



IMAGINARIOS SOCIALES DE LA TRADICIÓN EN LA CUECA URBANA

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO DE SOCIÓLOGO

Profesor guía: Klaudio Duarte Quapper

Autor: Rodrigo Núñez Quiroz

Santiago de Chile, 2019

Agradecimientos

Quiero agradecer a todas las personas que fueron parte de este proceso. En especial a mi padre y madre por todo el cariño entregado en estos largos dos años, por siempre estar ahí, dando una cuota de aliento y preguntando incansablemente cómo iba la tesis. A mis hermanos por su apoyo y los memes que me mandaron relacionados a que no terminaba la tesis. A mi familia en general, por siempre estar, ya sea en esta tierra o en espíritu.

Agradecer a mis “amigos/as de la u” por compartir esta experiencia, por la ayuda, por los consejos dados, por las alegrías y penas.

A toda la gente de “las cuecas” y su absorbente ambiente, que aunque parezca paradójico, por un lado permitieron que lograra terminar esta tesis, y por otro lado fueron una gran distracción que retrasó este proceso.

A los y las entrevistadas, que amablemente accedieron a contarme su experiencia y visión de la cueca chilena.

A mis amigos/as de la vida (acá también están los de la universidad), infinitas gracias por todo el amor recibido y que me han permitido dar, valoro cada momento compartido con ustedes.

Agradecer también a Klaudio Duarte, por soportar este proceso y estar siempre a disposición para cualquier consejo o duda que tenía, ha sido un pilar importante no solo en estos momentos, sino que en toda la carrera.

Agradecer en especial a la gente que se dio el trabajo de leer alguna parte de esta tesis, por sus asertivos consejos y por la titánica tarea de corregir mis problemas de redacción.

Por último, agradecer a la Aquimbaita, al Simba, al León, a la Wanda, al Lucas, a la Boni, al Gordo y al Barti.

Índice

Índice	4
Resumen	6
Introducción	7
1. Motivaciones Iniciales	7
2. Antecedentes	8
2.1. Orígenes de la cueca.....	8
2.2. Desarrollo de la cueca urbana	11
2.3. La cueca urbana en dictadura	13
2.4. Escena musical de la cueca urbana postdictadura	14
3. El Problema de investigación	17
4. Objetivos de Investigación:	19
4.1. Objetivo General	19
4.2. Objetivos Específicos	19
5. Metodología	20
5.1. Estrategia metodológica	20
5.2. Técnica escogida	20
5.3. Unidad de análisis	22
5.4. Muestra.....	22
5.5. Estrategia de análisis	24
6. Estructura del texto.	25
Capítulo 1: “Las convenciones de la cueca urbana, transformaciones, cambios y la noción de tradición”	27
1. Cueca urbana una práctica colectiva	27
2. La Cueca Urbana como un Mundo del Arte.	29
3. La Cueca Urbana y sus convenciones	32
3.1. Territorio	33
3.2. Espacio Físico.....	35
3.3. Sujetos	38
3.4. Formas de organización.....	40
3.5. Lote.....	42
3.6. Repertorio.....	43
3.7. Melodía.....	47
3.8. Instrumentos	48
3.9. Canto a la rueda/gritado	49

4. Resumen: Esquema gráfico	52
Capítulo N°2: “La cueca urbana y su tradición como un mundo imaginado”.....	54
1. Imaginario social y la cueca urbana.	54
1.1. Importancia de lo imaginario en las ciencias sociales	55
1.2. Algunas claves del concepto imaginario social:.....	56
1.3. Elementos metodológicos para abordar los IS.	60
2. Significaciones de tradición.	61
2.1. Buscando un sentido al arte de cuequear.....	61
2.2. La trascendencia de la tradición.	62
3. El pasado y el presente de la cueca urbana	66
3.1. Mirada hacia el pasado.....	66
3.2. Después del rescate	67
3.3. Creación condicionada.	69
3.4. El nuevo rol de la mujer.	72
4. Valores y prácticas.....	74
4.1 Ser cuequero como una forma de vida.	74
4.2. La cueca heterogénea	77
5. Resumen: esquema gráfico	80
Capítulo N°3: Transmisión de saberes en la cueca urbana.	82
1. Imaginarios sociales y su forma de transmisión.	82
2. Tradición oral en la cueca urbana.	82
3. Nuevas formas de transmitir la cueca urbana.	87
4. Generaciones en la cueca urbana.	91
4.1. Mirada a los antiguos cultores.....	94
4.2 Generaciones actuales.	96
5. Resumen: esquema gráfico	100
Conclusiones	102
Referencias.....	110

Resumen

Posterior a la dictadura, surge un movimiento en Santiago que se dedica a desentrañar los principales elementos de la cueca urbana, expresión que se encontraba callada producto del régimen. Convergen ahí experiencias de los antiguos cultores con esta nueva camada de cuequeros y cuequeras, se combinan elementos del presente con el pasado, lo que produce una sonoridad y performance particular. Es así como en la actualidad se acercan cada vez más personas interesadas en entender los códigos y la tradición que se encuentra en este estilo. Nace una escena musical establecida que contiene grupos, locales comerciales, eventos masivos, etc. Todo esto resuena alrededor de la cueca chilena. Es en este contexto que se enmarca la presente investigación, la cual tiene por objetivo comprender los imaginarios sociales que construyen los y las cuequeras, para así entender las posibilidades sonoras, políticas y sociales de esta cueca. Los resultados abordaron las convenciones y sus cambios, el contenido simbólico que hay detrás de la tradición, las formas de transmisión de la cueca urbana y el tipo de relación que se establece entre las generaciones. La estrategia metodológica fue cualitativa, la producción de información se generó a partir de las entrevistas en profundidad y algunos elementos de la observación participante. La técnica de análisis fue la de análisis de contenido. Por último, la muestra se compuso por los y las cuequeras que componen la escena musical santiaguina actual.

Palabras claves: Cueca urbana, expresión chilenera, cueca centrina, convenciones, imaginario social, tradición, generación.

Introducción

1. Motivaciones Iniciales

La presente tesis pretende abordar los imaginarios sociales de la tradición en la cueca urbana. El interés nació por dos motivos, uno de carácter académico, dado que siempre me interesó indagar en las transformaciones, los límites, las posibilidades y el imaginario que existe detrás de la “música de raíz”, en específico el caso de la cueca urbana. Además, desde que empecé a estudiar sociología me ha llamado la atención el concepto de “lo popular” y las manifestaciones que nacen de aquello. El analizar cómo se resignifican ciertos conceptos que se alejan de las visiones institucionalizadas del Estado, y que están conectadas con la cultura popular, como, por ejemplo: la danza, la música, símbolos patrios, etc.

El segundo motivo fue más de carácter personal, debido a que hace un tiempo vengo desarrollando y practicando el género de la cueca urbana, buscando aprender, conocer sus códigos, sus signos y su desarrollo. Por lo que pretendí transformar mi gusto y mi práctica personal en un objeto de estudio sociológico, asumiendo este desafío desde una mirada de “investigador cuequero”. A su vez, cabe destacar que este proceso no es individual, sino que se dio en conjunto de múltiples conversaciones con personas de la escena de la cueca urbana actual, que me permitieron ir ajustando mi objeto de estudio. La tradición siempre se encontró en las conversaciones como un elemento central a la hora de debatir, establecer los límites y continuidades que influyen en dicha escena.

Se hace relevante mencionar que en el ramo de “Técnicas Cualitativas I y II”, allá por el año 2015, realizamos una investigación sobre el centro cultural “casa huemul” y su relación con el barrio. Una de las aristas de aquella investigación, fue la utilización del arte como una práctica que sirve para acercar a la gente a generar vida en comunidad. Esto me abrió las primeras luces de que el arte y más en específico la música popular, es un fenómeno que viene en apogeo y que es posible su estudio a partir de diversos criterios, sin lugar a dudas, la sociología otorga herramientas predilectas para ello. Es así como a fines del año 2016, en el contexto del ramo “Taller 1” realicé la primera entrega incipiente de lo que ahora se enmarca como mi tesis, para posteriormente desarrollar mi seminario de grado bajo el mismo

objeto de estudio. La cueca urbana y su tradición siempre fueron el pilar que motivaron estos trabajos, de ellos expongo varios elementos que se encuentran vertidos en esta tesis.

Ha sido un proceso largo que me ha permitido, por un lado, cuestionarme ciertos aspectos relacionados a la práctica del investigador, sobre todo, en el hecho de que el objeto de estudio es un enfoque constante que no se termina nunca de buscar sus alcances y límites (Duarte, 2014) Y por otro lado, me ha servido para conjugar las dos prácticas que he desarrollado en los últimos 5 años, generando escuelas paralelas que hoy en día busco unir: la cueca y la sociología.

2. Antecedentes

2.1. Orígenes de la cueca

La cueca chilena es una expresión que data de los primeros años de la conformación del Estado nación. Es, ante todo, una práctica socialailable y se da en un ambiente festivo, formando parte de la cultura e identidad chilena (Spencer, 2011). Tiene una estructura que se compone, por lo general, de 48 o 52 compases en el ritmo 6/8 y de una métrica poética estricta (Copla, Seguiriya, Segunda Seguiriya y Remate). Además, es un género musical que deriva de la zamacueca y que llega a Chile a mediados de la década de 1820 (Spencer, 2015), por lo que en primera instancia a la cueca chilena se le va a conocer como Zamacueca.

El espacio principal donde se desarrolla la zamacueca es en la chingana, allí se cultiva: en los barrios populares y en las fiestas de los sectores marginales en que confluyen artesanos, peones, entre otros (Donoso, 2009). La chingana refiere a un establecimiento donde el pueblo se reunía a comer, bailar y beber. Estas se podían dar de forma ocasional en las fiestas patrias, religiosas, entre otras. Además, existían espacios permanentes que se encontraban en los barrios periféricos de las ciudades de Santiago y Valparaíso (Padilla, 2008). Es así, como el pueblo adquiere sus propios lugares de divertimento, en donde la zamacueca toma un rol protagónico como expresión cultural (Donoso, 2009a).

El origen de la zamacueca ha estado en constante discusión, pues no existe una postura oficial y tampoco un acuerdo entre los cronistas de cómo llegó esta práctica artística a Latinoamérica. Algunos asocian su llegada por el Perú en el año 1924 (Vega, en Loyola, 2009). Otros lo asocian a la americanización de la zambra proveniente de la influencia arábigo-andaluza que tuvo el continente (Claro, 2011). Además, hay quienes apuntan en la influencia mestiza que tuvo este tipo de baile y música, bajo el siguiente tridente: música indígena, música africana y música arábigo-andaluza, dando relieve a su carácter festivo y alegre, componentes contrarios a la música seria cultivada por las elites locales (Salinas, 1999).

Sobre lo que sí hay certeza, es que ya para fines de la segunda mitad de la década de 1820, la zamacueca logró consolidarse en nuestro país como el baile por excelencia en las fiestas. Se daba transversalmente en la sociedad: tanto en el teatro y en los salones burgueses, como en las chinganas (Torres 2008b). Este último espacio provocó un gran rechazo desde la elite, debido a su ambiente festivo y de borrachera, en que la zamacueca presentaba una forma grotesca, sin delicadeza y violenta (Donoso, 2009a).

Es a partir de esto, que en el mando interino del presidente Francisco Antonio Pinto se registran restricciones tanto para la chingana, como para la zamacueca (Spencer & Solís, 2011). Paradójicamente, la represión hacia las chinganas se vio conjugada con una exaltación por parte de la élite criolla a la zamacueca. Esto se explica, por una parte, por la falta de control sobre los sectores populares, de modo que se optó por delimitar sus lugares de esparcimiento, para que así no alteraran el orden social. Por otra parte, la élite tampoco contaba con una cultura propia para identificar a la naciente nación chilena, sus formas artísticas y culturales estaban asociadas a modelos europeos, por lo que busca apropiarse de las expresiones del pueblo (Donoso, 2009a). Producto de esto, se le otorga a la zamacueca un valor nacional, que es capaz de reflejar la identidad de la nación, se establece desde un proceso de apropiación por parte de la elite chilena, buscando sacar las prácticas no deseables y encuadrarla en el deseo “modernizador”, propio de la época. La zamacueca se forma y traza en constante movimiento con una identidad dual.

En este período fue importante el papel que cumplió el teatro como figura puente para la zamacueca: entre la chingana y los escenarios. Aunque en un principio existió un fuerte

conflicto por el hecho de que este tipo de danza se llevara a las tablas, ya que se veía a la chingana como sinónimo de barbarie. Es en las décadas del 30` y 40` que la agrupación “Las Petoquinas” -compuesta por tres hermanas- lleva la zamacueca a los escenarios, sacándola del espacio limitado de las chinganas, y presentándola como un baile-espectáculo que apunta a un público más masivo. Por tanto, se establece el teatro como lugar principal en que la zamacueca deviene en baile nacional, aquí se legitima como un elemento central en la construcción de un símbolo nacional (Torres, 2008b).

A inicios del siglo XX la zamacueca pasa a llamarse cueca, y empieza a tener una fuerte presencia en la escena discográfica de la época, se constituye como un género comercial y mediatizado que llega a tener una consolidación en la industria discográfica entre los años 1920 y 1940. A partir de esta producción se acuña el concepto de “cueca chilena” (Spencer, 2015).

En la primera mitad del Siglo XX, la cueca que se da en las ciudades de Santiago y Valparaíso¹ coexiste con una dualidad dentro de su historia: dos estilos, dos tradiciones, dos identidades (Torres, 2003). Por un lado, se encuentra una cueca mucho más modernizadora orientada a un acto oficial, que está más arraigada en el imaginario social actual, en donde se le da una preponderancia a la solemnidad del acto. En ella, la imagen del huaso adquiere ribetes mucho más importantes, asociada a una idea de cueca de salón y fue adaptada por la elite criolla para así refinar y establecer parámetros aptos para que fuera bailada (Flores y Toledo, 2010). La cueca de la zona central es parte de la construcción de la identidad nacional hegemónica que emprendió la elite criolla (González y Rolle, 2006, citado en, Flores y Toledo, 2010).

Por otro lado, está la cueca que se conforma en los espacios marginados de la ciudad y en los suburbios, con un fuerte arraigo en el estilo de la vida popular. De esta manera, va adquiriendo en sus letras el uso del coa², marcando su propio estilo en la vestimenta, la

¹ Entiendo que la cueca cuenta con muchas más expresiones en las regiones del país, pero para efectos de la investigación me centraré en la que se da en la ciudad y en la zona central.

² Es una jerga popular chilena, que hoy se identifica principalmente al mundo intelectual.

apariencia y la gestualidad (Torres, 2003). Esta cueca se enmarca en un proceso de marginalización en la ciudad y también de persecución: “Según los testimonios orales existentes, la cueca urbana o brava se practicaba en los prostíbulos, porque ahí podía realizarse lejos de la persecución que el Estado ejercía contra las fiestas y diversiones populares” (Spencer, 2011, pág. 11).

2.2. Desarrollo de la cueca urbana

Es entonces, en la transición del último cuarto del siglo XIX al siglo XX, que se empieza a gestar en el seno de los suburbios, principalmente en la ciudad de Santiago y Valparaíso, una cueca vital y arraigada con los estilos propios de los sectores populares (Torres, 2003). Este tipo de cueca se presenta principalmente en un ambiente festivo, y toma un espacio importante en las clases bajas en Chile, cultivando una manera particular de hacer, con un lenguaje propio, vivencias particulares de barrios marginales y anclada en una performance particular: canto por mano y gritado (que será explicado posteriormente). Es desde aquí, que se le empieza a llamar “cueca urbana”.

En los inicios de la década de 1930, la cueca urbana se presenta como una práctica de canto y sociabilidad, que se expresa en los grandes sitios de comercio popular, como lo son la vega, el matadero y “los polleros” (Spencer, 2015). Se va formando en sectores de mano de obra semi calificada, más específicamente en el trabajo comercial de la fruta, carne y verduras. Bajo la primera ola de mediatización del folclore y de géneros tradicionales este tipo de cueca fue marginalizada e ignorada, situación que cambiaría posteriormente (Torres, 2003).

Ya en los años 50, la intensificación de la industrialización produjo nuevamente una ola de migración campo - ciudad, lo que hizo que tanto la radio como la industria discográfica, comenzara a requerir más músicas populares internacionales, y por consiguiente, también lo hiciera con las manifestaciones de música típica (Torres, 2003). Esto hace que se incorporen a la escena musical distintos referentes de la cueca urbana. Uno de ellos es Mario Catalán, quien es considerado como una figura-puente dentro de la proyección de la cueca urbana, debido a que en su trabajo musical junto al Dúo Rey-Silva, se da una mezcla entre el canto tradicional y el canto “chilenero” (Torres, 2003).

