Santiaguinos



Cuecachilena.cl

**Mario Rojas** da origen al sitio [www.cuecachilena.cl](http://www.cuecachilena.cl) el día 4 de septiembre de 2001, según sus propias palabras, la página surge de: "...la idea de socializar vía Internet un gran cúmulo de información e imágenes sobre la cueca contenidos en mi computador - fruto de varios proyectos de investigación. Y su objetivo es rescatar y proyectar el interés creciente, particularmente entre los jóvenes, en torno a la cueca chilena como una expresión del arte popular, que recoge una antigua tradición del canto. Una forma, curiosamente, poco difundida en la población nacional".<sup>39</sup> Esta página logra consolidarse como un eje fundamental de información para la **comunidad cuequera**. Este concepto o denominación lo ocupo para definir al conjunto de personas constituido por interpretes de música y baile de Cueca Urbana, por seguidores y admiradores de los intérpretes y por todas aquellas personas que frente a una necesidad identitaria no saciada, acuden a esta comunidad cuequera para participar en un espacio común de valorización, y por que no decirlo, de goce con elementos culturales que comparten lo tradicional y popular en armonía. Según María Sánchez *"Esta comunidad es transversal en términos de estratos sociales y etéreos, todos comparten una expresión común que los identifica y llena plenamente. Hace mucho tiempo que no ocurría algo así, el chileno normalmente vive en función de expresiones foráneas, sin embargo la Cueca Urbana ha provocado que algunos chilenos se sientan "tocados en la fibra", que les pertenece y creo que la juventud necesitaba algo así"*<sup>40</sup>

#### 17. Mario Rojas y Roberto Parra



<sup>39</sup> Rojas, Mario. [www.cuecachilena.cl/Intro.html](http://www.cuecachilena.cl/Intro.html) , ( visitado el día 24 de marzo del 2007)

<sup>40</sup> Entrevista a María Sánchez, Gestora cultural, productora eventos folklóricos, directora de programas radiales de difusión del folklore. (2 de mayo 2007).

Los espacios de encuentro de esta comunidad, son variables, estos pueden ser las tocatas y conciertos de los grupos ya mencionados. El evento anual *“En abril cuecas mil”*<sup>41</sup>, tiene un bloque especial para la Cueca urbana, en época de fiestas patrias la mayoría de las fondas incorpora La Cueca Urbana como una forma de atraer a la gente joven. También algunos restaurantes y locales tradicionales como Las Tejas la incorporan, otros mas modernos como La Habana Vieja que es una Salsoteca, abre sus puertas una vez al mes para eventos cuequeros. Pero sin duda el lugar que ha acogido desde un comienzo a estos grupos y que intenta mantener ese rumbo hasta el día de hoy es el Restaurante **“El Huaso Enrique”**<sup>42</sup>, el cual tradicionalmente a dejado los días jueves como el día del “Cuequeo”.

En el ámbito de las artes escénicas, el fenómeno cuequero también tuvo influencia. En danza contemporánea, la obra **“Las Condenadas”**, tuvo como su eje central la Cueca Urbana. Este proyecto, financiado por el Fondart y dirigido por la autora de esta investigación, tomo su nombre de una antigua *picá* del barrio Ecuador, fue estrenada el 26 de abril del año 2004 en la extinta Sala Fech. Su temática, *“nos sumerge en nuestra propia identidad, a partir de un encuentro entre la cueca urbana y la cultura popular de nuestro país. Situaciones cotidianas y personajes que circulan por el centro de Santiago como vendedores ambulantes, predicadores y prostitutas son algunos de los personajes de la vida diaria del capitalino, que por lo general ya no percibimos, preocupándonos de cosas muchos más lejanas a nuestra realidad, perdiendo el cariño y la valoración por lo propio. El hecho de utilizar la cueca como hilo conductor persigue resituarla en un contexto urbano actual, lo cual nos permite crear una apreciación distinta hacia ella”*.

### 3.3. Sus intérpretes

Como se dijo anteriormente, el baile ya no es interpretado por personas marginales, debido a que renace en otros espacios, por lo tanto no puede ser igual a la Cueca Brava por mucho esfuerzo que hagan los intérpretes actuales. María Sánchez nos señala: *“Los primeros intérpretes de Cueca urbana fueron adultos mayores o hijos de*

---

<sup>41</sup> Evento anual que se realiza en la comuna de San Bernardo, el último sábado del mes de abril.

<sup>42</sup> Restorant “El Huaso Enrique”, ubicado en Maipú 462, entre Compañía y Catedral, Santiago Centro.



*ellos, que por tradición familiar habían heredado esta cueca diferente a la que ya nos habíamos acostumbrado a ver por muchos años, tanto es así que ellos pensaban que no sabían bailar bien, sentían que frente a la elegancia y destreza que mostraban los huasos, no tenían nada más que hacer, algunos de ellos son Armando Santibáñez, Boris Delmar, Carlos Godoy, los que tienen una forma muy particular y natural de bailar".* Como los eventos de Cueca urbana se hicieron cada vez más frecuentes, se comenzó a invitar a estos intérpretes, los cuales se convirtieron en un referente para la juventud. Es así como se constituye un conjunto de cuequeros de una amplia gama de edades, son personajes anónimos e individuales que no representan a ninguna agrupación si no que a ellos mismos. Su acercamiento hacia la danza, como en el común de las personas, es a través de los bailes populares o folklóricos, Cosme Quintanilla, comenta: *"Cuando comencé a bailar cueca urbana deje de ir a las tanguerías y salsotecas, la cueca llenaba todo",* Asimismo, en el caso de Jaime Torrejón *"conocer y aprender a bailar la Cueca Urbana me provocó un cambio y un vuelco de 360° en mi vida, aprendí a valorarla más".*