Un hito clave a considerar durante estos años es la formación del conjunto “Los Chileneros” (1967), el cual es integrado en un comienzo por: Hernán “Nano” Núñez, Luis “Baucha” Araneda, Eduardo “Lalo” Mesías y Raúl “Perico” Lizama. Son el primer grupo que logra entrar a un estudio de grabación y comercializar un disco musical de este estilo. Su formación original fue variando durante los años, entre músicos y cantores, llegando a grabar tres Long Play (LP) entre 1967 y 1973. Cabe mencionar que estos discos llegaron a tener una circulación más bien limitada dentro del público, aunque sí lograron llamar la atención de los distintos productores por sus particularidades, dado que contenían diversas prácticas y significaciones que se encontraban ignoradas por la industria musical de aquella época (Solís, 2011).

Otro trabajo discográfico importante es el llevado a cabo por el dúo Mesías-Lizama, quienes fueron integrantes también del grupo “Los Chileneros”. Ellos grabaron en el año 1969 el disco “La Cueca Centrina”. Es un registro a dos voces, que se le conoce dentro del ambiente cuequero como un “mano a mano”. Es un disco emblemático dentro de la escena, dado que demuestra las posibilidades que existe dentro de la performance de este estilo (Solís, 2011).

En el año 1970 Alberto Rey (Miembro del conjunto Dúo Rey-Silva) produjo un disco bajo el nombre de “Cuecas con Escándalo” quien registró la forma festiva en que se producía el canto de la cueca. Participaron distintos lotes: “los de la vega”, “los del matadero”, “los polleros de la estación”, en la que se buscó reflejar dentro de su producción el ambiente festivo en el que se desarrollaba la cueca en aquella época.

Luego en el año 1971 aparece un nuevo LP nombrado “Buenas Cuecas Centrinas”, en el cual participan algunos integrantes de “Los Chileneros” junto a otros exponentes de la cueca urbana, y se presentan bajo el nombre de “Los Centrininos”.

El último disco de esta época fue grabado en el año 1973 (“Los Chileneros”). Además de las cuecas que hay en el disco se presenta una grabación de Hernán “Nano” Núñez, en donde expone a modo de relato las experiencias y vivencias con respecto a la cueca urbana, generando así una relevancia no sólo al aspecto musical, sino también, a su componente social y al ambiente en donde se desarrollaba (Torres, 2003).

2.3. La cueca urbana en dictadura

Como ya he mencionado anteriormente, la cueca ha convivido con distintas expresiones dentro del país, algunas más hegemónicas que otras, y que se asocian más a los valores patrios y a la construcción de nación. Aun así, estas vertientes convivieron dentro de sus prácticas y límites, pero es durante la dictadura cuando se trata de imponer una cueca oficializante (Jordan y Rojas, 2009). Esto es promocionado por la declaración de la cueca como danza nacional en el año 1979, en plena dictadura militar. Lo que aquí se buscó es presentar esta expresión popular como un objeto folclorizado, asociado a un paradigma estético de la chilenidad, en donde se aprecia sólo una forma del deber ser nacional, de lo correcto y de lo bien hecho (Jordan y Rojas, 2009), se asocia a una clase particular y también a un género determinado, propiciado por el huaso dueño de fundo y conquistador.

La política cultural de la época se apropia del folclore. Se utiliza lo campesino como un aspecto central de la extensión cultural, resignificando la figura del huaso (asociado a sectores terratenientes y adinerados) como un actor relevante dentro de la sociedad (Spencer, 2015). Importante fue la figura del grupo “Los Huasos Quincheros” como promotores de esta chilenidad y del deber ser nacional (Rojas, 2009).

Siguiendo los postulados de Jordan y Rojas (2009), este tipo de cueca oficializante se va a ver confrontada con otros estilos. Por un lado, se presenta “la cueca sola” que será un emblema en que la Agrupación de Familiares Detenidos Desaparecidos (AFDD) toma esta expresión con un fuerte componente político y de denuncia frente a las graves violaciones a los derechos humanos realizadas por la dictadura militar. Por otro lado, se encuentra una cueca militante, que busca denunciar y contribuir al derrocamiento del régimen. Aquí es relevante el papel que toman algunos cultores como Héctor Pavés, Patricia Echeverría, etc. Por último, se halla la cueca urbana, que en esta época queda fuera de la escena musical y sus prácticas que estaban arraigadas en las clases populares se vieron fuertemente reprimidas. Cabe destacar que las primeras dos expresiones no tomaron en cuenta al estilo chilenero, por considerarla apolítica y fuera de la órbita de la resistencia.

Principal elemento es el toque de queda que perjudicó a la fiesta chilenera y la bohemia. “Junto con la virtual persecución y marginación que sufrió la corriente más brava y popular

de la cueca, las mismas circunstancias históricas no hicieron más que profundizar este proceso, especialmente a partir del año 1973” (Padilla, 2008, pág. 120). Es así como la presencia de la cueca urbana dentro de los circuitos musicales se ve disminuida y ya no tiene la difusión que se le dio en los años 60’. Aun así, se generan algunas producciones musicales, que se dan principalmente a fines de la dictadura. Una de ellas es nuevamente del grupo “Los Chileneros”, que graban un LP en el año 1984 llamado “Por los barrios bravos”, en que nuevamente se le da un peso mayor a la figura de Hernán “Nano” Núñez. Este disco es uno de los pocos registros fonográficos de cueca urbana realizados en dictadura. A pesar de esto, se sigue sin tener un espacio relevante en la escena musical de aquella época. A este proceso, muchos participantes de la cueca urbana lo asocian al “fin de la bohemia” (Spencer, 2015).

Significativas son las palabras que esgrime Julio Alegría, participante de este tipo de cueca en aquella época, y quien trabajó con Hernán “Nano” Núñez en el grupo “Aparcoa”, en que demuestra la falta de conexión de la política cultural de la junta militar, con la cultura popular:

"El apagón cultural promulgado el 11 de setiembre de 1973, cubrió también de sombras estas primeras luces. Pero la historia de estos años ha demostrado también que el apagón pertenece y permanece en el seno de la seudocultura juntista. Nuestras luces brillan como estrellas en esta noche. La cultura popular podrá ser ocultada pero no eliminada. La cueca chilenera vive en el alma del pueblo, allí se ha refugiado y a partir de allí volverá otra vez a desarrollarse y alcanzar una nueva plenitud, cuando Chile retome la ruta de su libertad hoy momentáneamente extraviada" (Alegría, 1981, pág. 133).

2.4. Escena musical de la cueca urbana postdictadura

Con el fin de la dictadura, existe un proceso de “rescate” de la cueca urbana. Sumado a la posibilidad de generar mayores actos culturales, hay un trabajo por recuperar lo que había sido esta cueca más asociada a los barrios populares y a la marginalidad. Esta expresión sale de sus estrechos márgenes adquiriendo una gran visibilidad y audibilidad especialmente en los jóvenes (Torres, 2003). Las nuevas generaciones ven en la cueca urbana una manera de oponer resistencia a la cueca campesina que se había instalado en la dictadura, para así poner de relieve la cultura popular en la sociedad moderna (Spencer, 2015).

Surge en la década de los 90', un gran apoyo de la sociedad civil a esta expresión, la cual se compone por músicos, gestores culturales y folcloristas que están principalmente interesados en generar este "rescate" (Spencer, 2015). Uno de los eventos más importantes de esta época fueron los cuecazos, que son una especie de festivales, que se transformaron en un punto de encuentro que va desde el baile hasta el canto. La reaparición del grupo "Los Chileneros" en estos espacios va a marcar una gran relevancia en el inicio del proceso de recuperación de la cueca urbana (Spencer, 2015).

Otro hito importante, es la participación que tuvo el grupo "Los Chileneros" en la ceremonia de asunción del presidente Ricardo Lagos el año 2000, cantando tres pies de cueca ante cuatro mil personas. Este acto no estuvo exento de polémicas, en donde la mirada más oficializante de la cueca expresó su rechazo, se cuestionó la representación y a los sujetos que apela este tipo de cueca (Torres, 2003). Es así, como se empiezan a considerar más estilos fuera del hegemónico instalado en dictadura, produciendo resistencia por parte del sector más conservador de la sociedad chilena.

En el año 2001, el grupo ya emblemático "Los Chileneros" da un concierto en la sala SCD y graba su último disco llamado "Los Chileneros en vivo" generando un gran interés por parte de la escena musical chilena (Torres, 2003).

En esta época hay un proceso a destacar, y es que muchos de los antiguos cultores van a ser parte de la producción musical de los grupos que se constituyen post-dictadura, adquiriendo un rol de portadores de las enseñanzas y las formas de vida que refleja esta cueca. Figura importante de este traspaso es la de Hernán "Nano" Núñez, quien dio clases y acompañamientos a gran cantidad de cuequeros que componen la escena actual.

Algunos de los grupos (lotes) más relevantes que se conformaron en aquella época fueron: Los Afuerinos (1984), Palmeros de Rancagua (1994), Los Pulentos de la cueca (1988), Los Paleteados del puerto (1991), Los Trukeros (1997), Las Torcazas (1998), Los Tricolores (2000), Los Chinganeros (2000), Los Santiaguinos (1998), La Gallera (2006), Las Niñas (2007). Cabe destacar que también existen figuras importantes en este período, que no se dan bajo la lógica de lote. En esta categoría, se puede considerar a Daniel Muñoz, Héctor Pavés, María Esther Zamora, entre otros.

Un aspecto relevante y que generó cambios dentro de la escena, se relaciona con la muerte de muchos de los antiguos cultores, quienes fueron los principales protagonistas de la cueca urbana en los años 1960 y 1970 y que actuaron como portadores de la tradición y vivencia de aquella época para las generaciones actuales. Algunos de los más destacados fueron: Raúl Lizama (2001), Hernán “Nano” Núñez (2005), Luis Araneda (2013), entre otros. Cabe mencionar, que todavía existen algunos cultores vivos (Carlos “Pollito” Navarro, “Pepe” Fuentes, Aladín Reyes) pero no todos se encuentran tocando en la escena cuequera actual.

Actualmente, la cueca urbana ha tomado cada vez más espacio en la música popular chilena. Han surgido nuevos lugares para cultivarla, lo cual se ha dado tanto de manera privada como pública. Ejemplo de esto, son los bares y discoteque exclusivos de cueca: el Bar Victoria, el Club Social Comercio Atlético, la Chimenea, el Chanco Enrique, el Bar Volantín, Bar las Tejas, el Caballo de Palo, el Huaso Enrique, la Casa de la Cueca en Avenida Matta, etc. A su vez, también ha estado presente en las fondas de las fiestas patrias, en que incluso se ha dedicado un espacio exclusivo a la cueca, como ocurrió en la última versión celebrada en el Parque O’Higgins (2018). Por otro lado, existen las ruedas de cueca, que se hacen tanto en Valparaíso y en Santiago. Una de las más importantes es realizada por la agrupación “cuequeros a la rueda” que se encargan de desarrollar esta práctica en la Región Metropolitana. A esto se le agrega la gran cantidad de talleres que están enfocados en enseñar la danza de la cueca y en ser escenario de diversos grupos cuequeros, como “el taller entre cuecas y empanadas”, “las soberanas de la cueca”, “clases de cueca en el Comercio Atlético”, etc.

Un hito que me gustaría puntualizar hace alusión a los actos de fundación de algunos partidos que hoy conforman el conglomerado Frente Amplio, sus actos musicales estuvieron encargados precisamente por grupos de esta denominada cueca urbana. Reflejando así una búsqueda de otra forma del “ser nacional”, alejada de la visión hegemónica que se establece a partir de la dictadura y de la historia que ha tenido la cueca en el país.

Por último, hoy en día, existe una vasta oferta de grupos que se dedican a desarrollar la cueca urbana. Además de los que fueron mencionados anteriormente, se encuentran nuevas agrupaciones que se hacen parte del circuito, algunos de ellos son: San Cayetano (2010), Los Siete Velos (2015), Las Mononas (2016), Los del Mapocho (2013), Los Piolas del Lote

(2011), Las pecadores (2010), Calila Lila (2014), Las Chinas Cholas (2013), La Romeranza (2016), De Caramba (2010), Los Meta y Ponga (2012), entre otros. Es así como actualmente, existe una gran camada de cuequeros y cuequeras que se componen de diversas realidades y generaciones.

3. El Problema de investigación

Primero que todo, se hace necesario entender el por qué la cueca puede ser un fenómeno que le interese a la sociología y que además permita su estudio. Para Spencer: “La cueca ha sido y es, ante todo, una práctica social bailable festiva que forma parte de la cultura e identidad chilena republicana y que va más allá del mero acto de asistir a lugares de baile en el periodo de fiestas patrias” (Spencer, 2011, Pág. 6). Es este componente social de la cueca, la que permite considerarla como una fuente de conocimiento y expresión popular importante dentro del país, entregando elementos para su estudio y de reflejo de la tradición popular.

La cueca chilena tiene una amplia historia, la que ha generado diversas prácticas de este género musical. En esta investigación me voy a enfocar en la cueca urbana, y más en específico en su expresión chilenera, centrina o brava. Es desde este estilo que gira la investigación, y es a esta escena en particular a la que me voy a referir de ahora en adelante.

Como se vio en los antecedentes existe en la actualidad (desde 1990 en adelante) un movimiento social y cultural que está preocupado por recoger y desentrañar las expresiones pasadas de la cueca urbana, esto producto del “apagón cultural” que existió en la dictadura, en donde esta expresión se vio mermada, de ahí el constante acercamiento a los antiguos cultores. Actualmente existe una escena musical que se compone de generaciones que van interactuando entre sí.

Por ende, este ambiente cuequero toma en consideración todo el proceso histórico que trae consigo la cueca urbana, preocupándose de sus imágenes, sus imaginarios, la historia popular, los antiguos cultores, etc. Es desde ahí, que se asume la tradición como un elemento central que cruza el quehacer actual y que trae consigo una serie de códigos y reglas que son necesarias para poder ejecutar este estilo.

Rodrigo Torres (2010) se pregunta justamente por esta nueva escena y como hoy en día se resignifican ciertos elementos de la chilenidad. En palabras del autor: “A mí me llama la atención como estos neocuequeros van construyendo una suerte de imaginario de la chilenera a partir de estas referencias de la tradición, pero también con algunos elementos que están disponibles actualmente” (Pág., 120). Después de casi 10 años, me parece que los postulados de Torres se siguen encontrando vigentes.

El problema se encuentra en cómo esta serie de códigos que existen se ven conjugados con los procesos actuales, y de qué manera se resignifica la tradición cuequera. Busco el sentido que se le dan a símbolos que apuntan a una forma cultural distinta a la oficial, en que el mismo “pueblo” va construyendo sus procesos identitarios al margen de la homogeneización que se pretendió realizar en la dictadura. Se hace imperioso el determinar las características de clase, de género y de territorio que tiene actualmente esta cueca.

Es desde aquí que se desprende la relevancia práctica de la siguiente tesis, entender esta historia paralela, que refiere a una sonoridad y a un grupo social particular. En definitiva, comprender y ser un aporte para entregar luces de sus posibilidades políticas, sociales y sonoras que tiene este estilo de cueca.

Por tanto, el interés está puesto en cómo la tradición es significada por los cuequeros que componen la escena, y de qué manera la idea de tradición trae consigo contenidos simbólicos que son capaces de repercutir en la acción y la subjetividad de los sujetos.

También, busco desentrañar, cuál es la forma en que se transmite la tradición, entendiendo sus procesos de cambio y ruptura. Cómo se han dado los alcances de la enseñanza y de qué manera se relacionan las generaciones que hoy en día componen la escena actual.

Por último, el entender cómo la cueca urbana se adapta tanto en su perspectiva musical y social a estos nuevos tiempos. Comprender los procesos de cambio y de continuidad que ha tenido a través de formas que se tipifican en el tiempo, pero que no están al margen de variaciones.

Es por todo esto, que me acerqué al concepto de imaginarios sociales, el cual me entregó las herramientas para dar cuenta de esta dimensión más subjetiva, asociado a cómo los y las cuequeras se imaginan lo que es la tradición y de qué manera se significan sus componentes.

Utilizo elementos derivados de la sociología del arte y de la juventud, conceptos como convención y generación me permitieron darle un marco analítico, que le dio sustento a esta investigación. Además, a partir del formato que escogí para escribir esta tesis, es que a lo largo del texto voy justificando los pasos tomados, buscando realizar la titánica tarea de mezclar la teoría con el análisis producido.

De esta manera, mi pregunta de investigación se configuró de la siguiente manera: **¿Cómo son los imaginarios sociales sobre tradición, que construyen los y las cuequeras que componen la escena de la cueca urbana santiaguina actual?**

4. Objetivos de Investigación:

4.1. Objetivo General

Comprender los imaginarios sociales sobre tradición, que construyen los y las cuequeras que componen la escena de la cueca urbana santiaguina actual.