Los intérpretes del baile, no son parte de la cara mediática del fenómeno de Cueca Urbana, sin embargo son actores fundamentales en la comunidad cuequera. No aparecen explícitamente en la página Web de los cuequeros, ni en los avisos publicitarios como afiches o carátulas de discos compactos, tampoco son entrevistados por las radios, la prensa escrita, ni menos por la Televisión. Sin embargo, están ahí como fieles predicadores de una religión, donde a cambio de usar las palabras, utilizan la vehemencia de sus gestos y la naturalidad de sus movimientos corporales. Estos personajes, desconocidos para el resto del mundo, que pasan inadvertidos en cualquier espacio urbano, tienen la capacidad de transformarse dentro de la comunidad cuequera, exteriorizando sus deseos y anhelos más profundos, son capaces de descargar la energía corporal transformándola en luz, y en un torrente de pasión. Son estos personajes los que me estimulan a conocer e investigar sobre este submundo de la Cueca Urbana, **"Soy un hombre común, sin talentos, dominado por la mediocridad, pero cuando palomeo un pañuelo y zapateo, soy Rey por un minuto, mientras dura la cueca"**. (Jaime Torrejón).

### **¿Cómo se visten sus intérpretes?**

En los encuentros cuequeros algunos tratan de mantener la tradición de la vestimenta con mucho respeto. Las mujeres se visten con falda o vestido de noche, con zapatos de vestir taco alto, en el caso del varón, traje de vestir, sin corbata y zapatos, algunos hasta con sombrero y otros con pañuelo en el bolsillo. Con respecto a esto Jaime Torrejón dice: *“Yo me produzco para ir a cuequear, es una forma de demostrar respeto a lo que voy a hacer, no podría ir con cualquier ropa”*. Sin embargo, la mayoría de los jóvenes, participan con la ropa habitual de todos los días, lo cual me parece bastante natural, sobre todo para las personas que no están acostumbradas a usar tacos y chaquetas formales. Esto sin duda que provoca una adaptación y un cambio en las posturas corporales. Un ejemplo claro es la utilización de pantalones por las damas, ya que el gesto tradicional de la mano tomando la falda, se reemplaza por otro que consiste en apoyar esta mano en la cadera, cerca de la zona lumbar, lo cual ayuda a dar más énfasis al movimiento de ésta. El hecho de utilizar zapatos bajos, muchas veces zapatillas, provoca en las damas un cambio en la postura de la espalda, la zona lumbar ya no está tan arqueada hacia atrás, el peso cae con más propiedad hacia abajo y el centro, lo cual permite la amplitud de los movimientos de cadera ayudado por la flexión más pronunciada de las rodillas en algunos casos.

### **3.4 El baile y su adaptación al siglo XXI**

La apertura cultural de fines del siglo XX, permite y acepta la sensualidad y el erotismo como algo natural y propio de ser mostrado en público y más aún, dentro de un baile tradicional. De este modo la esencia del baile, es decir, el cortejo, se mantiene y se adapta a los nuevos tiempos en donde el rol de la mujer es mucho más activo y desafiante, buscando la igualdad y no la sumisión, cualidad que se proyecta abiertamente en la Cueca Urbana. Si tuviéramos que definir esta Cueca, y exponer sus características principales, sin duda que la creatividad con que se interpreta es la más importante. Según Jaime Torrejón: *“La cueca urbana, es una cueca de libre expresión, de sentimientos espontáneos, lo que se siente, en el momento se reproduce, no hay planeamientos ni acuerdos”*. Agrega Cosme Quintanilla, *“...nunca se sabe lo que va a pasar, ni como va a terminar”*.

## 18. Bailando en el Huaso Enrique



### **a. Estructura coreográfica**

Si bien, en esta cueca se respeta una estructura coreográfica general constituida por: la vuelta inicial, las medialunas, las vueltas o cambios de lado, el zapateo y la vuelta final, no existe un sometimiento hacia ella, ya que no es lo esencial. En la introducción de toda cueca, el llamado “paseo”, en la Cueca urbana no se realiza, llenando ese momento musical con un reconocimiento visual entre intérpretes. Desde la distancia sus ojos entablan una conversación en donde las palabras están demás, presentándose con toda su corporalidad: Se rechazan o se desean, todo a través de códigos gestuales que sólo ellos necesitan descifrar, delimitando y preparando tácitamente un círculo ritual entre danzantes. Así, no hay acuerdos verbales que determinen la vuelta inicial y lo que va a suceder.

Con respecto a los pasos que se utilizan, éstos están a merced de la historia que se genera, y son básicamente los mismos de todas las cuecas, el repicado o trecillo, floreo, valseado, cepillado, zapateo, con la incorporación de caminatas y pausas siempre al servicio de la historia particular de cada baile.

## 19. Bailando en el Huaso Enrique



### **b. Gestualidad y movimientos**

De acuerdo a la creatividad inherente a este baile, mencionada anteriormente, se desprenden una serie de movimientos espontáneos, que no están establecidos ni se enseñan, ya que son propios de cada intérprete, personales y representativos de su propia corporalidad y más aun, de su personalidad. Se desarrolla entonces una exploración más libre y creativa, potenciados por la premisa de la sensualidad que se expresa, por ejemplo, en la utilización de los hombros en las damas, la de los pies que están sobre plano y la utilización de la mirada a través de gestos visuales, que van cambiando de acuerdo a la espacialidad, es decir, las distancias que adoptan entre los cuerpos.