4.2. Objetivos Específicos

- Identificar y caracterizar las diversas convenciones que existen dentro de la cueca urbana y cómo han ido variando.
- Identificar y caracterizar el contenido simbólico que se encuentra en la cueca urbana a partir de los y las cuequeras.
- Caracterizar de qué manera se transmiten los saberes y aprendizajes de la cueca urbana, y la relación generacional que se da en los y las cuequeras.

5. Metodología

5.1. Estrategia metodológica

El enfoque, que en mi opinión resultó más adecuado para observar y analizar el objeto de estudio, es el de tipo cualitativo. Esto se da en primer lugar, porque el análisis cualitativo permitió adentrarse en las significaciones sociales de los individuos, las dimensiones simbólicas, las motivaciones que tienen los sujetos y como estos se van intercambiando y generando acción social (Gaínza, 2006). Por lo tanto, este tipo de análisis me otorgó las herramientas para estudiar los imaginarios sociales que se encuentran asociados a la tradición, sus significaciones y sus sentidos a partir del habla de los protagonistas de esta investigación: los y las cuequeras. También, se privilegió en esta investigación la idea de profundidad, en desmedro de una gran representatividad dentro del objeto de estudio: “Lo cualitativo remite a la noción de profundidad (...) ya que implica un proceso de indagación que pretende ubicarse al interior de los procesos de construcción social de los significados y las acciones” (Gaínza, 2006, pág. 239). Esta noción permitió indagar en los significados y acciones de los sujetos y colectivos, elementos claves en la idea de imaginario social.

Además, tal como mencioné, me autodenomino como un investigador cuequero, esto quiere decir que asumo mi rol de investigador, pero así también mi rol de cuequero. Este último ha sido cultivado en los últimos años de mi vida, en que le he prestado atención a este género musical, el cual me ha motivado a desarrollar la presente investigación. Por lo tanto, la metodología cualitativa me permitió conjugar estos dos roles.

5.2. Técnica escogida

Entiendo la investigación como un proceso en donde el foco está en un continuo cambio, y que por lo tanto todas las experiencias que he tenido, desde que me involucré en la cueca urbana, han permitido otorgarle una mayor profundidad al objeto de estudio. Tanto las múltiples visitas a lugares en donde se desarrolla la cueca y las muchas conversaciones que he sostenido estos años con la gente que está relacionado a la práctica de la cueca urbana, me

han ayudado a ir enfocando de mejor manera, asumiendo que esta es una práctica constante y que nunca se deja de hacer.

Es así como esta investigación la realicé en dos etapas. En primer lugar, ocupé la técnica de observación participante, para posteriormente ocupar la técnica de entrevista en profundidad.

Con respecto a la primera etapa, ésta la utilicé todo el tiempo que duró la investigación. Visité los distintos lugares donde se desarrolla la cueca urbana en el Gran Santiago, considerando los talleres de baile, poesía, música, los locales comerciales que tienen cueca en vivo, las ruedas de cueca que hay en Santiago y los eventos sociales que hay que por lo general son itinerantes (cuecazos, eventos en universidades, etc.). Además, sistematicé mi propia experiencia como cuequero, principalmente enfocada desde el año 2016 hasta que duró la presente investigación.

La observación participante es un instrumento útil para obtener datos de cualquier realidad social, y pone de relieve los conceptos claves de los actores involucrados bajo su punto de vista (Guasch, 2008). Esto es importante, ya que esta técnica permitió acercarme a cómo los actores asocian la tradición desde su punto de vista generando significaciones y sentidos particulares. Eso sí en el análisis le doy una preponderancia mayor a la palabra de los y las entrevistados, ya que es la perspectiva de los sujetos la que otorga un sustento mayor al objeto de estudio.

Como ya mencioné anteriormente, me alejo de la idea de distancia social, como un principio de objetividad dentro de la investigación, y asumo la idea de Guasch: “Es la proximidad al fenómeno investigado lo que facilita el acceso al campo y a los escenarios” (2008, Pág. 37). Es así en que asumiré mi experiencia, no como una falta a la objetividad, sino más bien como un elemento que enriquece el proceso a la hora de acercarme al objeto de estudio.

Por su parte, la entrevista en profundidad refiere a “una técnica social que pone en relación de comunicación directa cara a cara a un investigador/entrevistador y a un individuo entrevistado, con el cual se establece una relación peculiar de conocimiento que es dialógica, espontánea, concentrada y de intensidad variable” (Gaínza, 2006, pág. 219). Es, por tanto, una interacción en donde se producen distintas entregas de información, que van en dirección en los términos que pone el entrevistado. Con respecto al grado de estructuración que se

realizó en las entrevistas, estas fueron de carácter semiestructurado, es decir, se contó con una pauta de entrevista, pero también se dio paso a preguntas que surgieron en el proceso de interacción con el entrevistado (Gaínza, 2006). Esto permitió buscar la mayor riqueza simbólica a los significados de palabras de las personas entrevistadas, para así conocer la realidad social (Gaínza, 2006).

5.3. Unidad de análisis

Con la observación participante más la teoría disponible, determiné que dentro de la escena de la cueca urbana santiaguina existen a lo menos 4 generaciones (los criterios que ocupé para determinar esto, los profundizo en el capítulo N°3 de esta tesis).

Por un lado, está la **“generación 0”** compuesta por todos los antiguos cultores quienes tuvieron su gran apogeo en la década del 60’ hasta comienzo de la dictadura. Por otro lado, se encuentra la **“generación 1”** formada por todos los y las cuequeras posterior a la dictadura, y que tuvieron una gran interacción con la “generación 0”. También se encuentra la **“generación 2”** que la componen los y las cuequeras más “nuevos”, que empezaron su práctica musical posterior a la muerte de mucho de los cultores de la “generación 0”. Además, a esto le agrego una **“generación de enlace (E)”** que se encuentra entre la generación 1 y 2, y que en determinados momentos se identifica entre una y otra.

Es así como la unidad de análisis del problema de investigación consistió en las últimas tres generaciones planteadas, teniendo en cuenta el componente de que sean cantores-músicos y/o poetas, ya que como se revisó anteriormente, a estas características son los que se le otorga mayor relevancia dentro de esta práctica.

5.4. Muestra

La muestra en la presente investigación fue de corte estructural. Esto quiere decir que, por un lado, se buscó representar una red de relaciones, en el sentido de que cada participante se entienda dentro de una posición en una estructura (Canales, 2006). Esto permitió realizar inferencias tanto teóricas como analíticas, para darle una mayor consistencia a la muestra.

Por otro lado, los criterios se vieron influenciados por el trabajo de la observación participante y la experiencia previa. Tres criterios consideré a la hora de elaborar la muestra: El primero de ellos dice relación a la posición en las distintas generaciones, y el reconocimiento entre sus pares.

El segundo criterio, se estableció a partir de la interacción que se tiene dentro de las generaciones que establezco, esto quiere decir de qué manera están insertos y se relacionan con las otras generaciones.

El tercer y último criterio estuvo dado por el género de los cuequeros y cuequeras. Debido a que la cueca urbana en un principio se presentaba como una actividad altamente masculinizada y hoy en día gracias al trabajo de campo, he podido dar cuenta de que gran cantidad de mujeres que practican este estilo musical, esto habla de un fenómeno emergente, y da luces de los cambios que ha tenido esta práctica social.

Para definir el tamaño muestral ocupé la idea de saturación, que consiste en el agotamiento de información nueva, que ya no agregó más elementos a los que había producido (Canales, 2006).

La muestra definitiva aparece en el siguiente recuadro:

Nombre de los y las cuequeros.	Agrupación a la que pertenecen.	Generación
Katherine Soto	Calila Lila	Generación 2
Fernando Squicciarini	San Cayetano	Generación 2
Carola López	Las Carolas - Los Porfiados de la cueca	Generación 1
Carlos Godoy	Los Chinganeros	Generación 1

Rodrigo Miranda	Los Trukeros	Generación 1
Pavel Aguayo	Los Trukeros	Generación 1
Magdalena Espinoza	Las Mononas	Generación 2
Vania Mundaca	Las Chinas Cholas	Generación 2
Horacio Hernández	Daniel Muñoz y Los Marujos	Generación 1
Luis Castillo	Los Tricolores	Generación 1
Leslie Becerra	Las Primas	Generación 1
Patricia Díaz	Depatienquincha	Generación E
Miguel Molina	Los Dos Maulinos	Generación 2
Cristian Mancilla	La Gallera	Generación E
Mario Rojas	DeKiruza	Generación 1

5.5. Estrategia de análisis

El tipo de análisis que ocupé en la investigación para procesar la información producida fue el de análisis de contenido. Este tipo de análisis está dado por un conjunto de técnicas sistemáticas que interpretan el sentido oculto de los textos (Andréu, 2000). Lo que se busca es interpretar los distintos discursos que se han generado y ordenarlos de manera de que se logre encontrar el sentido que hay en lo dicho. Es así como el análisis de contenido no solo se preocupa del contenido manifiesto en el material analizado, sino que también busca el contenido latente que hay en los textos, preocupándose del contexto social en donde se

desarrolla el mensaje (Andréu, 2000). Para su ejecución utilicé el programa de análisis R y su paquete RQDA, que me permitió ordenar la información producida.

6. Estructura del texto.

La presente investigación está estructurada en 4 capítulos. Abro cada capítulo con un ejercicio que consistió en pedirle a cada uno de los entrevistados que resumieran lo hablado en una cueca o décima.

El primer capítulo hace relación al concepto de convención y su utilidad para analizar la cueca urbana. Establezco el análisis a partir de los cambios más importantes en esta práctica, describiendo sus convenciones y variaciones. Al alero, doy cuenta de los sentidos y significaciones que hay detrás de la noción de tradición. Todo esto conjugado con la teoría disponible y la información producida.

El segundo capítulo, se centra en el contenido simbólico que existe en la escena de la cueca urbana. Hago alusión a los alcances del concepto de imaginario social, desde ahí se desprenden las categorías utilizadas. Para dar paso al análisis a partir de la producción de información realizada.

El tercer capítulo, hago alusión a la transmisión de saberes y aprendizajes. Dando cuenta de cómo se transmiten los imaginarios sociales y las transformaciones que ha sufrido la tradición oral. A su vez genero un análisis generacional de la escena de la cueca urbana.

En el último capítulo presento las conclusiones de esta investigación. Lo divido en tres apartados. Uno refiere a responder la pregunta de investigación, dando cuenta de los principales hallazgos de esta tesis. El segundo, es de carácter metodológico en que me centro en las implicancias de denominarme “investigador cuequero” y cuáles fueron las consecuencias para esta investigación. Por último, me centro en próximas investigaciones e interrogantes que se abren con esta tesis.

Cueca por: Leslie Becerra

Primero es la melodía
Y el que sigue pega el grito
La segunda y la tercera
Se están aceitando al pito

Si hay pelos en la leche
Yo al tiro paro
Que no es pa remojarse
Que se hace el aro

Que se hace el aro, si
Para dieciocho
Hace juego de verso
La tabla del ocho

No creas que es tandeo
El canturreo

Cueca por: Cristian Mancilla

Yo recuerdo aquellos taitas
Los más grandes de la Biseca
Chumita y don Pedro Castro
Samuelito y don Benja

Dejaron por herencia
A luchito castro
Al cabro ciego Jorge
Y al Lalo Castro

Y al Lalo Castro, si
Y están tomando
El pato, el chico Vílchez
Y el Benito está llorando

Bueno amigo y sincero
Chumita y don Pedro Fueron

Cueca por: Carola López

En las canchas de la vida
Y en el ruedo del destino
Se metió el canto en mis venas
Iluminando el camino

Canta y el mal espanta
Con su fiereza
Poesía y garganta
Son mi riqueza

Son mi riqueza, sí
Canto aguerrido
Es de alegría y pena
También de olvido

Es el canto en mis venas
Dulce condena

Cueca por: Pavel Aguayo

Con permiso soy la cueca
Matriz de todos los cantos
Y me echaron a la calle
Del templo divino y santo

Yo soy la cueca patria
La mas joyante
Y el que no me conoce
Que no me cante

Que no me cante, si
Soy geometría
Formula del arte
La astronomía

Del templo de la ciencia
Soy la eminencia

Capítulo 1: “Las convenciones de la cueca urbana, transformaciones, cambios y la noción de tradición”

1. Cueca urbana una práctica colectiva.

Sin lugar a dudas, la cueca presenta sus propios códigos y formas, generando diversas expresiones a partir de su territorio y sus temáticas. Es por esto, que a lo largo del país se encuentran manifestaciones tales como: la cueca nortina, la urbana, la porteña, la chora, la chilota, etc. Eso sí, en las entrevistas siempre fue un conflicto poner una etiqueta a la cueca, de esta manera lo manifestó uno de ellos:

“La llaman de cien maneras

Asalonada, huasa, rota

Brava, nortina, chilota

Chora, porteña, canera

Larga, urbana, chinganera

Apodos tiene por miles

Anda vete corre y dile

Que para mí la cueca es todo

Porque guarda de algún modo

Toda el alma de mi Chile”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos”)

Es cierto, la cueca presenta sólo una estructura (copla, dos seguidillas y remate), la que se repite en los distintos formatos en los que se puede escuchar. Esto lleva a pensar que el género musical fuera sólo uno, de hecho, como ya dejé demostrado, eso fue lo que se pretendió hacer al momento de sacar la cueca del plano local y llevarla a un plano nacional. Con el decreto de baile nacional en 1979, se buscó homogeneizar sus características, sacando las diferencias no deseables (Ochoa, 2003). Lo que pretendo hacer aquí es el ejercicio contrario, es decir, reconocer la riqueza y la diversidad que tienen las distintas expresiones de la cueca a lo largo de Latinoamérica y más específicamente el estilo “chilenero”. Entiendo así, que la cueca urbana remite a un género más grande, pero conlleva ciertas características propias, que acá busco profundizar.

Para Christian Spencer (2015a) la cueca urbana viene a ser una tradición que se construye a partir de varios conocimientos y prácticas compartidas, las que son transmitidas por los cultores, para luego profundizarlas en familia. Esto es remarcado por una de las entrevistadas, en que destaca el ámbito social que existe en la cueca, sobre todo el festivo y de reunión:

“Porque la cueca es una poesía, es un canto, es un tipo de canción, pero en este formato urbano, bueno en el formato campesino también, es todo lo mismo. La cueca es sólo una parte de todo lo que la rodea, de la fiesta, de lo que es compartir, de lo que es la hermandad que se hace con la gente que se junta a cantar”. (Carola López, ex integrante del grupo “Los Porfiados de la cueca” G-1)

Por otra parte, Torres (2003) sostiene que la performance cuequera se va a desarrollar a partir de un conjunto de prácticas, reglas y códigos que son validadas por la comunidad, los cuales repercuten en los cantores, instrumentistas, bailarines y en los grupos que participan de ella. Para el autor el eje central de la cueca urbana está puesto en el canto, que es un oficio grupal, que se va compartiendo con otros y a la vez se compite a partir de las habilidades de cada cantor.

Solís (2011), agrega que las características principales de la cueca urbana están dadas por ser una práctica social encarnada en la figura de lotes (grupo de cantores), quienes cultivan la cueca en una estrecha relación con la experiencia de vida en la ciudad moderna y que involucra una serie de condiciones. Sus intérpretes en su mayoría fueron comerciantes y no músicos con estudios profesionales. El canto fue predominantemente masculino y grupal, y en su poesía se ocupa un lenguaje eminentemente popular. Por su parte, el repertorio tanto textual como melódico, se transmite principalmente de manera oral, su discurso se asocia a la idea del roto urbano, por sobre la imagen de lo rural o del huaso. Por último, y concordando con Torres, postula que hay una preponderancia en su performance al canto gritado y al canto a la rueda, en desmedro del baile y el acompañamiento armónico.

Teniendo en cuenta estas características. Hay un aspecto que se mencionó varias veces en las entrevistas: y es que más que el tipo de canto, o la preponderancia de lo musical en relación a otras maneras de hacer cueca, se valora su forma colectiva. La cueca genera un espacio de reunión, su importancia y particularidad provienen desde ahí. Es todo el entramado de

relaciones que genera, lo que le otorga su relevancia anclada en una práctica eminentemente colectiva (Spencer, 2011).

“El ambiente genera la cueca, la cueca le devuelve lo que le dio y eso provoca la fiesta del alma. Y eso permite que la gente se exprese, que ahí está uno de los batacazos nuestros también, haber agarrado desde ese ambiente, esta inspiración a la poesía popular ¡inagotable!, verso, verso, verso, verso. Cajones con versos, cajones con versos. Sipo, porque la práctica del ejercicio es colectiva”. (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

“La cueca... siento que es muchas cosas, es danza, es canto, es comunión, es alegría, es euforia de repente. No sé, siento como que no es sólo la cueca por sí sola, conlleva muchas cosas. Y yo creo que ahí se evidencia lo que es la tradición. Siento que es muchas cosas, como que no te podría decir la cueca es una forma poética que tiene octosílabos, no, es más que eso. Es más que 28 compases bailados”. (Magdalena Espinoza, integrante del grupo “Las Mononas” G-2)

“¡La cueca es tan linda, que tiene la capacidad de sacar lo mejor de uno, o lo más aguerrido, o lo peor! La choreza, la bravura, la sensualidad, yo veo gente bailando hermoso, que cuando uno los ve en la vida cotidiana, son personas comunes y corrientes, y cuando bailan es algo hermoso. ¡Hombres y mujeres que sacan lo mejor! Cuando se muestra la alegría, la sensualidad. Yo encuentro que por ese lado la cueca es fabulosa, porque implica un montón de cosas: música, poesía, baile, una expresión que conversa, historia, anécdota, chistes, de todo”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

De aquí se desprende que en la cueca confluyen diversos elementos, no sólo en el ámbito musical, sino que se entiende como un entramado que genera sentidos y relaciones específicas, de ahí su importancia que radica en lo colectivo y en una festividad propia.

2. La Cueca Urbana como un Mundo del Arte.

Además de este ambiente festivo, la cueca no ha estado ausente de cambios en sus formas y de los sujetos que transmiten esta práctica musical (Spencer, 2015a). Esto no es un fenómeno

aislado, así lo retrata Ana María Ochoa, en que las músicas asociadas históricamente a lo local se encuentran en un profundo proceso de transformación, cambiando sus límites, las tecnologías para producir sonidos, etc. (Ochoa, 2003). La cueca no es ajena a este proceso, siendo portadora de una tradición e historia, se va adaptando a los contextos en que se desarrolla y a las transformaciones sociales del país (Spencer, 2015a).

Se genera una relación entre música y sociedad, en que los procesos de ambas van de la mano. Por lo que se deja de ver de forma estática y atemporal lo tradicional-popular, que en su momento sirvió a la política nacionalista de algunas repúblicas de América Latina, pero que ahora se asocia más “a un concepto evolutivo y transformador de lo popular en convivencia conflictiva con el arte de elite y los medios de comunicación de masas”. (Nuez, 2012, pág. 200).

Por tanto, hay que analizar, cómo esos cambios repercuten en la cueca urbana, y desde ahí cuál es el rol que se le está dando a la tradición desde los sujetos. Pero no sólo desde el resultado de las obras, sino de todo el entramado de relaciones que se produce en esta práctica social-musical. Es por esto, que me acerqué a los postulados de la sociología del arte desde una mirada interaccionista, es decir, es necesario mostrar la pluralidad de las categorías de los actores que se ven involucrados en el entramado artístico, tomando en cuenta los contextos y sus posiciones concretas (Heinich, 2002).

Para Becker (1984) todo trabajo artístico, comprende una serie de actividades que contemplan una cierta cantidad de personas, en la que la cooperación entre ellas tiene por finalidad la creación o reproducción de una obra artística, dicha obra siempre va a dar indicios de esa cooperación. Esta reciprocidad se puede dar de manera esporádica, pero a menudo se hace de una forma rutinaria, creando patrones de una actividad colectiva, a esto Becker lo llama mundos del arte.

Desde este punto de vista, se permite abordar un trabajo sociológico de las artes, que entienda y comprenda la complejidad en que las redes de cooperación en el arte se llevan a cabo. Dando la siguiente definición de “mundos del arte”:

“Son todas las personas cuya actividad es necesaria para la producción de los trabajos característicos que ese mundo, y tal vez también otros, definen como arte. Los miembros

de los mundos del arte coordinan las actividades por las cuales se produce el trabajo haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se concretan en una práctica común y objetos de uso frecuente”. (Becker, 1984, pág. 54)

Por tanto, este concepto, entrega herramientas para entender la obra artística como una red que participan múltiples actores (técnicos, instituciones culturales, artistas, públicos, etc.) y cada uno va a constituir un eslabón en la cadena de producción de la obra, dejando al artista con una función elemental, pero no exclusiva. Se busca la organización social del trabajo artístico y su relación con otros ámbitos (Facuse, 2011a).

Entonces, el ejercicio consiste en dilucidar ese cuerpo de convenciones, que da directrices al trabajo en el mundo del arte, otorgando las abstracciones en que se transmiten las ideas, y en cómo se van a combinar. Becker lo expresa de la siguiente manera:

“Por lo general, las personas que cooperan para producir una obra de arte no deciden todo de nuevo cada vez. En lugar de ello, se basan en acuerdos previos que se hicieron habituales, acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte. Las convenciones artísticas abarcan todas las decisiones que deben tomarse en relación con los trabajos producidos”. (Becker, 1984, pág. 48)

El conocimiento que otorga las convenciones va a propiciar el perímetro de un mundo del arte y por tanto entregará pautas a los públicos que no necesariamente son especializados para lograr entenderlo. Aun así, Becker a punta que en el mundo del arte van a surgir ciertas convenciones que sólo van a conocer quienes estén familiarizados con este.

Por tanto, es importante dar cuenta de estos tipos de convenciones, para lograr entender como la cueca urbana se desarrolla, delimitando sus fronteras y las principales características que presenta. Ya antes, mencioné que la cueca urbana ha presentado diversos cambios y transformaciones, para Becker las convenciones no son fijas y por tanto pueden variar. Esto va a depender de los artistas que desarrollan nuevas formas de presentar una misma práctica, y como los mismos participantes del mundo del arte (público, críticos, otros artistas, etc.) aceptan dichas propuestas.

Por consiguiente, el concepto de convención viene a dialogar con el de tradición, así lo señala Becker:

“el concepto de convención proporciona un punto de contacto entre humanistas y sociólogos, ya que es intercambiable con ideas sociológicas tan familiares como norma, regla, comprensión compartida, costumbre o tradición, todo lo cual hace referencia a las ideas que las personas tienen en común a través de las cuales realizan la actividad cooperativa” (1984, pág. 49).

Por tanto, se busca lo tipificado, lo que se hace costumbre y termina siendo una práctica socializada, pero no por eso, se encuentra al margen de cambios y transformaciones.

El análisis que presento en este capítulo se guio, tomando los postulados de Becker, más en específico el de convención, para dar cuenta de las características y el perímetro del mundo del arte de la cueca urbana. Entiendo que para lograr esto, no sólo hay que centrarse en la visión de los cuequeros y cuequeras, sino ir más allá y analizar otros actores como: el público, los productores, los trabajadores, etc. Por cosas de alcance y objetivos de esta tesis, sólo consideré a los primeros, pero procurando no dejar de lado la perspectiva interaccionista y que lo indispensable no sólo es el resultado de la obra, sino que es todo el entramado de relaciones para llegar a ella. De aquí asumo el trabajo de campo y mi rol como investigador cuequero como fundamental para escoger las convenciones a analizar.

A este ejercicio le agrego la percepción de los cuequeros y cuequeras, asociados a estas convenciones y la importancia que le otorgan a la tradición en dichos cambios. Busco, por tanto, adentrarme en primera instancia, en las significaciones y sentidos que se le da a la tradición.

3. La Cueca Urbana y sus convenciones

A continuación, presento las distintas convenciones analizadas. Las divido en dos categorías, por un lado, las de dominio externo, referidas al: territorio, espacio físico, sujetos, formas de organización y lote. Por otro lado, las de dominio interno, referidas al: repertorio, melodía, instrumentos y canto a la rueda/gritado. Como comenté anteriormente, me basé en mi experiencia como cuequero y en la observación participante para determinar cada convención.

3.1. Territorio

La relevancia que tiene el territorio cruza todo el desarrollo de la cueca, así lo expresa Torres (2003): “En este tipo de cueca se cultivaron modalidades propias de hacer música, poesía y baile, con una fuerte función identitaria, asociados a eventos, lugares, personajes emblemáticos...” (Pág., 152). Es desde lo local que se enmarca una definición musical, permaneciendo en la identificación del género (Ochoa, 2003). Un ejemplo de esto es la cueca “Por los Barrios Bravos” del grupo “Los Chileneros” (1967), en ella se relata la importancia del territorio y de los lugares donde se desarrolla.

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

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

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

Lindas canchas de amores
Los callejones”. (Cancionero de cuecas – Fonoteca nacional)

Se genera un sentido de pertenencia, relacionado a sectores y relaciones que se desprenden de un Santiago popular y marginal. Este tipo de cueca se constituyó desde un canon urbano, que recoge ciertos elementos de lo campesino, y que se reproduce en los callejones, las plazas, los mercados, en definitiva, en los “barrios bravos”.

En las entrevistas, constantemente se apelo al territorio como elemento trascendental. Se liga con un valor histórico, en el que hay que recoger lo que se hizo anteriormente, siguiendo con el sentido de pertenencia de un Santiago popular. Por tanto, la tradición aquí se va entendiendo como un modelo de pasado, que se va construyendo a partir de registros orales, escritos, sonoros y también fragmentos de la memoria (Castelo Branco, 2010, citado en, Spencer, 2015a). Es necesario dominar ese lenguaje para luego adentrarse en la práctica de la cueca.

“Yo creo y mira esto es bien heavy, porque nosotros con “Los Marujos” hemos viajado por todo el país. Y en todo el país ha habido interés enorme por esta cueca urbana, chora, etc. Cuando los conceptos que hay son chapas de lugares, de terrenos, de personas, de zonas y siempre terminan diciendo lo mismo: tú lugar, ahí está la plata, ahí está el agua rica de la fuente, en tú zona. Entonces, es importantísimo el lugar”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

“Primero tienes que sumergirte a conocer lo que se está cantando, su historia, su territorio y cómo se toca en cada cual, cuando yo conozco y exploro y domino ese lenguaje puedo proponer y eso me permite la libertad de proponer lo que yo considere necesario”. (Leslie Becerra, integrante del grupo “Las Primas” G-1)

Esto da cuenta que el territorio no se entiende desde una manera rígida, ni demarcada. Por tanto, el canon urbano y campesino logran convivir dentro de una relación y una misma escena. Lo importante es generar una apropiación de lo que ya se cantó en el lugar, de entender y dominar el pasado de un territorio particular.

“Cuando nosotros hablamos de “Los Chileneros”, que representan todo este fenómeno urbano, que es gente que llega a Santiago a los barrios bravos, ellos cantaban cueca y repertorio que podríamos calificar como campesino, cuecas que no necesariamente representan lo urbano”. (Leslie Becerra, Integrante del grupo “Las Primas” G-1)

“Yo en lo personal creo que es una pura forma, que de ahí sale para todo Chile y se entiende de distintas maneras y se practica dependiendo de la zona. Entonces en el fondo yo creo que las mimetizaciones vienen de la gente que llega del campo a Santiago”. (Miguel Molina, integrante del grupo “Los Dos Maulinos” G-1)

“Bueno hay hartos más cuequeros, cada vez hay más, en todos lados hay grupos de cueca, de cueca brava, sobre todo. De hecho, he estado en Temuco, La Serena y hay grupos de cueca brava y eso también me pasa que todo se vuelve muy centralista. En La Serena hay rueda de cantores toda la noche, y cantan las mismas cuecas de acá, no hay ninguna propuesta nueva”. (Patricia Díaz, integrante del grupo “Depatienquincha” G-E)

Lo último mencionado por Patricia es un hecho que pude comprobar a lo largo de la investigación y sobrepasa los alcances de esta, y es que existe una masificación de este tipo de cueca en distintas regiones del país, manejando sus códigos y formas. Esto resulta interesante, dado que siguiendo los postulados de Ochoa (2003) en que la importancia del territorio en las músicas locales está dada en la conformación y en la historia simbólica en que este género se ve involucrado, pero esto no va a implicar necesariamente que las músicas locales sólo se desarrollen en su lugar de origen, sino que traspasan fronteras y generan otros procesos de identificación y relación.

De lo anterior, se desprende que la noción de territorio aquí coincide con lo postulado por Massey (2014) quien releva la importancia del aspecto relacional y de multiplicidad como factores influyentes en la conformación de territorio, que va más allá del espacio concreto. Es así como para la cueca urbana el territorio viene a dar cuenta de las relaciones que se establecieron y establecen actualmente entre los y las cuequeros, pero tampoco se da desde un canon cerrado, ni hermético, sino que se asume que puede cambiar, y que tiene distintas posibilidades, confluyendo distintas trayectorias. En definitiva, es una conexión entre los antiguos y los nuevos.

3.2 Espacio Físico

Como se mencionó anteriormente en los antecedentes, este tipo de cueca tuvo sus orígenes en Santiago y Valparaíso, destacando en la capital del país su presencia en la Vega central (Recoleta), el antiguo barrio Matadero (hoy más asociado al barrio Franklin (Santiago Centro) y en “los polleros” (Estación Central). Fue dentro de ese tridente que la cueca tuvo

su gran apogeo (Spencer, 2015a). Además, en las décadas del 30' y 40' se refugió en los distintos burdeles o en las casas de gastar³ de Santiago (Spencer 2011).

Actualmente la cueca urbana se da en un ambiente festivo y se establece en distintos formatos (Torres, 2008). Es así como entendí por espacio físico el lugar que le da sustento a la actividad cuequera para llevarse a cabo, generando una particularidad de relaciones entre sus distintos actores. En el trabajo de campo participé en distintas instancias, las que para efectos de la investigación las clasifiqué en tres tipos.

Espacios abiertos: Su actividad se halla principalmente en la calle o en lugares de libre acceso. Aquí se encuentran las distintas ruedas de cueca que se hacen en Santiago, los eventos masivos (la fiesta de la primavera, el día del roto chileno, el ensayo etc.). También se presentan espacios más “tradicionales” como: la Vega, el Matadero y “los polleros”. Para acceder a ellos hay que tener un mayor manejo y conocimiento de los códigos de la escena de la cueca urbana.

“Ese rasgo que nosotros andábamos buscando con mis amigos, estaba en los mercados, en las ferias, en el teatrillo, en la juglaría que descubrimos nosotros con los años... Y el ejercicio de la Posada del Corregidor (rueda de cueca) es clave para eso. Eso duró por lo menos unos cuatro años, todos los lunes ensayo a puerta abierta, piano abierto, cuatro horas, cinco horas y de ahí a La Milla”. (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

“Empezamos a tocar en las micros, ir a la Vega, ir al persa Biobío, Franklin. Entonces a vivir la cueca en la calle, paralelo a eso estábamos estudiando igual otras cosas: música, historia de la música. Esto era una escuela paralela increíble y yo la estaba viviendo a concho, conocimos a mucha gente cuequera fino que no cantaba y no era ligada a la música, fue muy bacán escuchar gente que tenía versos, tradición.” (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

³ Se les decía así a los prostíbulos que existían en Santiago Centro.

El valor que se le da al espacio abierto es de gran relevancia, dado que ahí se encuentra la “cancha cuequera”. Es el lugar donde se va a demostrar el conocimiento que cada cuequero tiene; el dominio del verso, del repertorio, del canto gritado. Esto se da en las ruedas y en los lugares históricos. Ahí el público toma especial rol, dado que adquiere el papel de juez que interpreta si la cueca está saliendo bien o no.

Este tipo de espacio se perfila como una escuela de aprendizaje y que no solamente se da en términos musicales, sino también dota de las experiencias, vivencias y la carga histórica que contiene la cueca. Aquí hay una conexión con la “tradicición”, con un modelo de pasado particular.

Espacio íntimo-privado: Aquí se encuentran los eventos producidos por quienes ejecutan la cueca, me refiero particularmente a las peñas o reuniones familiares. Son espacios mucho más ligados a lo privado, su ingreso por lo general es restringido, debido a que hay que tener un cierto grado de amistad o de parentesco con la gente que los organiza. Nuevamente para acceder a ellos es necesario tener un conocimiento mayor de este mundo del arte.

“Bueno para mi es música que siempre ha estado muy presente, dentro de la familia, muy como auditor, desde mis abuelos. A partir de ahí siempre sentí un amor súper fuerte, a partir de eso y el llegar acá, el cantar, el tocar, el ambiente que se genera, la música en general. También me resultan atractivo, lo que tiene que ver con los espacios que se dan, como los espacios de encuentro, de pasarlo bien, de compartir”. (Magdalena Espinoza, integrante del grupo “Las Mononas” G-2)

Se resalta la importancia que tiene este tipo de espacios en el desarrollo de la cueca, sobre todo en el ámbito del acercamiento y la enseñanza. Aquí la tradición oral y el rol que cumple la familia en la transmisión de la cueca se ve potenciado. Actualmente, se critica la poca concurrencia que tienen en desmedro de otras formas más públicas, como lo son los locales comerciales o los eventos masivos.