Frente a la imposibilidad de establecer contacto físico con la pareja, el pañuelo, cumple la función de puente comunicador. A través de gestos y contactos que se realizan con él, se expresa con sutilidad el erotismo. Dichos gestos del pañuelo tampoco tienen receta, sólo nacen y fluyen de acuerdo a la versión de cada intérprete. Sin embargo, como en toda expresión libre, surgen ciertas interpretaciones que por falta de referentes tradicionales vivos, se crean a partir del imaginario de un personaje, en este caso, del roto, guapo y choro, con una exuberante agresividad. Lo mismo sucede en el caso de las intérpretes femeninas, que recrea a una “mujer del ambiente” demasiado provocativa, siendo ambas interpretaciones colindantes en la sobreactuación de un personaje teatral, más que una expresión personal y sobre todo

natural. Esta situación la atribuyo a un proceso natural de adaptación frente a un baile que se mantuvo oculto por mucho tiempo y que ahora revive idealizado por una juventud ávida de identidad. Creo que es importante alejar de este proceso de apropiación de la cueca en la urbe, cualquier juicio de valor, ya que es muy difícil mantener la forma original de la cueca brava: Puede ser que algunos lo logren, como otros no, pero ¿Quién tiene la verdad de esto? ¿Quién puede afirmar plenamente si una Cueca Urbana está bien o mal interpretada? Para mi lo esencial es rescatar y valorar el fenómeno en sí de apropiación de la Cueca, como un camino hacia la reconciliación con nuestra cultura tradicional.

20. Bailando en el Huaso Enrique



## CONCLUSIONES

1. A partir del descubrimiento y acercamiento personal hacia la cueca urbana actual, inicio una investigación histórica de la cueca que me lleva a conocer sus orígenes y desarrollo. Esto me permite identificar, y establecer la existencia de una variante de ella cultivada por grupos subalternos en la ciudad. Esta variante con características urbanas y sobre todo populares se adapta a diferentes períodos históricos, desarrollando una línea de descendencias conocidas con los nombres de: Chinganera, Chilenera, Chora, Brava, Porteña, etc. Hasta hace pocos años, no existía un nombre genérico para esta variante. A mi modo de ver el concepto Cueca Urbana viene a contener a todas esas cuecas mencionadas anteriormente, que provienen de un estrato social común.
2. Al renacer la cueca urbana en la actualidad, sufre un cambio de orden social, ya que abandona su raíz popular para ser adoptada por las capas medias de la sociedad, ésta se constituye como una fuente de expresión viva que se adapta al siglo XXI, para cumplir un rol social frente a una necesidad expresiva no saciada, a través de las otras variantes de la cueca.
3. A partir de la investigación de una danza como la Cueca, he podido comprender que una importante rama de los bienes culturales de nuestro país, en este caso puntual sus danzas tradicionales, son producto de un fecundo proceso de hibridación, en donde lo amerindio, africano y europeo se fusionan para constituir la gama de danzas tradicionales.
4. Los hechos históricos y sociales, inciden notoriamente en el origen y desarrollo de expresiones culturales de un pueblo. En el caso de las danzas, estos hechos pueden determinar **La Forma** y **El Contenido** de ellas, así como sus transformaciones en el tiempo. De este modo puedo concluir que las danzas tradicionales son expresiones dinámicas que se desarrollan en un ciclo de vida ascendente y descendente, de acuerdo a su vigencia y funcionalidad.

5. Resulta difícil investigar en torno a expresiones culturales de grupos subalternos, ya que muchas veces se tienden a mirar como vulgares, “pintorescos” restándoles importancia, coartando cualquier análisis en profundidad. Es así como se generan barreras sociales de discriminación y censura, alimentadas por el desconocimiento de la realidad cultural de grupos sociales diferentes al propio. En el caso puntual de la cueca, el generalizado desconocimiento sobre el origen ciudadano de ella, ha alimentado la creación de mitos que le atribuyen un origen campesino, desconociendo cualquier vínculo con la ciudad y sobre todo con sus influencias culturales externas. Más aún se desconoce su desarrollo en los estratos populares de la ciudad por lo tanto se asume que siempre a sido cosa de “huasos” y de “chinas”.
  
6. La Cueca Urbana es una expresión dancística que es necesario seguir estudiando, sobre todo desde del ámbito de la disciplina de la danza. Las herramientas teóricas que nos entrega la danza moderna, permiten profundizar en el análisis del movimiento expresivo relativo a la forma del baile, utilizando como base teórica los fundamentos de ésta investigación que aportan en el conocimiento del contenido del baile. Es de fundamental importancia que los nuevos profesionales de la danza se sumen a la tarea de generar espacios de investigación, análisis y discusión orientados a descifrar los códigos esenciales de una danza que derivan de la gestualidad corporal alimentadas por las emociones. Si se profundiza en el estudio de estos conceptos, se logra aportar con un granito de arena en el conocimiento de nuestra identidad a partir de la corporalidad. Sobre todo cuando existe una política educacional a nivel gubernamental, que pretende difundir este baile, se torna urgente ahondar en estos aspectos, que apuntan hacia un aprendizaje significativo orientado a empatizar con las motivaciones de hombres y mujeres de distintas épocas que interpretan la cueca y de esta forma encontrar su sentido esencial que es, al igual que toda danza, la expresión corpórea de nuestro ser emocional.

7. Como reflexión final, se estima que es de suma importancia generar un vínculo diferente con el baile de la cueca, que nos permita relacionarnos lúdica y emocionalmente, jugar con ella, desestructurarla, vivenciar el goce de sus movimientos y gestos, adoptándola como un elemento expresivo propio. Es necesario dejar de tomarla con pinzas, como pieza de museo, para recordarla sólo una vez al año. Este nuevo vínculo debe generar un aprendizaje significativo, tanto teórico como práctico, que involucre sobre todo la emoción, lo cual, inevitablemente, se traducirá al interpretarla, en movimientos y gestos expresivos, significativos y por sobre todo honestos.