“Me da la sensación de que hay poca peña, de hecho, los lugares que tienen son todos abiertos, salvo “La Pluma”. No hay una cocina, no hay un caldo prendido, no hay una casa de uno de los muchachos, sino que son gremios, arriendan, la plata no queda para ellos. Es raro el tema”. (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

Se empiezan a presentar las primeras diferencias en como las distintas generaciones se involucran con los lugares donde se desarrolla la cueca, se hace hincapié en que los espacios más íntimos y privados han tendido a desaparecer. La cueca actualmente empieza a tener más preponderancia en espacios públicos y semi-privados, dando cabida a una relación comercial más institucionalizada, por tanto, sale del aspecto privado en que se encontraba en la dictadura y comienza a tener más presencia en la escena musical chilena.

Espacio semi-privado: aquí me refiero a los locales comerciales que se encuentran en Santiago dedicados en gran medida a la cueca, tales como: el Bar Victoria, el Comercio Atlético, el Huaso Enrique, la Casa de la cueca, el Caballo de palo, entre otros. Estos son, junto a los eventos masivos, una de las plataformas para mostrar el trabajo de los grupos y una fuente de ingreso para los músicos. En estos espacios existe una relación entre el público y las propuestas artísticas que se presentan, se perfila una plataforma que visibiliza la performance cuequera que se lleva a un escenario más establecido.

“Es distinto igual, hay locales nocturnos en que uno va a hacer la pega nomás, o lugares como este (refiriéndose al Caballo de palo) que uno viene hacer otra cosa. Aun así, se muestra la música... igual es más difícil ahora hacer música, hay tantas restricciones que antes no había, por ejemplos las patentes, el horario. Hay mucha restricción para lograr funcionar como en los años 60”. (Miguel Molina, integrante del grupo “Los Dos Maulinos” G-2)

En definitiva, la cueca se enmarca en un espacio festivo, que pasa de ser privado a público. Sus elementos se encuentran en la calle, en la conexión con la “gente común”, son ellos mismos los que actúan de jueces y de portadores de la tradición, hay una constante de apelar al sujeto popular, en definitiva, al “pueblo”. Por otro lado, también aparece un proceso de institucionalización, en que se establecen grupos formales y gente que se dedica profesionalmente a la cueca. Se abren así distintas posibilidades para la escena.

3.3. Sujetos

Como ya dejé demostrado al inicio de este capítulo, la cueca urbana estuvo desarrollada principalmente por comerciantes y no músicos, su canto fue predominantemente masculino.

Con el fin de la dictadura y el resurgimiento de una escena cuequera, esto ha tendido a cambiar paulatinamente.

En las entrevistas se recalcó que existe una masificación de este tipo de cueca, lo que ha producido que el componente popular de los y las cuequeros cambie. Existen más personas con estudios universitarios y músicos profesionales que están dedicados al desarrollo de la cueca urbana. Se abre paso a un perfil de intérpretes y audiencias que no provienen necesariamente desde un sector popular (como sí lo fueron los viejos cultores) pero que igualmente buscan apelar a dicha identidad.

“Y salimos del Huaso Enrique que era nuestro lugar, al Bar Catedral que era súper pituco, eso duró muchos años, y al principio eran súper masivos, porque la gente estaba súper prendida con la cueca, el mismo Huaso Enrique reventó, entonces que llegó a pasar que la gente llegaba del teatro, de la televisión, mucho joven, cursos completos de teatro de universidades”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

Otra transformación importante es la aparición de la mujer dentro de la cueca urbana. Efectivamente, esta tiene una vasta tradición en los espacios populares y en el canto popular (Becerra, 2008) pero la incorporación a este estilo de cueca es reciente.

“El tema por ejemplo de que las cantoras tienen todo un rollo, es como una especie de mundo, no tan aparte, pero igual es un poco aparte del mundo de la rueda. Porque las formas de como nosotras nos estructuramos, que es rueda de cantoras, como te decía es mucho más buena onda, es menos competitiva, es súper así de que, por ejemplo, tenemos grupos y nos vamos pasando letras, hay apañe, hay muchas músicas, lo que antes pasaba era que había muchas cantoras y que no tocaban”. (Carola López, ex integrante del grupo “Los Porfiados de la Cueca” G-1)

Para Spencer (2011) la tradición del canto masculinizado de la cueca ha tendido a romperse con la aparición femenina, se pasa de una tradición altamente masculinizada a una tradición diversa en este ámbito, el rol de la mujer toma mayor protagonismo (Spencer, 2015a). A mi juicio y a partir de las entrevistas, la presencia femenina viene a generar nuevas lógicas,

relacionadas a los códigos y valores de esta práctica, pero sigue recogiendo las formas tradicionales de hacer cueca. Se cuestionan elementos propios de la preponderancia masculina, como la competencia y la idea de la cueca como un duelo, abriendo paso a la cooperación y colaboración. La cueca cambia y se resignifica su performance, ya no sólo se ancla en la particularidad del “sujeto popular masculino”, sino que se busca otra identidad amparado en lo femenino y popular.

Por tanto, la tradición se va perfilando desde un carácter hermenéutico y abierto, en que va a existir una construcción simbólica que está compuesta por formas culturales heredadas que se interpretan por los ejecutores del presente (mujeres, sectores medios) lo que implica un proceso de cambio y continuidad (Handler y Linnekin, 1984, citado en, Spencer, 2015).

3.4. Formas de organización

En esta convención me refiero a como los y las cuequeros son capaces de llevar a cabo su práctica artística. Con el trabajo de campo y las entrevistas realizadas, logré constatar principalmente cuatro formas de organización que se dan en la cueca urbana.

La primera y la que es más transversal entre los grupos que componen la escena, hace alusión a la **relación comercial y laboral** entre artistas y productores. Aquí caben los locales comerciales que tienen en su cartelera cueca, los eventos masivos, las instancias educativas, talleres, clases particulares, etc. Predomina una relación de carácter económica informal, por lo general sólo existen tratos de palabra para realizar los eventos o las actividades. Esto demuestra la gran precariedad laboral con la que cuentan los distintos participantes del mundo del arte, sobre todo los y las cuequeras, advirtiendo una nula estabilidad económica. Aparecen las primeras luces de un mercado que regula las propuestas artísticas y las formas en que se concibe a la cueca.

“Bueno porque creo que hay necesidad, evidentemente hay una necesidad, si tú estudiaste música, un cabro de 20 años, estudió música en la escuela de música, no le enseñaron nada con respecto a esto... qué es ser un artista en Chile y qué significa el

mercado, y cuál es la posibilidad de un músico folclórico en Chile”. (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

La segunda forma, se relaciona a como se organizan los distintos grupos para llevar a cabo su **producción artística y su relación con el mercado discográfico**. Como se expuso en los antecedentes, el mercado apostó en un momento por la música folclórica, en cambio, ahora existe una gran cantidad de grupos que para lograr generar su obra artística, se avalan de la autogestión y/o la postulación a fondos concursables.

“En un momento la industria apostó por la música de raíz y hoy en día eso no está y se echa de menos, Hoy en día los medios no están ni ahí con generar una industria basada en la identidad chilena, y además los intérpretes de música popular no les interesa el folclore, sólo lo manipulan” (Leslie Becerra, integrante del grupo “Las Primas” G-1)

“Entonces ahí hay una resistencia comprobable digamos (referida a la innovación en la cueca). El mercado se resiste a este fenómeno nuevo, entiendo que yo siento que a nosotros nos fue súper bien. Jamás yo podría decir que nos fue mal, también tuvimos un montón de oportunidades, la seguimos teniendo... Obviamente hoy día en Chile hay un mercado cultural que escoge. Y eso es muy determinante igual, en las formas, en la estética (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

Por tanto, el mercado se presenta como en ente que tipifica y genera una forma de ver la tradición, entrega símbolos y sentidos relacionado a lo que tiene que ser la cueca. En las entrevistas varias veces se repitió que existe una manipulación a partir de intereses particulares de esta cueca, asociados a la idea de homogeneización parecido a lo que se quiso hacer en dictadura, producto de esto las innovaciones musicales se ven frenadas.

Las últimas dos formas de organización están referidas a fenómenos más actuales. Una asociada a la idea de **asamblea**, que se da principalmente en las ruedas, sus participantes son los propios cuequeros que asisten a estos espacios. Su finalidad es más que nada para ponerse de acuerdo en las locaciones y en definir reglas frente al comportamiento de los participantes. La otra, son **los encuentros de cantoras** que se están llevando a cabo (este año se realizó su tercera versión). En ellos se hacen distintos talleres y jornadas, en donde prima la

colaboración y al aprendizaje mutuo entre las cantoras. Se empiezan a configurar nuevas maneras de organizarse en donde predominan formas más políticas de asociación referidas a la autogestión y el feminismo.

De esta convención se desprende un nuevo participante de este mundo del arte que es el mercado, este influye y tipifica lo que debería ser la tradición cuequera. Nuevamente se busca homogenizar una forma particular de ver la cueca, sacando la característica hermenéutica y abierta que anteriormente mencioné. Frente a esto, se abren otras formas de organización como lo es la autogestión, las asambleas y espacios colectivos que remiten a un propósito más político y que buscan demostrar la diversidad de expresiones que tiene esta cueca, constantemente se apela al dinamismo y lo abierto de la tradición.

3.5. Lote

El concepto de lote refiere a un grupo de personas que ejecutan la cueca, estos manejan códigos conjuntos, un repertorio en común y que es itinerante. Como ya mencioné, para Torres (2003) y Solís (2011), uno de los ejes más trascendentales de la cueca, es que es una práctica colectiva ejecutada por lotes (grupo de cantores). En un principio, dicho concepto estuvo asociado a la idea de oficio y territorio, se hablaba del lote del matadero, el lote de la estación, el lote de la vega, etc.

Actualmente, esta idea sigue vigente, pero su particularidad es que se asocia a un grupo determinado de personas, cuya relación se establece en base a vínculos de carácter personal, ya no se encuentra marcado por la idea de oficio o territorio. Se busca un concepto más cercano a la idea de grupo o banda institucionalizado.

“Mi idea era establecer el concepto de que había, de que se podía hacer un grupo y que fuera como cualquier grupo para animar una fiesta y que no hay que subirse al escenario para explicar nada. Que esto es de la zona de tal zona y que lo recopile de un tal señor, ¡Eso no!”. (Mario Rojas, integrante del grupo “De Kiruza” G-1)

La conformación de conjuntos folclóricos se empieza a cuestionar, se crítica la idea de que esta práctica necesariamente tiene que ir ligada a un componente histórico asociado a una imagen de un determinado momento. Se empieza a entender que la tradición es viva y por tanto va variando. Esto coincide con los planteamientos de Héctor Vega (2010), en que apunta que la tradición se compone de: “hábitos, rituales, formas de hacer permanente representaciones que dan unidad a un grupo social, actividades de tipo comunitario que perduran -quizás no intactas- a lo largo del tiempo” (pág. 155). Se asume que el grupo social cambia, y consigo lo hace la cueca, generando nuevas formas de relacionarse, como se demostraba en la convención anterior.

3.6. Repertorio

El repertorio hace referencia al conjunto de cuecas que existe, tanto en su formato poético como en el aspecto melódico musical, son constantemente reproducidas por los grupos de cueca y en las ruedas cuequeras. Hay un repertorio central que está compuesto principalmente por dos grupos: “Los Chileneros” y “Los Chinganeros”. Por lo general estas son letras y melodías “tradicionales”⁴, que tienen una larga data, incluso algunos versos poseen más de 100 años de antigüedad y su contenido hace referencia a diversas temáticas y épocas del país.

Con la apertura de nuevos grupos de cueca, se ha generado una mayor creación, por tanto, un mayor repertorio, este usualmente se compone de grupos más consolidados de la escena como: “Los Tricolores”, “Los Trukeros”, “La Gallera”. También se ha abierto la ampliación a nuevos grupos, que están empezando a tener una mayor circulación, como es el caso de: “Los Dos Maulinos”, “Los Meta y Ponga”, “Calila Lila”. Se empieza por tanto a introducir temáticas y sonoridades actuales, y a la vez que se conjugan versos y melodías tradicionales con nuevas creaciones.

⁴ Ver cancionero en el texto: “Chilena o Cueca Tradicional” (Claro, 2011)

Actualmente, existe un sector de la escena de la cueca urbana, que cuestiona algunas letras por su contenido machista y extremadamente nacionalista, esto ha llevado a que se hagan variaciones o simplemente ya no se toquen determinadas cuecas. En el trabajo de campo presencié una situación conflictiva en una rueda de Santiago, en la que uno de los participantes sacó una cueca con una alusión a la guerra del pacífico, su contenido era explícito en contra de la nacionalidad peruana, de inmediato un grupo de personas empezaron a parar la cueca⁵, esto desencadenó a posterior en un conflicto mayor entre los integrantes de la rueda. Este hecho, viene a reafirmar lo comentado anteriormente, se empiezan a generar cambios en los repertorios a causa de las problemáticas sociales. Héctor Vega (2011) concluye: la música tradicional está dando paso a alimentarse de procesos culturales y se abre a hablar sobre temas de relación de géneros, jóvenes, diversidad étnica, etc.

Otro ejemplo de lo comentado por Vega es el cancionero que circuló en el encuentro de cantoras (2018). La primera cueca es una respuesta a una escrita por Mario Catalán en la década del 60`. En ella se deja entrever temáticas relacionadas al empoderamiento femenino, y del movimiento feminista:

⁵ Se empleó el clásico “aro, aro” que tiene como finalidad detener una cueca que está en plena ejecución.

“Si me arremango el vestido
No es pa’ mostrarte la pierna
Que bailando esta cuequita
Soy una mujer moderna

Date la vuelta niña
Dátela fuerte
No por tener amante
Cambia tu suerte

Cambia tu suerte, sí
Más arribita
No me quieras tan solo
Por ser bonita

Yo no busco marido
Si alzo el vestido”. (Texto: Carola López)

“Arremángate el vestido
Para que muestres la pierna
Que bailando esta cuequita
Haya un hombre que te pretenda

Dale la vuelta niña
Dátela fuerte
Para ver si bailando
Cambias de suerte

Cambias de suerte sí,
Más arribita
Se están enamorando
Por lo blanquita

Ya encontraste marido
Baja el vestido”. (Texto: Mario Catalán)

Este ejercicio en algunas entrevistas se cuestionó. Se discute la necesidad de modificar la poesía, dado que se transgrede la tradición. Eso sí, hay un acuerdo transversal, de que es imperioso superar las letras que tienen contenido machista, pero la forma es la que se ve cuestionada. Esto produce que se apele a formas distintas de resignificar la tradición y la conexión con un pasado determinado. Se sigue presentando este sentido abierto de la tradición.

“A mí no me gusta tanto (respecto al cambio de letra), porque no lo entiendo todavía, de repente puede ser como despatriarcal, no sé me imagino que es por eso... pero no sé yo tomo con tanto cuidado lo que es la tradición, si hay cueca que definitivamente no me gustan que me parecen violentas yo no las canto, puede ser un ejercicio para algunos hacerlo, yo no lo cantaré jamás”. (Patricia Díaz, Integrante del grupo “Depatienquincha” G-E)

“A mí me parece por ejemplo que las mujeres hoy en día el discurso que hay es súper paternalista con respecto de la misma mujer... En el folclore femenino hay reivindicación, hay protesta, hay un montón de reclamos sociales, lo que pasa es que no se sabe leer, no se sabe ver, ahí hay que tener cuidado”. (Leslie Becerra, integrante del grupo “Las Primas” G-1)

Otro elemento constatado en las entrevistas es el valor histórico que se le asigna al repertorio. Puesto que conlleva una responsabilidad y al mismo tiempo una carga valórica, dado que se es parte de algo más trascendente. El repertorio se alza como una conexión con las distintas generaciones de cuequeros y cuequeras.

“Yo siento que uno es responsable de un patrimonio, para mí el tocar una canción que no sé se grabó hace mucho tiempo atrás y que es parte de un patrimonio, ya sea de alguna región, de algún cantor, o tradición familiar, yo siento que igual al cantar eso me hago cargo de aquello, siento que no es sólo cantar por cantar, sino que es hacerme responsable de un patrimonio de mi pueblo, de mi tierra, no sé”. (Magdalena Espinoza, integrante del grupo “Las Mononas” G-2)

Se abre así otra arista de la tradición: la importancia del repertorio y su transmisión de generación en generación, a este aspecto Christian Spencer (2015), señala: “el concepto de tradición (...) está definido por conjunto de conocimientos, prácticas y repertorio (orales y aurales) de la cueca urbana (narrativa, escrituras), que son transmitidas entre individuos” (pág. 372). El repertorio viene a ser un conector que dialoga constantemente entre un pasado compartido que se reinterpreta con la visión del presente. Es la transmisión de generación en generación la que da cabida a este espacio común, pero que a su vez también va variando y el repertorio no está lejano a reparos y cuestionamientos de procesos actuales, como lo es el caso del contenido machista en las letras. Se abren así, procesos de continuidad, cambios y prácticas en el género que se ven reflejadas en este repertorio que se reproduce constantemente.

3.7. Melodía

La melodía es una parte esencial de la cueca, está asociada al canto y se compone por dos partes principalmente. Según Samuel Claro (2011) la parte A de la melodía, es un antecedente que va hacia el acorde dominante de la escala (quinto grado) es decir, una idea musical hacia arriba, imaginando que va hacia el vértice superior de una pirámide. La parte B de la melodía, es la consecuencia de la A, va a la tónica de la escala (primer grado), por tanto, siguiendo el ejemplo de la pirámide, ahora la melodía va del vértice superior a la base.

La cueca se compone de la siguiente estructura melódica: Copla: ABB ABB. Primera Seguiriya: ABB. Segunda Seguiriya AB. Remate: A. De esta estructura se desprenden una gran gama de melodías, tanto tradicionales, como composiciones nuevas. Cabe destacar que han existido otras estructuras en la cueca (se agrega una melodía C, a la segunda seguiriya se le agrega una B, etc.) pero la mencionada anteriormente es la más utilizada.

En las entrevistas constantemente se mencionó que las melodías eran una forma de conectarse con la tradición, lo que se busca es una sonoridad “tradicional”. Se agrega así una nueva convención que se vincula a un hacer musical anclado en la tradición. Ya no es sólo el repertorio o la poesía quienes van a transmitir este modelo de pasado, sino que van a existir criterios exclusivamente musicales. Se suma un aspecto propiamente sonoro.

“Hay melodías que a mí me trastocan, me significan porque la siento como una especie de escuela. Una vez el “Nano” me dijo: "componga una melodía aquí". Y es difícil y me puse a improvisar una que la tenía media trabajada, entonces empiezo a tararear y a buscarle una modernización de la cuestión, y me dice: "no se arranque de la tradición, pa' que se arranca de la tradición" "si la tradición le va a dar la respuesta". (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

Esto refleja como los aspectos propiamente sonoros se conectan con una forma de interpretar la tradición, hay una manera propia de tocar y cantar cuecas que corresponden a un sector social particular y que reflejan este modelo de pasado que ya he comentado. Desde aquí la tradición entonces, se entiende como una “hoja de ruta” (en propias palabras de los entrevistados) que va entregando las pautas y una performance particular de como se interpreta y se generan los procesos de creación sonoros en la cueca.

3.8. Instrumentos

Según Samuel Claro (2011) para que se pueda llevar a cabo la cueca es necesario tener al menos 4 cantores -preferentemente hombres- y que posean una cualidad vocal del canto gritado y melismático, estos se acompañan de instrumentistas: piano, arpa, batería y guitarras. Los cantores pueden tocar un pandero hexagonal, platillos de loza, o algún accesorio que sirva para tañer.

Esto dista bastante de lo que pasa en la actualidad, incluso ya “Los Chileneros” contaron con distintos formatos en sus trabajos fonográficos. Se destaca el disco “Dúo Mesías – Lizama” en el que hubo un “mano a mano”, es decir sólo dos cantores fueron parte del disco, demostrando otra forma de performance en la cueca (Solís, 2011). Actualmente, la gran mayoría de los grupos o lotes se componen usualmente de cuatro cantores o más y son ellos mismos los que se acompañan con los instrumentos, ya no sólo tocan pandero, sino que también guitarra, piano, contrabajo, etc. Del mismo modo, se han ido agregando nuevos instrumentos, como al cajón peruano, el saxofón, la guitarra eléctrica, entre otros. Para los y las entrevistados, estos nuevos elementos tienen una gran aceptación, dado que acercan a otros estilos musicales a introducirse en la cueca. La incorporación de nuevos instrumentos también va dando luces de los cambios y las nuevas sonoridades que empieza a experimentar este tipo de cueca.

“Y cuando aparecieron los acordeones con los inmigrantes europeos, cuando apareció el piano, todos esos elementos se fueron sumando y en alguna instancia deben haber provocado cierto rechazo en alguna gente que debe haber dicho "esto no es de la tradición, esto no es" a nosotros Luis Le-Bert nos contaba que cuando él estaba en la universidad, tenía un profesor que les decía que jamás interpretarían una cueca con piano, porque eso era de los prostíbulos y él estudió en un colegio muy pituco, y él decía: “imagínate si no hay piano en la cueca es pecado”... hay elementos que se han ido sumando y yo creo que uno no tiene que tener miedo de incorporar los elementos que uno considere con respeto evidentemente.” (Leslie Becerra, integrante del grupo “Las Primas” G-1)

En el caso de la dictadura instrumentos como: la quena, el charango, la flauta que se asociaban a la lucha social, y fueron omitidos por el régimen y su propuesta folclórica (Donoso, 2009b) demostrando así la carga social y política con la que cuentan determinados instrumentos. Lo que relata Leslie presenta nuevamente este aspecto: el piano en la cueca tenía una connotación marginal y popular, asociado a los prostíbulos. Actualmente, el pandero, el tañador, el acordeón y también el piano toman gran preponderancia en la escena cuequera, dado que recogen toda esta carga popular marginal y política, son elementos que se anclan en este pasado compartido.

A esto se le suma que hay una apertura a aceptar nuevas sonoridades. Por tanto, se aleja esta idea de una cueca urbana concebida de una forma única. Aparece de nuevo este proceso de cambio y continuidad en la tradición, en que los y las entrevistadas la conciben como una “hoja de ruta” que es necesario tener en cuenta tanto en el aspecto sonoro, social y político.

3.9. Canto a la rueda/gritado

Una de las características más particulares de este tipo de cueca, se encuentra el canto a la rueda y gritado. El canto gritado “se caracteriza por sus modulaciones, gorgoros y gritos melismáticos de enorme potencia y riqueza, capaz de hacerse escuchar por encima del bullicio de las fondas en las fiestas patrias” (Claro, 2011, pág.53). Por su parte, el canto a la rueda consiste en hacer un círculo de cantores y músicos, en que el canto se desarrolla por mano, esto quiere decir, que a cada cantor le toca una parte de la cueca, dependiendo de su ubicación en la rueda, que habitualmente, avanza hacia el lado derecho. Además, existen primeras y segundas voces que también van a depender de la ubicación de cada cantor.

La significación que se le da a este tipo de canto es su componente colectivo. Dado que para realizarlo siempre se necesita de una persona más, generando una conexión con otro, elementos como la competencia, hoy en día se ven resignificados en torno a la colaboración y el compartir.

“Tú te puedes saber mil cuecas, pero necesitas por lo menos a una persona, para poder hacer el canto a la rueda que es tan hermoso, y que es lo que nosotros practicamos”.
(Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

“O sea la rueda es un acto colaborativo, independientemente de que algunos que te hablan del duelo como los payadores, pero si tú no tienes un compañero no puedes hacer la rueda, solamente el elemento entretenido de cantar a la rueda es la competencia, pero esa es la consecuencia para mí, lo colaborativo eso es lo que hace”.

(Fernando Squicciarini, integrante del grupo “San Cayetano” G-2)

Se asume lo colectivo en el canto a la rueda, como un valor trascendental, esto viene a reafirmar lo visto al principio de este capítulo: la cueca como un ente colectivo, de reunión y de comunidad. Aun así, se cuestionan ciertos aspectos a su cualidad histórica. Se habla de que este tipo de canto es más reciente, y lo que existía antes era el canto por relevo y no había una gran diferencia entre el rol que cumplían cuequeros, payadores, y poetas populares, todos confluían en un mismo espacio.

La forma de canto en rueda, como se concibe actualmente es relativamente nueva y se resignifica a partir de un modelo de pasado.

“Eso del cantor a la rueda es mentira, si el cantor era el poeta. Hoy día nos quieren separar y los de los payadores andan solos por un grupo de gente, y te dicen que ellos son payadores, que ellos son del mundo de la música, los cantores antiguos, cantaban décimas, ovillejos, redondillas, redobladas, cantaban tonadas, cueca. Los hueones cantaban la poesía y por ahí viene la tendencia de cantar por ritual, cachai, que es cantar por mano... o sea en cualquier fiesta en algún minuto la cosa empieza a girar y de repente quedan los que tienen más repertorio y los que quedan con mejor voz.

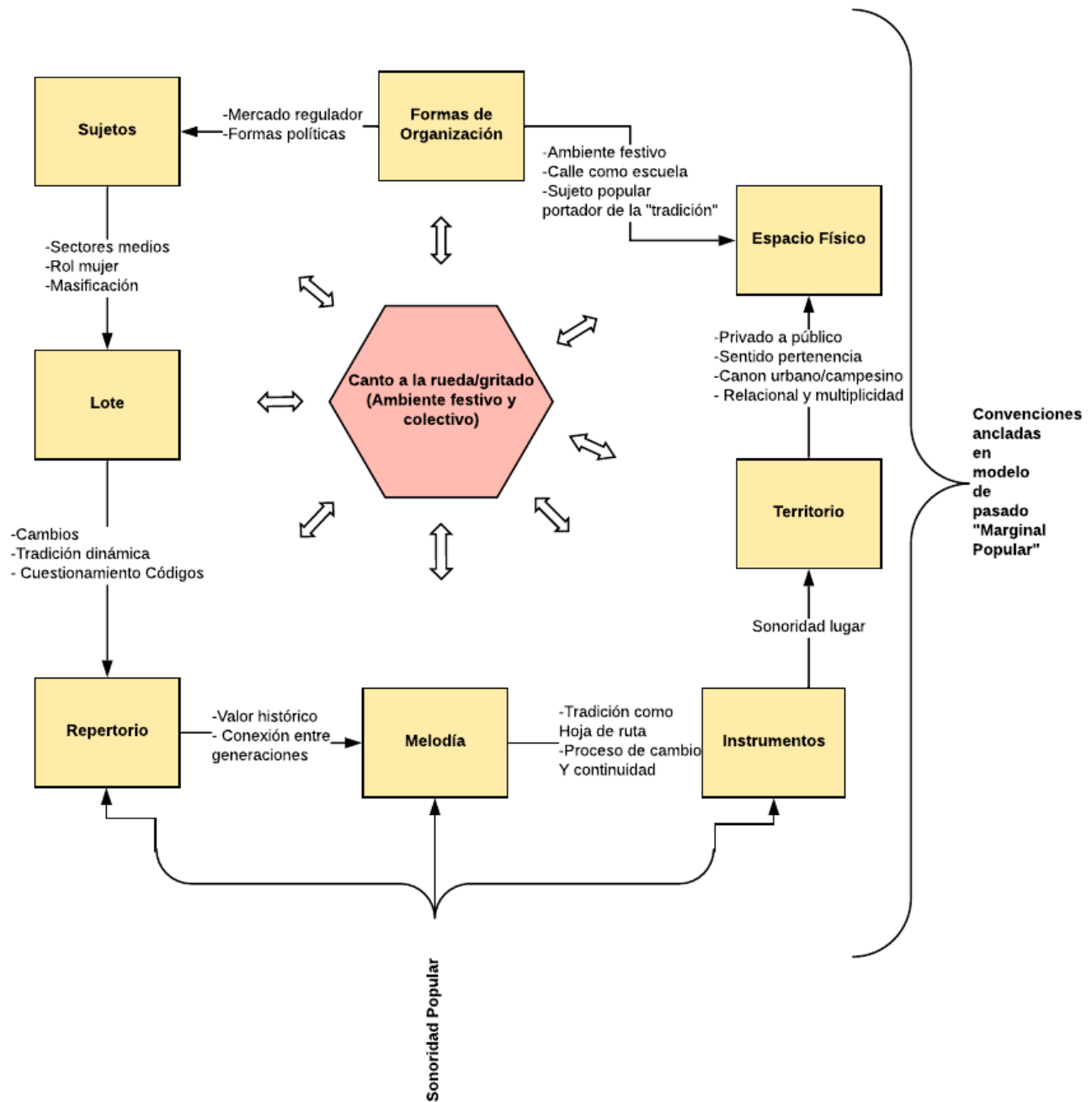
(Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

Más allá del origen de este tipo de canto, su importancia radica en que aquí se valora una forma tradicional que se mantiene con el tiempo, potenciando su práctica colectiva y festiva, generando una performance particular, que apunta a un sujeto popular. Es en este punto en que todas las convenciones que se expusieron anteriormente confluyen, ya que para practicar el canto a la rueda y gritado: es necesario tener un repertorio similar, manejar instrumentos y melodías, identificarse con sujetos particulares dentro de la figura de lotes, confluyendo en

un lugar determinado con una organización respectiva y en que las letras de las cuecas expresan la relevancia del territorio.

4. Resumen: Esquema gráfico

Esquema 2:



Fuente: Elaboración Propia

Cueca por: Magdalena Espinoza

Una tenca y una loica
Pusieron una chingana
Un pequén de cantinero
y de cantora una rana

Cuando canta la rana
El risueñor
Estaba bailando vals
Con un chincol

Con un chincol, ay si
El cardenal
Avivando la cueca
con un sorzal

Anda el cardenal
Con el sorzal

Cueca por: Vania Mundaca

Yo me tomaría cien mates
Docientas tazas de té
Tresientas de chocolate
Cuatrocientas de café

Yo me comiera un queso
Y una tortilla
Un arrollado de huaso
Con mantequilla

Con mantequilla, sí
Y ocho gallinas
Cuatro pavos y un ganso
Doce corvinas

Pa mojar la garganta
Un vino falta

Cueca por: Fernando Squicciarini

Con el sombrero en la mano
yo saludo a todo el mundo
porque el odio nada engendra
Sólo el amor es fecundo

Soy ganador de plata
No ando con chicas
Y con los medios mazos
no he dado brisca

No he dado brisca, si
Pa hacercariño
No tengo más parientes
Que el roto niño

Oro copa espada y basto
Todo es pa gasto

Cueca por: Mario Rojas

Sacan por mano los taitas
En Santiago y en el puerto
Dejan el alma en el canto
Y el corazón en los versos

Luchan contra el olvido
Pandero y piano
los taitas a la rueda
de cueca y tango

De cueca y tango, sí
Vals peruano
Todo gira en la rueda
Del canto urbano

La rueda de la vida
Gira que gira

Capítulo N°2: “La cueca urbana y su tradición como un mundo imaginado”.

1. Imaginario social y la cueca urbana.

“Por eso en esos tiempos
Fue el ambiente peligroso,
Había que ser de yunta
Guapo, cantor y habiloso.
¡Qué embrujos tiene la cueca!
Como chispa del infierno
Porque le endiaba hasta el alma
El Bravo roto chileno.
Como yunta del Sartén,
Del carrilano y minero
Como huella del andante
Y como as del cuatrero.
La cueca es cual dinamita
-Decía un roto minero-
Cuando estalla en una fiesta
Es para gallos cancheros”. (Núñez, 2005)

“La reconozco como el agua de la fuente, usted viene toma el agua de la fuente, saca con una tacita limpia, sin chorrear y si quieres te haces té con leche, café (risas) y eso creo yo que es la tradición. Le va a dar calidad a cualquier cosa creativa. Es un ingrediente mágico, tiene fórmula”. (Horacio Hernández, Integrante de Daniel Muñoz y Los Marujos)

La primera cita es de Hernán “Nano” Núñez Oyarce, sacadas del texto “Mi gran cueca” (2005), en el cual relata su vida y su experiencia como cultor en coplas. Escogí estas cuatro cuartetos, ya que en ellas se manifiesta como la cueca se inserta en una historia específica.

Para practicarla había que tener ciertas características, manejar códigos y las convenciones vistas en el primer capítulo. Acá no sólo se refleja una imagen de una época pasada, están asociadas a un imaginario particular de cómo se vivía la cueca en esos momentos, de un sentido y de significaciones relacionadas al ser cuequero, en palabras de él: “Guapo, cantor, habiloso”.

La segunda cita tomada de las entrevistas apunta en la misma dirección. El “agua de la fuente” es lo que como cuequeros y cuequeras (aquí me incluyo), nos imaginamos que es la tradición. Son elementos que traspasan una simple imagen o arquetipo social. Existe un contenido simbólico que implica imaginarse las características y sentidos que tiene este tipo de cueca.

Es desde este aspecto, que lo imaginario relacionado a la noción de tradición, toma real peso. Como ya expuse en la problematización de esta tesis, me acerqué al concepto de imaginario social para lograr dar cuenta de lo que compone el agua de la fuente. Primero daré algunos alcances del concepto, su importancia en las ciencias sociales y algunos criterios comunes, para posteriormente adentrarme en el análisis de las dimensiones que otorga.