## BIBLIOGRAFÍA

### TEXTOS

1. ACEVEDO Hernández, Antonio. **La Cueca: orígenes, historia y antología**. Santiago, Editorial Nacimiento, 1953. 434p.
2. CLARO Valdés, Samuel. **Chilena o Cueca Tradicional**. 2º ed., Santiago, Universidad Católica de Chile, 1986. 536p.
3. DANNEMANN, Manuel. **Enciclopedia del Folklore de Chile**. Santiago, Ed. Universitaria, 1998. 393p.
4. EDWARDS Bello, Joaquín. **El Roto**. 19º edición, Santiago, ED. Universitaria, 2003. 139p.
5. FERNÁNDEZ Pellitillo, Manuel. **La danza como expresión dinámica de la cultura**. Madrid, Biblioteca Nueva, 1964. 334p.
6. GALEANO, Eduardo. **Memorias del fuego**, tomo I, 7º ED., Buenos Aires, ED. Catálogo, 1997. 344p.
7. GARCÍA Canclini, Néstor. **Culturas híbridas en tiempos globalizados**. Buenos Aires, ED. Paidós, 2001. [apuntes para la cátedra de Semiología del teatro] [24] p. en: estrategias para entrar y salir de la modernidad, p.10-33.
8. GARRIDO, Pablo. **Historial de la Cueca**, 3º ED., Valparaíso, ED. Universitaria de Valparaíso, 2001. 250p.
9. GONZÁLEZ Vera, José S. **Vidas Mínimas**. 9º ED. Santiago, Lom ediciones, 1996, 101p.
10. MELGOZA Paralizábal, Arturo. **Sensemaya, la ruta del sol poniente**. México, ED. Coordinación de difusión cultural, Dirección de literatura, Universidad Nacional Autónoma de México, UNAM, 2001, 233p.
11. NUÑEZ Oyarce, Hernán. **Mi gran Cueca, Crónicas de la Cueca Brava**. Santiago, editor Rodrigo Torres, 2005. 191p.
12. PURCELL Torretti, Fernando. **Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880**. Dirección de bibliotecas archivos y museos, Colección sociedad y cultura, Santiago, 2000. 148p.
13. ROJAS, Manuel. **La oscura vida radiante**, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1971, 166p.
14. SACHS, Curt. **Historia Universal de la danza**. Buenos Aires, Centurión, 1944. 505p.
15. SALAZAR, Gabriel. **Historia Contemporánea de Chile**, Santiago, Lom ediciones, 2002.vol. 2 y 4.
16. SEVILLA, Amparo. **Danza, cultura y clases sociales**, México, Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón, 1990, 283p.

17. URIBE Echeverría, Bárbara. **Historia de la Danza en Occidente**. Santiago, Facultad de Artes U. de Chile, 1991.121p.
18. VEGA, Carlos. **El Origen de las danzas folklóricas**. 2º ED. Buenos Aires, Ricardi Americana, 1956. 218p.
19. **Historia de Chile**. por Sergio Villalobos, Osvaldo Silva, Fernando Silva, Patricio Estellé. Santiago, Editorial Universitaria, 1974. 869p.

#### ARTICULOS

1. CHÁVEZ Rojas, Hiranio. **La Cueca: "Antigua danza de origen...."**. Artículo, Departamento de Teatro, Universidad de Chile, Santiago, 2005

#### SITIOS EN LA RED, WEB SITE

1. DELGADILLO, Marco Antonio. **Cultura popular**, cit. p 33. [en línea] <[www.publicaciones.cucsh.udg.mx/grieta/pdf](http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/grieta/pdf)> [consulta: 30 abril 2007]
2. ESPINOZA, Vicente. **Historia social de la acción colectiva urbana: Los pobladores de Santiago, 1957-1987**. [en línea] <<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci>> [consulta: 28 octubre 2006].
3. GARCÍA Canclini, Néstor. **Ni folklórico, ni masivo ¿Qué es lo popular?**, Foro comunicación y culturas, [en línea] <<http://www.felafacs.org/files/garcia.pdf>> [consulta: 6 marzo 2007].
4. GOICOVIC Donoso, Igor. **Consideraciones teóricas sobre la violencia social en Chile (1850 a 1930)**, Valparaíso, Revista Última década, nº 21, 2004 [en línea] <[www.cidpa.org/txt/21arti5.pdf](http://www.cidpa.org/txt/21arti5.pdf)> [consulta: 5 octubre 2006].
5. LUENGO, Juan Carlos. **Cuecas ferrocarril y mentalidades: una exploración para la historia del Barrio Estación Central (1900-1940)**. Tesis (Magíster en historia con mención en historia de América) Santiago, 2004, Universidad de Chile. Programa cybertesis. [en línea] <[www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/luengo\\_i/](http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2004/luengo_i/)> [consulta: 20 julio 2006].
6. MENA, Rosario. **Origen del rescate de la Cueca Urbana**, entrevista a Mario Rojas, [en línea] <[www.nuestro.cl/notas/rescate/mario\\_rojas.htm](http://www.nuestro.cl/notas/rescate/mario_rojas.htm)> [consulta: 10 octubre 2006].
7. MOROTE, Efraín. [en línea] <[www.galeon.hispavista.com/concursodanzas/danza1.htm](http://www.galeon.hispavista.com/concursodanzas/danza1.htm)>
8. ROJAS, Mario. **Taller de cueca en las escuelas de rock**, Santiago, 1998, Artículo [en línea] <[www.cuecachilena.cl/Tallermario.html](http://www.cuecachilena.cl/Tallermario.html)> [consulta: 13 noviembre 2006]. .
9. TORRES, Rodrigo. **El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno**. Artículo [en línea] <[www.cuecachilena.cl/RemoliendoTorres.html](http://www.cuecachilena.cl/RemoliendoTorres.html)> [consulta: 15 diciembre 2006].

## **ENTREVISTAS**

1. Jaime Torrejón y Cosme Quintanilla, intérpretes de cueca urbana, realizada el día 19 de abril del 2007.
2. Maria Sánchez, productora de eventos folklóricos, directora de dos programas radiales, realizada el día 3 de mayo del 2007.
3. Hiranio Chávez, Académico e investigador del folklore, realizada el día 5 de octubre del 2006.

**ANEXOS**

**1. Decreto nº 23, Biblioteca del Congreso**

Biblioteca del Congreso Nacional

-----  
Identificación de la Norma : DTO-23  
Fecha de Publicación : 06.11.1979  
Fecha de Promulgación : 18.09.1979  
Organismo : MINISTERIO SECRETARIA GENERAL DE GOBIERNO

DECLARA A LA CUECA DANZA NACIONAL DE CHILE

Núm. 23.- Santiago, 18 de Septiembre de 1979.-  
Vistos: Lo dispuesto en los decretos leyes N°s. 1 y 128,  
de 1973, y 527, de 1974, y

Considerando:

- 1°.- Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional.
- 2°.- Que en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía;
- 3°.- Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y
- 4°.- Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad.

-----  
Decreto:

Artículo 1°.- Declárase a la cueca danza nacional de Chile.

Artículo 2°.- El Estado fomentará, a través de los diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos. Corresponderá al Ministerio Secretaría General de Gobierno, a través de su Secretaría de Relaciones Culturales, velar por el cumplimiento de esta norma.

Artículo 3°.- El Ministerio de Educación Pública organizará, anualmente, en el mes de Septiembre, un concurso nacional de cueca para alumnos de enseñanza básica y media, cuya organización corresponderá a las respectivas Areas de Cultura de las Secretarías Regionales Ministeriales.



Tómese razón, comuníquese y publíquese.- AUGUSTO PINOCHET UGARTE, General de Ejército, Presidente de la República.- Gonzalo Vial Correa, Ministro de Educación Pública.- Julio Fernández Atienza, General de Brigada, Ministro Secretario General de Gobierno.

Lo que transcribo a Ud. para su conocimiento.-  
Jovino Novoa Vásquez, Subsecretario General de Gobierno.