1.1. Importancia de lo imaginario en las ciencias sociales

Ahora último lo imaginario ha generado un gran interés en las ciencias sociales, se desprende como un elemento clave para estudiar lo social.

Para Carretero (2004) existe una dualidad en la trayectoria del pensamiento occidental que lleva a dicotomizar el plano de lo material e ideal, de ahí se desprenden dos perspectivas teóricas, que corren por vertientes distintas: el idealismo y el materialismo. Para el autor, estas resultaron estériles para lograr descifrar la naturaleza de lo social. Es necesario, por tanto, reconocer que lo imaginario va a ser constitutivo de lo que aceptamos como real, por ende, estructura y constituye realidad.

Por otra parte, Castoriadis (1997) critica la limitación ontológica que se ha heredado, debido a que sólo constituye: las cosas, las personas y la idea. Esto genera un problema, ya que reduce lo socio histórico a una combinación de estos tres tipos de seres, olvidando la idea de creación. Para Castoriadis, este último ser es central, dado que la sociedad es creación y

también auto creación. En palabras del autor: “las instituciones y las significaciones imaginarias sociales de cada sociedad son creaciones libres e inmotivadas del colectivo anónimo concernido (...) esto quiere decir, que son creaciones con restricciones” (Castoriadis, 1997, pág. 5).

En esa misma línea, para Baeza (2003) no hay espacio en el que no se encuentren los imaginarios sociales, dado que la relación que tenemos con la realidad y con el entorno, no sólo se remite a lo sensorial: “lo real, no es auténticamente real sino cuando tal condición de inteligibilidad ha sido atribuida mentalmente, es decir significativamente. Y lo real, a su vez, no es social sino cuando lo significado es compartido socialmente” (Baeza, 2003, pág. 46).

Por tanto, lo imaginario en las ciencias sociales, vienen a constituir otro modo de apreciar y acercarse a la realidad social, se aleja de la tradición positivista que pone al margen del campo investigativo todo lo que no puede ser directamente observable, abusando de la idea de objetividad. Se ha introducido con fuerza una mayor atención a las creencias, las representaciones, la imaginación y la ensoñación. Buscando las significaciones subjetivas que los sujetos le otorgan a sus acciones, otorgando así, una revalorización del componente sensible en el estudio de lo social (Carretero, 2016).

1.2. Algunas claves del concepto imaginario social:

Variados son los autores y las disciplinas que han abordado la problemática de lo imaginario. Se puede encontrar a Cornelius Castoriadis por el lado de la filosofía, Gilbert Durand de la mano de la antropología, Juan Luis Pinto y Manuel Antonio Baeza desde la sociología (por nombrar a los más relevantes).

Aunque mucho se ha escrito relacionado a los IS, son pocas las definiciones claras del concepto, más bien se ha perfilado desde la utilidad que tiene para estudiar lo social. Aquí presento algunas claves para entender sus principales elementos.

Baeza (2003) explica que existen principalmente tres corrientes teóricas relacionadas al Imaginario social (desde ahora IS): una vertiente constructivista sistémica, una estructuralista simbólica, y una próxima a la fenomenología. Cabe destacar que, para el autor, estas posturas no se encuentran al margen de otras corrientes como el psicoanálisis y el marxismo, y que

tampoco entre ellas existe una incapacidad de dialogar y llegar a puntos comunes. Por su parte Carretero (2016) describe que el desarrollo del concepto de IS, desde su perspectiva sociológica teórico/metodológica, se ha visto marcada por la influencia que ha tenido la escuela francesa, que por consiguiente ha devenido en todo el mediterráneo (Portugal, España, Italia). Llegando con una fuerte influencia a Latinoamérica, sobre todo: Brasil, México y Chile.

Castoriadis (2007), filósofo francés y uno de los más importantes teóricos vinculado a la problemática de lo imaginario, refiere que todo lo que se presenta en el mundo social-histórico está asociado a lo simbólico. Esto no reniega lo material ni las instituciones, sino que permite entender que estos son inadmisibles fuera de una red de símbolos. “Consisten en ligar a símbolos (a significantes) unos significados (representaciones, órdenes, o incitaciones a hacer o no hacer unas consecuencias) y en hacerlas valer como tales, es decir hacer este vínculo más o menos forzado para la sociedad o el grupo considerado” (Castoriadis, 1984, pág. 201). El eje por el cual se mueven los imaginarios está constituido por la historia, es ella la que va a limitar la libertad de cada imaginario, asociado a la idea de pasado y tradición.

En el texto de Javier Cristiano “Lo Social como institución imaginaria”, se analiza la obra de Castoriadis y sus principales elementos. El autor plantea, como se vio anteriormente, que el concepto de imaginario está vinculado a la capacidad que tiene la persona y el grupo social de creación, esto permite ordenar y en cierto aspecto, dar vida a lo real (Cristiano, 2009). Lo imaginario se asocia a las significaciones, estas vienen a ser lo que construye la realidad tal y como la ve el individuo, es decir, de qué manera la realidad se presenta accesible en una sociedad histórica. Las significaciones imaginarias tendrían dos formas de existencia, por un lado, lo instituido, que es la existencia fijada, es decir, lo que se presenta de manera relativamente estable y quieta. Y, por otro lado, aparece lo instituyente, que está dado por lo que crea las significaciones imaginarias, la fuerza creadora del ser social, que es el grupo humano que va construyendo significaciones, formas sociales y sentidos. Otro aspecto relevante en la obra de Castoriadis es el hecho que dentro de cualquier cosmos social existen significaciones nucleares y significaciones segundas. Las primeras son estructurantes de las otras y las definen. Estas significaciones no están al margen de las relaciones de poder, dado que existen imaginarios más hegemónicos que otros. Lo que se busca con este planteamiento

es llegar al corazón de lo que mueve una sociedad y su centro simbólico, en definitiva, los esquemas elementales que edifican la sociedad.

Por su parte, Manuel Antonio Baeza, cercano a la fenomenología, plantea que: “Los IS son múltiples variadas construcciones mentales socialmente compartidas de significancia práctica del mundo, en sentido amplio, destinadas al otorgamiento de sentido existencial” (Baeza, 2003, pág., 20). Aquí se da la relevancia a lo social, la práctica en el mundo viene a aportar el sentido de la existencia a los sujetos. Para Baeza los IS son un mínimo común denominador de lo que constituye la vida en sociedad, debido a que, son capaces de generar una conexión en torno a las distintas dimensiones del tiempo: pasado (historia), presente (acción) y futuro (utopía).

Pinto (2014) más cercano a la corriente constructivista sistémica, otorga una definición sobre la utilidad que tienen los IS: “Los IS son esquemas construidos socialmente que orientan nuestra percepción, permiten nuestra explicación, hacen posible nuestra intervención, en la que en diferentes sistemas sociales sea tenido como realidad” (Pinto, 2014, Pág. 7). Por ende, para el autor los IS vienen a ser una herramienta que permite explicar la realidad, pero no de una manera universalista, se acepta la idea de que la realidad no es una sola. En esa misma línea, explica que los IS no son determinantes ni causantes, pero sí orientadores y plausibles en la explicación de lo social, puesto que, hacen posible entender los objetos sociales. Del mismo modo, se construyen por las estructuras y sistemas en que los sujetos habitan, están siendo, por tanto, tienen la capacidad de transformarse, adaptarse y renacer.

Carretero (2004) más próximo a los postulados de Pinto. Se preocupa de la implicancia que tiene lo imaginario en lo cotidiano, el autor afirma que lo imaginario ha logrado sobrevivir en la institución social, se ha salvado de la hegemónica razón moderna: “lo más genuino de la cultura popular es que ha conservado un reservorio mitológico, de fantasías y de ficciones que impregnan su representación del mundo y su peculiar modo de vida” (Carretero, pág. 7) Existe una proyección imaginativa relacionada a cómo se concibe el mundo, conformando variadas significaciones, por consiguiente, diversas fuentes alternativas de realidad.

Múltiples son las funciones que tienen los IS, por un lado, cuentan con la capacidad de transmisión de generación en generación. Baeza (2003) detalla que los IS se van a construir

a partir de la comunicabilidad potencial que van a tener los individuos dada su experiencia humana, de modo que, para que exista sociedad es siempre necesaria la comunicación. Además, agrega que el proceso de génesis de los imaginarios está dado por la conexión entre los planos más escondidos del inconsciente y la experiencia vivida. Baczko (1991), más cercano a la concepción histórica, reafirma la idea de que los imaginarios se transmiten y tienen un papel de socialización en los individuos. Para él, el imaginario viene a intervenir en la construcción y formación compleja de la sociedad (Baczko 1991, en Cegarra, 2012). Por ello, los IS constituyen un factor clave en el proceso de socialización, su génesis está marcada por un plano del inconsciente y de las experiencias vividas, éstas intervienen en los procesos de conformación de la sociedad.

Cegarra (2012) agrega que los IS influye en la escala de valores de los sujetos: “constituyen un repertorio de sentido que se han legitimado en un marco social y cultural para interpretar comportamientos sociales y legitimar determinadas valoraciones ideológicas y culturales” (pág., 15). De esta forma, el autor añade que lo imaginario viene cargado con distintos valores que generan una práctica determinada en el grupo social. En ese mismo plano Baczko, plantea que: “El dispositivo imaginario provoca adhesión a un sistema de valores e interviene eficazmente en el proceso de su interiorización por los individuos, moldea las conductas, cautiva las energías y llegado el caso conduce a los individuos a una acción común” (Baczko, 1991 citado por Cegarra, 2012, pág. 9). Esto se da de manera colectiva frente a un grupo social que comparte un mismo imaginario.

Esta idea es compartida por Baeza (2003). Para el autor el estudio de los imaginarios igualmente lleva a dilucidar la escala de valores que están asociadas a ellos. Esto hace suponer que los IS serían un factor de cohesión social. Ahora bien, Castoriadis, enfatiza en la capacidad de creación de cada sociedad, por ello, los imaginarios no son fijos e inamovibles, en definitiva, pueden cambiar. Baeza (2003) expresa que, si los imaginarios no generen estructuras mentales profundas, estos tienen la capacidad de transformarse, influidos por nuevos enigmas que presenta la vida social. A partir de un punto de inflexión o crisis de un imaginario, se da paso a otro con una nueva vigencia y posicionamiento histórico. En consecuencia, los IS cumplen una función dual, asociado a la cohesión social y a la transformación de lo social.

1.3. Elementos metodológicos para abordar los IS.

Indudablemente el concepto de IS abarca una gran cantidad de postulados y afirmaciones. Como señalé ha sido abordado por distintas disciplinas y escuelas de diversos lugares (principalmente Europa e Iberoamérica). Sin duda, que, al ser un concepto de una envergadura compleja, no existe sólo una forma de abordarlo metodológicamente. Para efectos de esta investigación, generé algunos elementos comunes, que me permitieron desarrollar dimensiones para abordar en mayor medida el concepto.

En primera instancia, entendí a los IS como construcciones mentales socialmente compartidas, cargadas de contenidos simbólicos que dinamizan y complejizan la manera de acceder a la realidad. Son una profunda creación de las sociedades y se transmiten a partir de la comunicación de generación en generación. No existe un solo imaginario social, sino que múltiples. Tienen la capacidad, por un lado, de generar cohesión social y por el otro, cambiar y transformarse, dependiendo de las relaciones de poder y las tensiones que se producen entre ellos. Por tanto, la función de los IS es que van a permitir entender la realidad(es), el accionar y la escala de valores de los individuos. Por último, son un denominador común enlazado a las dimensiones temporales (pasado, presente, futuro) de una sociedad en particular.

En segundo lugar, y teniendo en cuenta esta definición, es que para abordar los IS de la noción de tradición, lo hice a partir de dos grandes dimensiones. La primera (que constituye el desarrollo de este capítulo) hace relación al contenido simbólico que se encuentra dentro de la cueca urbana, por lo que, me adentré en: las significaciones de tradición, lo instituyente e instituido y las escalas de valores y acciones de los cuequeros y cuequeras. En la segunda dimensión, busqué las formas de transmisión de los imaginarios sociales, realizando un análisis generacional (tema que será abordado en mayor profundidad en el tercer capítulo). Todo esto lo complementé con lo ya revisado en el capítulo número 1.

En definitiva, el ejercicio analítico de este capítulo consistió en abordar la primera dimensión descrita, y desde ahí desarrollar cada subdimensión, con sus correspondientes apartados, en conjunto con la información producida en las entrevistas. Parto dando una pequeña descripción de cada una de ellas, para posteriormente adentrarme en los sentidos otorgados por los y las cuequeras.

2. Significaciones de tradición.

Esta subcategoría hace relación a los sentidos que orientan el ser cuequero y la trascendencia que se le otorga a la tradición. Primero analicé la motivación personal que lleva a los cuequeros a ser parte del mundo del arte de la cueca. Y, en segundo lugar, la percepción vinculada a la noción de lo que se constituye como tradición.

2.1. Buscando un sentido al arte de cuequear.

En las entrevistas logré constatar cuatro razones que llevan a los cuequeros a sumarse a esta práctica. La primera es de carácter familiar. Eran sus abuelos, padres, madres quienes cantaban y escuchaban cueca u otro tipo de folclore. Por lo que el interés, partió de temprana edad. Se reconoció en las entrevistas que la cueca servía como un elemento para descubrir la conexión con el pasado familiar.

La segunda, se centra en la figura de los antiguos cultores y el registro fonográfico que existe a disposición. En este aspecto, el aporte del grupo de cueca “Los Chileneros” y su discografía es vital en el acercamiento a este tipo de cueca:

“El 2001 conocí a “Los Chileneros”, los vi en vivo tocando para la inauguración del año académico y ahí rallé la papa. Vi a estos viejos que eran como “Buena Vista Social Club”, yo había escuchado hace poco el disco de ellos, entonces tenía todo ese rollo de los abuelos bacanes tocando son cubano. Y después veo a “Los Chileneros” y quedé imagínate, que era mucho más cercano, desde ahí empecé a escuchar mucha cueca”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

Se abre un elemento, relacionado a la trascendencia de la tradición y la historia que tiene la cueca como un constituyente clave a la hora de introducirse en esta actividad. Se busca un pasado, un sentido histórico y familiar.

El tercer motivo, proviene del baile. Al ser la cueca la danza nacional, muchos de los y las cuequeros, se acercaron gracias a ella. Desde ahí, descubrieron las diversas ramas en las que la cueca se expresa, a causa de ello optaron por incursionar en el ámbito de la música, pero

sin dejar de lado el baile. Cabe destacar en este aspecto, que no se le da una relevancia mayor a la idea de danza nacional, o al hecho de que el ser chileno constituye necesariamente saber bailar cueca, sino más bien se asocia a gustos familiares o de territorios determinados.

“Bueno yo llegue al canto de la cueca por el baile, yo soy de Yungay, Octava Región. Pasa que de niño fui ligado al folclore, siempre ha habido folclore ahí. De cabro chico participé en conjuntos folclóricos del colegio, me gustó el baile, sobre todo, y ahí empezaron las competencias...”. (Luis Castillo, ex integrante del grupo “Los Tricolores” G-1)

La cuarta razón, es más heterogénea, aquí se agrupan todos los motivos que están ligados al interés por el folclore desde una mirada academicista y musical. Por ejemplo: la idea de rescate (temática que abordaré más adelante), trabajar en proyectos musicales de raíz folclórica, el acercamiento de otras disciplinas como las ciencias sociales y el estudio de las expresiones populares.

De esto se desprenden dos elementos a tener en consideración. Por un lado, esta el valor histórico que se refleja al querer practicar esta cueca, hay una constante mirada hacia al pasado a la conexión con la familia y con las raíces, se recoge este pasado popular que está escrito por los “antiguos”. Por otro lado, en ninguna de las entrevistas apareció reflejada la idea de este “ser nacional” impuesto en la dictadura, por lo general, se descartaba esta imposición como algo que acercara a la gente a este estilo, se le percibe más bien cómo algo que le hizo un profundo daño a la cultura popular (posteriormente profundizaré en esto).

2.2. La trascendencia de la tradición.

Al hablar de música de raíz, música tradicional o música local, se sugiere que el espacio que tiene la tradición va a ser de gran envergadura. Pero más allá de eso, lo importante radica en analizar, de qué manera se asocia el concepto y en las aristas que influye. Ya en el primer capítulo vertí algunas concepciones, que aquí busco profundizar.

Por un lado, la tradición se perfila como un elemento central a la hora de componer o crear. Como ya se vio, se constituye como una hoja de ruta en el ámbito sonoro. Pero esto no sólo se queda en el ámbito musical, sino que para ejecutarla se hace necesario manejar todos los

códigos, relacionado a la vivencia y su historia en particular. Dominando estos elementos se puede ejecutar la cueca.