2. Decreto n° 54, Diario Oficial, Sábado 28 de octubre de 1989.

Sábado 28 de Octubre de 1989	
<p>nimo: — Antejardín mínimo: Frente a calles existentes: 5 m.</p> <p>ación: Frente a calles proyectadas: 3 m.</p> <p>cons-</p> <p>niento: 3° La I. Municipalidad de La Florida publicará la presente Resolución en el Diario Oficial y un extracto de la misma en un diario de los de mayor circulación en la Comuna, como así también deberá archivar el plano referido en el resuelto primero en el Conservador de Bienes Raíces respectivo.</p> <p>niento: Tómese razón, anótese, comuníquese y publíquese. — Ramón Gutiérrez Henríquez, Secretario Ministerial Metropolitano.</p>	<p>Galilea, Coronel de Ejército, Ministro Secretario General de Gobierno. — Carlos Francisco Cáceres C., Ministro del Interior. — René Salamé Martín, Ministro de Educación.</p> <p>Lo que transcribo a Ud. para su conocimiento. — Jaime García Covarrubias, Teniente Coronel, Subsecretario General de Gobierno.</p>
<p>edifican- as de y pa- la apli- s y dis- ta- blece Orde- nstruc- n.</p> <p>agrupa- erá de tura se ficación ciones ontinúa n las ra- en los la altu- da para ua.</p> <p>Frente a ectadas: 1. esta- 2. Cons-</p> <p>al</p> <p>isión pre- para la</p> <p>ermitidos: ento a es- á, educa- s, cultura, unitaria, s, comer- cios profes- esanales, rohibidos: ados ante-</p> <p>visión pre- ción</p> <p>l mínima:</p> <p>mínimo:</p> <p>ocupación 90% no de cons-</p> <p>coeficiente ad máximo uede reap- plicar el ativa sobre clamientos, pamiento y l mínima, coeficiente rá sobre el ctos de su</p> <p>rupamiento: o. le la edifica- or la aplica- s y distan- establece el la Ordenan- e Construc- ción.</p> <p>Con frente a Mackenna tura mínima</p>	<p><b>Servicio Electoral</b></p> <p><b>DISPONE EL REEMPLAZO DE LAS HOJAS QUE INDICA, PERTENECIENTES AL REGISTRO ELECTORAL LOCAL N° 18 DE VARONES DE LA UNIÓN</b></p> <p>(Resolución)</p> <p>Núm. 0-2864 exenta. — Santiago, 26 de Octubre de 1989. — Visto: Lo dispuesto en los artículos 30 y 93 letra i) de la Ley N° 18.556, Ley Orgánica Constitucional sobre Sistema de Inscripciones Electorales y Servicio Electoral, y lo informado en el Reservado N° 54 de 18 de Octubre de 1989 del señor Director Regional de la X y XII Regiones.</p> <p>Resuelvo:</p> <p>1° — Reemplácese las hojas 29/30, 30/31 y 31/32, faltantes actualmente del Registro Electoral Local N° 18 de Varones de La Unión, por copias debidamente certificadas de las páginas correspondientes del Registro del Servicio Electoral, siguiendo el procedimiento indicado en el artículo 30 incisos 2° y 3° de la Ley N° 18.556, a partir de la fecha de publicación de la presente Resolución.</p> <p>2° — Comuníquese lo resuelto al señor Presidente de la Junta Electoral de Río Bueno, publíquese en el Diario Oficial y en un periódico de la X Región.</p> <p>Anótese, comuníquese y publíquese. — Juan Ignacio García Rodríguez, Director.</p>
<p><b>Ministerio Secretaría General de Gobierno</b></p> <p><b>DECLARA EL 17 DE SEPTIEMBRE COMO DÍA NACIONAL DE LA CUECA</b></p> <p>Núm. 54. — Santiago, 15 de Septiembre de 1989. — Visto: Lo establecido en el artículo N° 32 de la Constitución Política de la República de Chile de 1980, el Decreto Ley N° 1.385 de 1976, el Decreto Supremo N° 11 del Ministerio Secretaría General de Gobierno;</p> <p>Considerando:</p> <p>1° Que La Cueca, musicalmente canta en sus versos la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también manifiesta el entusiasmo y la melancolía.</p> <p>2° Que en cuanto a danza, es el baile más festivo y característico de la identidad nacional que posee Chile.</p> <p>3° Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la independencia y celebrado con él sus gestas más heroicas y gloriosas.</p> <p>4° Que el aprender a bailar la es un deber de todo hijo de esta tierra nuestra; y</p> <p>5° Que se declaró Danza Nacional de Chile mediante el Decreto N° 23 del 18 de Septiembre de 1979 del Ministerio Secretaría General de Gobierno.</p> <p>Decreto:</p> <p>Artículo 1° Declárase el 17 de Septiembre Día Nacional de La Cueca.</p> <p>Artículo 2° El Estado fomentará, a través de Municipalidades, Corporaciones de Educación y diversos organismos e instituciones del sector cultural, la enseñanza, práctica, divulgación, promoción e investigación de sus valores musicales y coreográficos. Corresponderá al Ministerio Secretaría General de Gobierno, a través de su Secretaría de Relaciones Culturales velar por el cumplimiento de esta norma.</p> <p>Anótese, tómesese razón y publíquese. — AUGUSTO PINOCHET UGARTE, General de Ejército, Presidente de la República. — Cristián Labbé</p>	<p>1989, el Sr. A. Granja remitió a la Región Me... Decreto Alcalde... 10 de julio de 19... cual se promul... adoptado en Se... naria efectuada... 1989 por el C... sarrollo Comun... ja. Sesión en la... terna para la de... calde de ese Mu...</p> <p>2. — Que n... Res. N° 0200/1... de 1989, el Sr... gional, remitió... referida terna... vés del cual in... que no tiene... respecto de la t...</p> <p>3. — Que e... gional de Des... tano, ha verifi... sonas que se i... la respectiva... con los requis... fiere el artícu... N° 18.695, co... no les afectan... dades e inhab... refiere el artí... do cuerpo lega...</p> <p>4. — El Aco... to adoptara el... de Desarro... en Sesión Or... lebrada el 25... Se dicta la...</p> <p>Resoluci</p> <p>1. — Núm... 26 de julio d... tular C° 2... Antonio Esp...</p> <p>2. — La p... deberá asun... funciones, p... tergables de...</p> <p>Anótese. Centraloría pública, pu... quense a la M... Granja y J... Carvallo Yá... neral, Int... Presidente... tropolitano... lumbo Ossa... va Consejo... rrollo.</p> <p><b>Asociaci</b></p> <p><b>ASOCIACI... MARA DE... CO</b></p> <p>En la co... lá a cuatro... noveciento... constituyó... mial Cár... Combarbu... marí. Cui... participac... aprobaron... signó el... 87-4. Pres... tonio Taj... dente: F... Díaz, Sec... Villarroel... Renán G... Director... Contreras... vos: Repr... en el ejec... beneficio...</p>
	<p><b>Consejo Regional de Desarrollo Región Metropolitana</b></p> <p><b>DESIGNA ALCALDE TITULAR EN LA MUNICIPALIDAD DE LA GRANJA</b></p> <p>(Resolución)</p> <p>Núm. 93 exenta. — Santiago, 28 de Julio de 1989. — Visto: Lo dispuesto en el artículo 108 de la Constitución Política de la República; en los artículos 24, letra e) y 28 de la Ley N° 18.605, Orgánica Constitucional de los Consejos Regionales de Desarrollo; en el Título II de la Ley N° 18.695, Orgánica Constitucional de Municipalidades, especialmente en el artículo 48 de la referida Ley; el Decreto Supremo N° 969, de Interior, publicado en el Diario Oficial de 5 de julio de 1989, y</p> <p>Considerando:</p> <p>1. — Que mediante Oficio Res. N° 43, de 10 de julio de</p>

### 3. Oficio n° 4878, Diputada Maria Angélica Cristi

 me.sf S. 30ª 

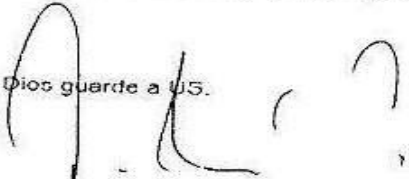
Oficio N° 4878

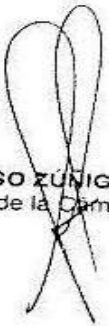
VALPARAÍSO, 15 de marzo de 2000.

La señora Diputada doña MARÍA ANGÉLICA CRISTI MARFIL, con la adhesión de los señores Diputados don HAROLDO FOSSA ROJAS, don MARIO BERTOLINO RENDIC, y don ALBERTO CARDEMIL HERRERA, en sesión celebrada el día de ayer, ha solicitado se dirija oficio a US. con el objeto de hacerle llegar la intervención por ella pronunciada, en la Sala, que in extenso, se transcribe, donde manifiesta su total desacuerdo con el número artístico que representaba a la música chilena, exhibido en la gala efectuada en el Centro Cultural Estación Mapocho, con motivo de la asunción de S.E. el Presidente de la República don Ricardo Lagos Escobar.

Lo que me corresponde poner en conocimiento de US.

Dios guarde a US.

  
**CARLOS MONTES CISTERNAS**  
Presidente de la Cámara de Diputados

  
**ALFONSO ZÚNIGA OPAZO**  
Prosecretario de la Cámara de Diputados

**SEÑORA MINISTRA DE EDUCACIÓN**



La señora **CRISTI** (doña María Angélica).- Señor Presidente, hoy aprobamos un proyecto de ley cuyo objetivo es fomentar, difundir, proteger y ayudar a la música folclórica, en especial la chilena. Todos los diputados le dimos nuestra anuencia por ser de enorme relevancia y porque apoyar a la música chilena es apoyar a la patria, a la bandera, a nuestros valores más arraigados.

Sin embargo, hace algunos días, particularmente el sábado, en una ceremonia de gala en que se celebraba el cambio de mando, a la cual asistieron más de cuatro mil personas, entre ellas, 15 presidentes extranjeros y 70 delegaciones extranjeras, se exhibió música típica chilena como parte del espectáculo.

Desde mi punto de vista, el acto no representó en nada a la música chilena. Apareció un conjunto de tres personas y una pareja de bailarines, con todo el respeto que merecen, porque ellos no decidieron qué se presentaba esa noche. Se tocó música chilena y se bailaron tres pies de cueca.

Tal presentación fue de muy mal gusto, porque no representaba en nada a quienes siempre han sido los más auténticos exponentes de la música chilena. Si bien entiendo que la música chilena no sólo debe ser mostrada por huasos, por gente del norte o de Chiloé, creo que esa ocasión sí lo ameritaba. La gala de la Estación Mapocho fue hecha con mucho esfuerzo, y habiendo gran cantidad de conjuntos folclóricos con tanto prestigio no sólo en Chile, sino en el mundo, el que actuó hizo una presentación similar a lo que ofrece una tanguería, porque más bien parecía una pareja que bailaba tango en lugar de música chilena. A mi juicio, lo hizo bien, pero no representaba a nuestro folclor auténtico. Tenemos el Bafuchi, el Bafona, los Huasos Quincheros, que recién ganaron el festival de música folclórica de Viña del Mar. Hay niños y grupos de todo Chile que son espectaculares, ¿por qué teníamos que dar a todas esas visitas extranjeras la imagen de que esa pareja de bailarines con ese grupo de músicos eran representativos de nuestro folclor nacional?

Sinceramente, quiero levantar mi voz, porque justo en un momento en que estamos buscando cómo hacer mejor y fomentar la música chilena, en el día que asume el mando el nuevo Presidente de la República, se presenta tal espectáculo.

En ese sentido, solicito que se oficie en mi nombre, a través de la Cámara, a las nuevas autoridades que estarán a cargo de la cultura en el país, imagino que preferentemente del Ministerio de Educación, para solicitar que nunca más se presente, en especial cuando queramos mostrar nuestra música al extranjero, un acto folclórico que no corresponda a lo que es lo intrínseco, lo básico, lo



fundamental. Ojalá no sea ésa la cultura que se va a exponer en Chile en lo que respecta a la música chilena.

He dicho.

**ES COPIA CONFORME CON LA INTERVENCIÓN PRONUNCIADA EN LA SESIÓN N°30, DE FECHA 14 DE MARZO DE 2000.**



**MIGUEL LANDEROS PERKIC  
ABOGADO OFICIAL MAYOR DE SECRETARIA**



#### 4. Respuesta al oficio n° 4878, por Hiranio Chávez

REPUBLICA DE CHILE  
MINISTERIO DE EDUCACION  
GABINETE MINISTRO



ORD. : N° 012/

000563

ANT. : OFICIO 4878, CAMARA DE  
DIPUTADOS

MAT. : REMITE RESPUESTA.

SANTIAGO, 19 ABR 2000

DE : MINISTRA DE EDUCACION

A : PRESIDENTE DE LA CAMARA DE DIPUTADOS DE CHILE  
SEÑOR CARLOS MONTES CISTERNAS

Por medio del presente, envío respuesta al oficio N° 4878 de la Cámara de Diputados, en el cual los Diputados María Angélica Cristi Marfil, Haroldo Fossa Rojas, Mario Bertolino Rendic y Alberto Cardeñil Herrera, manifiestan su total desacuerdo con el número artístico que representaba a la Música Chilena, exhibido en la Gala efectuada en el Centro Cultural Estación Mapocho, con motivo de la asunción de S.E. el Presidente de la República.

Al respecto puedo informar a usted, que este Ministerio no participó en la organización de la gala folclórica que se presentó en la Estación Mapocho. No obstante, nos hemos puesto en contacto con el destacado profesor, musicólogo e investigador de nuestro folclor el señor Hiranio Chávez, quien estuvo a cargo de la preparación de la Gala, el cual da respuesta a la manifestación de desacuerdo de los diputados antes mencionados.

Sin otro particular, le saluda cordialmente,

Mariana Aylwin Oyarzun  
Ministra de Educación  
MINISTRO

SANTIAGO, 4 de abril de 2000.

SEÑORA  
MARIANA AYLWIN OYARZÚN  
MINISTRA DE EDUCACIÓN  
PRESENTE.

Señora Ministra:

He tenido oportunidad de leer la intervención de la señora diputada María Angélica Cristi en el Parlamento y el Oficio remitido a la señora Ministra de Educación, suscrito también por los parlamentarios señores Fossa, Bertolino y Cardemil, en que protestan por la inclusión de una cueca chilenera en el Acto de Gala efectuado con motivo de la asunción del Presidente de la República don Ricardo Lagos.

La diputada Cristi expresa que desde su punto de vista la presentación fue de muy mal gusto porque no representaba en nada a quienes siempre han sido los más auténticos exponentes de la música chilena - los huasos - y que si bien entiende que la música chilena no sólo debe ser mostrada por huasos, esta ocasión sí lo ameritaba. Solicita que nunca más se presente un acto folklórico que no corresponda a los que es lo intrínseco, lo básico, lo fundamental.

En mi calidad de profesor, musicólogo, coreógrafo e investigador de la música chilena y como responsable de esa presentación en el Acto de Gala no puedo aceptar los conceptos vertidos por la señora parlamentaria, que descalifican y menosprecian el trabajo de toda una vida desarrollado por el Conjunto "Los Chileneros".

Entiendo que quienes han nacido, han crecido y se han formado siendo propietarios de tradicionales haciendas y fundos de la zona central, o que han hecho del caballo un elemento central de su vida cotidiana asocien el folklore principalmente con el huaso, sus aperos y sus costumbres. Pero la verdad es que toda la imaginaria y creatividad popular del huaso, a pesar de sus incuestionables méritos, no es la única y muchas veces no es la más importante.

Reacciones similares a la de los señores parlamentarios tradicionalistas ya ocurrieron cuando hace algunas décadas se descubrió otro velo que mantenía en penumbras una parte importante de nuestra raíz folklórica. Me refiero a la música altiplánica.

Entonces, las mismas voces se alzaron reivindicando esa suerte de monopolio de la chilenidad que le han conferido al huaso, descalificando la música altiplánica como "boliviana". Hoy, nadie seriamente puede sostener que esa música del norte no sea profundamente chilena, cuando los niveles de audiencia y popularidad son tan altos que rivalizan con cualquier otra manifestación de la música popular. Si los señores parlamentarios aún piensan que conjuntos como Illapu, Los Jaivas, Intillimani no son representativos de la chilenidad, debo informarles que constituyen una infima minoría de la comunidad nacional que tienen el deber de representar e interpretar.

Así como ayer se descalificó a la música altiplánica, hoy es el turno de la cueca chilenera. A lo mejor es producto de un profundo desconocimiento, pues si los descalificadores supieran que la raíz de esta cueca ciudadana está en los albores mismos de la patria, no hablarían de ella con tanta descortesía, desprecio y hasta insolencia.

Hagamos un poco de historia. En sus orígenes, la cueca llega desde el Perú con el Ejército Libertador que acompañó a Bernardo O'higgins en su gesta emancipadora, bajo la forma de "zambaclueca", adquiriendo carta de ciudadanía al modo y estilo de los chilenos de la época. Llega desde los rincones de Lima a los salones y rincones ciudadanos de Santiago, donde se instala, se desarrolla y se populariza; después, la cueca pasa a los campos.

El carácter urbano de la cueca primitiva es tal, que desde los puertos es recogida por marineros que la llevan y difunden en otras latitudes. La fiebre del oro en California recibe a miles de inmigrantes chilenos que instalan nuestro baile nacional en el estado de Guerrero, y hasta el día de hoy existe en Méjico una danza hija de la cueca que se llama "Chilena". También es hija de esa cueca, la llamada "chilena", danza citadina del Perú que pasa a denominarse "marinera" con motivo de la Guerra del Pacífico y en homenaje al héroe peruano Miguel Grau, y también hay influencias en otros países de América, como Argentina y Bolivia.

Y al interior de Chile, nuestro baile nacional se propaga, se difunde y contextualiza en cada una de las regiones donde llega y tan cueca es la cueca huasa como la cueca nortina, la cueca chilota o la cueca ciudadana, "chora" o "chilenera".

Sin perjuicio de que la cueca haya tenido un extraordinario auge en los campos - que celebramos sin reserva - , la cueca urbana ha existido entonces desde nuestra independencia y reclama el derecho a ser cantada, bailada, difundida y respetada con tanta dignidad como la cueca huasa que tanto conmueve a los señores parlamentarios.

La chilenidad es un conjunto tan amplio como diverso: incluye a quienes como los señores parlamentarios se sienten dueños de ella; y también incluye, entre muchos otros, a quienes ni siquiera se sienten chilenos, como tantos mapuches, rapa nui o aymarás. E incluye también no sólo a las manifestaciones que los señores parlamentarios consideran subjetivamente de "buen gusto" sino también a las expresiones que se cultivan en los sectores populares, herederas de ese "roto chileno" que tiene plaza, monumento y día nacional.

Protesto pues con fundamentos por el intento de hacer integrismo cultural y de proclamar una cultura oficial que establezca lo que el país debe o no debe aceptar como "la chilenidad". Exijo respeto por la diversidad, celebro que en el país se abran espacios para reencontrarnos con expresiones culturales injustamente olvidadas y lamento que quienes han sido elegidos para legislar utilicen su investidura para censurar y cercenar los derechos de los creadores de nuestra patria. No es justo ni ético que parlamentarios del signo que sean, soliciten invocando su cargo que una manifestación tan entrañable del pueblo chileno sea excluida de cualquier futura actividad oficial.

El arte y la cultura es un terreno del quehacer humano donde la libertad y el pluralismo alcanzan su máxima expresión. Y es papel de la democracia abrir - y no cerrar - los cauces para que esa libertad sea posible.

SALUDA ATENTAMENTE A USTED

HIRANIO CHÁVEZ ROJAS