“Yo siento que hay elementos de la tradición en todo, en la forma de cantar, en la forma de tocar. Como que hay ciertos recursos, o ciertas cosas que uno siempre trata de respetar, que es lo que te dicen que la tradición dice”. (Magdalena Espinoza, integrante del grupo “Las Mononas” G-2)

“Porque una cosa importante de la tradición es que tú tienes que tener la libertad de elegir la tradición y en ese punto creo que la tradición es muy importante. Porque primero que todo, tú en la cueca tienes que tener dos cosas: Primero la libertad de cómo quieres ejecutar tu cueca y segundo tienes que tener el respeto por la tradición, aunque no la quieras seguir, tienes que entender que la tradición está ahí y por lo menos hay que tenerle respeto a la trayectoria de esta tradición”. (Fernando Squicciarini, integrante del grupo “San Cayetano” G-2)

Por otro lado, la tradición se perfila como una puerta de entrada al pasado, se percibe como una forma de conexión con la memoria de los antepasados. Genera procesos de identidad y también de comunión, por consecuencia, va estableciendo una historia particular y una voz de un cierto grupo popular, que es compartida de generación en generación.

“Mira yo creo que el tema de la tradición es importante, porque tiene un vínculo con el pasado, o sea para mi empieza eso. Para mí, cuando me hablan de tradición me voy para mis abuelos, los músicos antiguos que he conocido, que es lo más cercano que tienes del pasado. Porque siempre te hablan del pasado de algo que ocurrió, entonces lo que más te acerca al pasado son los ancianos, y ellos tienen la sabiduría, entonces para mi tradición es un poco eso. Dentro de mi rubro, yo me imagino que dentro de otros rubros existe lo mismo, pero la tradición, la tradición oral que es la que nosotros trabajamos dentro del folclore, es fundamental el acercamiento a los viejos, a los maestros, a los que te anteceden en la historia, haciendo música, haciendo poesía. Y ahí empieza recién a armarse una historia posible futura”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

Este aspecto histórico es reafirmado en la mayoría de las entrevistas, es un peso que carga quien practica la cueca urbana. Esto no se asume desde una manera estática o rígida, sino más bien, desde una posición en que la tradición puede cambiar, y que es necesario que lo haga. La tradición se adapta a los tiempos y por tanto va variando a medida que los sujetos la resignifican.

“Pero en su momento fue difícil por que estaba muy encasillada y la gente estaba llevándola a cabo de forma muy purista, entonces ahora ha cambiado, hay más gente que está dentro de ella, que la conoce, que se interesa, extranjeros ponte tú, que se interesan. Entonces se modifica y es parte de la historia que se modifiquen las cosas”. (Katherine Soto, integrante del grupo “Calila Lila” G-2)

“Sí es fundamental, es fundamental en su dinámica, porque cuando queda estancada es peligrosa también. O sea, cuando queda sin verse a ella misma”. (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

Juntamente con esta capacidad de transformación y de adaptación que se le otorga a la tradición, se percibe que es necesario abrir la tradición a buscar nuevas formas e innovar, propuestas distintas, pero que estén ancladas en la tradición. Se le da un sentido de omnipresencia, que trasciende a la actividad de los y las cuequeros, y que se anclan en la sabiduría del “pueblo”.

“La tradición nos habla y no siempre nos dice lo que queremos escuchar, esas son palabras de un viejo sabio, la tradición va pa donde tiene que ir, no pa donde usted quiere llevarla. Por algo es tradición, trasciende a las personas, trasciende a los grupos sociales”. (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

“Es un desafío enseñar tradición y que me cuestiono profundamente la sabiduría máxima, que se encuentra, que el pueblo la protege y la esconde. El pueblo siempre va a mostrar un poco y le va a hacer la finta a alguien que quiera.” (Horacio Hernández, ex integrante de “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-2)

Esto me llevó a inferir que la tradición se traduce desde un escenario en disputa, en el cual todavía no existe una historia unificada referida a la “tradición cuequera”, existen distintos imaginarios y personas que tratan de establecer ciertos parámetros de lo que es o no es la

tradición. De ahí que nuevamente se abre este proceso de dualidad entre una cueca oficializante y otra que se encuentra en los márgenes de lo popular – marginal, al ya no existir una gran presencia de los antiguos cultores, este escenario se abre y se empiezan a mitificar ciertas figuras y a la vez se genera un proceso de resignificación de lo que entrega la tradición.

“Como soldados de la tradición, como decía el “Nano”. "Ustedes tienen que ser soldados de la tradición", porque él sentía lo que se venía, entonces me decía "ustedes tienen que defender esto" que es una forma de ver el folclore, y por eso nosotros hemos promulgado el concepto de la escuela chilenera” (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

“Es importante hasta el punto de que tú profundizas en ella y la resignificas, porque todos pueden cantar cueca, entonces pienso que lo interesante de eso, es como tú te haces cargo de ese contenido que es la tradición. Y que es la pega en el fondo, que es lo que pienso yo, es modificar, crear.” (Katherine Soto, integrante del grupo “Calila Lila” G-2)

“Hay grupos que promueven normas, promueven leyes, como si fuera un privilegio que les pertenece a ellos eso está mal, le hace mal a la cueca. También la sabiduría que los pueblos atesoran de manera celosa, para que las expresiones humanas, de sonido, movimiento, escritos, sabores, olores, trasciendan al tiempo físico para estar presente en el futuro”. (Horacio Hernández, ex integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

Acá se desprenden varios aspectos simbólicos con respecto a la tradición. El espacio marginal popular se ve remarcado, ese es el pasado al que se apela, es la conexión con la sabiduría del pueblo y un sonido particular. Hay una oposición constante con respecto a los contenidos y símbolos que se heredaron de la dictadura y que siguen impregnados en la cueca. Reiteradas veces, los y las entrevistadas se desmarcaron de ese relato oficializante. Es desde ahí, que esta tradición no es rígida, ni estática, sino que va variando, sus parámetros no se encuentran cerrados, no existe un “deber ser” como sí se pretendió realizar.

Por tanto, la tradición que acá se apela se pone en alteridad con las políticas oficializante, es una historia popular contada “por y para el pueblo” en que radica un sujeto particular, y que

se encuentra en una constante dinamismo entre cambio y continuidad, lo que produce que haya elementos en pugna y disputa, esto va a depender de cada grupo que resignifica la cueca, pero que siempre se anclan dentro de un imaginario marginal y popular.

3. El pasado y el presente de la cueca urbana

La segunda subcategoría que analicé en este capítulo se asocia a los sentidos y las percepciones que se tienen del pasado en la cueca y de los cambios que se están produciendo en la actualidad. Como ya mencioné, recojo los postulados de Castoriadis (2007), para generar las categorías de análisis. Por un lado, analizo la existencia fijada, relacionado a la idea de pasado y la noción que hay vinculada a la idea de “rescate”. Por otro lado, busco la existencia creadora, relacionado a la percepción de cambio y la resistencia que deriva de aquello, y la presencia de la mujer como un emergente en este estilo.

3.1. Mirada hacia el pasado.

En el apartado anterior quedo demostrado como los y las cuequeros resignifican un pasado particular, aquí cabe dar cuenta de sus características e implicancias.

“Nosotros cuando vemos la generación de “Los Chileneros”, vemos a esta generación de cuequeros, que no sé cómo definirlo bien, pero que eran del mundo marginal, flaute, "Soy choro y ando en la cancha y no soy de los manyaos" o "Pa los giles soy cambia" ellos pertenecían a un movimiento que eran de una clase marginal que hoy en día podemos fácilmente mencionarlo -en el buen sentido de la palabra, no en el despectivo- como de flaites”. (Fernando Squicciarini, integrante del grupo “San Cayetano” G-2)

Se destaca constantemente, el rasgo popular y marginal, de los antiguos cultores. Es desde ese sector en particular, que se porta una sabiduría popular específica, y que es necesario tener en cuenta para desarrollar e interpretar la cueca. Es esta mirada de pasado la que predomina, entendiendo que la cueca urbana representa todo ese sector marginal, que es parte de la “historia del pueblo”, en que se ven vertidos sus códigos y sus formas de ser.

“Primero que es parte de la historia, es parte de la historia popular de Chile, digo popular, porque la gente de barrios bajos fue la primera que empezó a cantar cueca, antes que los Huasos Quincheros, que Las Cuatro Brujas, que todos esos grupos. Las formas del canto, en este caso el canto a la rueda, como los códigos que hay dentro de ella, eso es parte de una tradición y que se hace hasta el día de hoy”. (Katherine Soto, integrante del grupo “Calila Lila” G-2).

Entonces, queda claro en este aspecto, que la cueca no sólo se define por sus particularidades (canto, baile, poesía, música). También es necesario conocer todo ese ambiente popular, que refleja un mundo distinto, y una historia propia de las clases bajas y marginales, que escapa de la historia oficial y que se instala en un ambiente festivo y colectivo.

Este pasado muchas veces se busca imitar, generando procesos de pertenencia e identificación a esta clase popular, pero que para los entrevistados ahora es necesario dotarlo de nuevos lenguajes y vivencias. Se asume el pasado con un ancla en el presente.

“Yo creo que la parte esencial, yo siento que uno tiene que nacer imitando, pero me pasa que ahora lo que está faltando es que los cabros sean más ellos, no sean más “Los Chileneros”, es otro el lenguaje. Nosotros tenemos que buscar la identidad de nosotros, uno nace con la intención de copiar, pero hay que buscarle el lado de la parte autentica” (Luis Castillo, ex integrante del grupo “Los Tricolores”)

En síntesis, se apela constantemente al pasado de los sectores populares con que nació este estilo de cueca, es desde ahí que se desprenden todos los códigos y convenciones que se han analizado. Hay una relación pasado/presente, en que se recurre a las significaciones de lo que es la tradición, y en cómo este modelo de pasado que trae consigo ciertas características -un sujeto popular, una sonoridad particular, una performance e historia- se instala en el presente con nuevos lenguajes, sonoridad y vivencias.

3.2. Después del rescate

Como ya se vio en los antecedentes, posterior al término de la dictadura existe un grupo que busca “rescatar” estos elementos perdidos por el fin de la bohemia. Actualmente, esta idea se percibe de dos maneras. Por un lado, se ve que es necesario rescatar el repertorio y el

folclore nacional, se entiende como un acto heroico, una forma de mantener lo tradicional para que no se pierda.

“Yo digo que hablar de rescate es muy bonito también, es una cosa hasta como heroica, es bonito pensar que tú vas y grabas, o buscas una letra, rescatas una letra que estaba escondida, es una forma dinámica de decirlo”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

“Como artista y folclorista me gustaría igual rescatar lo antiguo, cantar como se cantaba antes, pero no sé, cómo que me da vergüenza cantar de esa manera” (Vania Mundaca, integrante del grupo “Las Chinas Cholas” G-2)

“Siempre he querido llegar al fondo, de buscar lo más antiguo, cada vez que conozco a alguien que se dedica al folclore, en Perú, en Argentina, o acá en Chile, o a las mismas cantoras, que he tenido la suerte de conocer varias. Siempre quiero que me cuenten de lo más antiguo, porque me interesa mucho el tema de mantener lo tradicional, son canciones que se pueden ir perdiendo, que se pueden olvidar, si uno no la hacen y es tan lindo mantener algo desde tu boca”. (Patricia Díaz, integrante del grupo “Depatienquincha” G-E)

Sin embargo, por otro lado, se cuestiona el concepto y su utilidad. Se asume que no es necesario rescatar nada, sino más bien, es la tradición con todo su repertorio el que entrega una sabiduría que trasciende. Se presenta una mirada simbólica de la tradición y el folclore, referida a la omnipresencia de la cueca, entendiendo este fenómeno como un ente vivo, que es parte de la esencia del pueblo y desde ahí su conexión con todas las generaciones. Es por esto, que en algunas entrevistas apareció el concepto de recopilación, desde ahí se entiende un proceso de continuidad, relacionado al pasado y a lo que deja la cultura popular.

“Por ejemplo, la palabra "rescate" que se ha ocupado mucho en los ambientes académicos. Y yo me pregunto ¿qué rescate? ¡El folclore te rescato a ti!, tú no has rescatado a nadie, y menos a la tradición, que es un fenómeno tan común, solito trascendió, más allá de ti y si tu no existieras va a seguir igual. La cueca elige, en términos simbólicos es un ente vivo”. (Leslie Becerra, integrante del grupo “Las Primas” G-1)

“Mucha gente llega con el afán de recopilar creyendo que es una urgencia muy grande, yo encuentro que hay que buscar una manera más amable. No sé, las cantoras nos llaman "oiga me estuve acordando y tengo 10 tonadas para entregarles" entonces ahora como que se dio vuelta la mano, ahora la gente nos entrega su material... Eso es bonito, es la idea de recopilación, no de rescate”. (Miguel Molina, integrante del grupo “Los dos maulinos” G-2)

Más allá de esta dualidad en las ideas que se presentan. Aparece la tradición como un valor trascendental, se le suma una carga valórica al acto mismo de tocar cueca. Acá aparece nuevamente la característica colectiva de la cueca que se dejó enunciado en principio del capítulo N°1, pero se le agrega el elemento histórico y su conexión con el pasado a partir de la práctica musical. Por tanto se radica lo que comentaba en el apartado anterior, en que se busca un diálogo entre pasado/presente, de ahí que el repertorio toma fuerza como un elemento que logra dicha conexión. Es así como se mezclan sonoridades pasadas con las del presente y a la inversa, reflejando una tradición dinámica.

3.3. Creación condicionada.

Con respecto a la creación y a las posibilidades sonoras de esta cueca, pude constatar cuatro elementos importantes. En primer lugar, la creación se asume como un espacio abierto, a pesar de las restricciones que otorga (estructura marcada, poesía estricta), hay una gran gama de posibilidades para generar elementos nuevos. La tradición se presenta como un elemento indispensable a la hora de crear e innovar.

“Uno sigue ciertos cánones, pero o sea igual siento que es súper importante (la tradición), siento que hay aspectos que tiene que tener cierta movilidad, como que tiene que tener cierto dinamismo” (Magdalena Espinoza, integrante del grupo “Las Mononas” G-2).

En segundo lugar, existen propuestas que se aceptan y otras que no, este proceso va a depender de cómo se recibe las nuevas composiciones y el anclaje que se asume dentro de “lo tradicional”, aquí fundamental va a ser la participación de los públicos y los mismos miembros de la escena en admitir dichas creaciones, aquí se ve reflejado lo que mencionaba

Becker (2008) con respecto a las convenciones vistas en el capítulo N° 1. Nuevamente se marca la idea de la tradición como una hoja de ruta, en torno a la experimentación de los códigos y valores que trae consigo la cueca.

“Claro ya en la fusión hay cosas que son buenas, yo encuentro que están bien hechas. Primero para experimentar en cosas nuevas, si te vas a meter en el folclore, es necesario conocer las raíces, no saberte una cueca a medias y no tener mucha noción y mezclarla con distintos estilos, está mal. Es necesario conocer la base y la raíz y la otra parte de la fusión que manejes. Siento que ahí la fusión está bien hecha, si se logra tener un conocimiento de lo que estas fusionando”. (Patricia Díaz, integrante del grupo “Depatienquincha” G-E)

“Yo no me niego a que se proponga, eso falta, riesgo, pescar las coplas, estirarlas, juntarlas con otras. Como dice la Violeta "siéntese arriba del piano, péscale el contrabajo y ponlo en la cueca" pero reconozcamos y alimentemos lo que se haga, pero con la raíz. ¡Qué flor va a nacer! para que voy a querer cambiar, para qué voy a cortar la rama y hacerle una ingesta. Los músicos son importantes, los estudiosos de la armonía tengan en la mente esos lugares. Yo encuentro que hay descariño cuando hay tanta ansiedad por cambiar la forma”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

En tercer lugar, y que ya se dejó entredicho en el primer capítulo, se empieza a permear y sobre todo en el ámbito de la poesía, una cueca mucho más involucrada en los cambios sociales y las problemáticas que se presentan hoy en día. De ahí, hay un cuestionamiento con respecto al machismo en las letras, eso genera un proceso de composición distinto, en que se comienzan a modificar, resignificar versos y a crear algunos con contenido de protesta.

“Empezamos a componer cuecas, con contenido social y a una de las chiquillas se les ocurrió armar un proyecto a partir de las movilizaciones del 2011 que se llamaba cuecas por la educación”. (Katherine Soto, integrante del grupo “Calila Lila” G-2)

“La cueca “el barrio Franklin” tiene un sustento que tiene que ver con lo que te acabo de decir, con los valores de la tradición, es que son valores revolucionarios, son antisistema, todos. La gente va a comprar al matadero, yo no hice canciones de

protesta, el nano tampoco hizo, cuando vas entendiendo "más me gustan tus ojitos, que la bandera chilena", cuando cachaste y ahí está el valor de la poesía". (Horacio Hernández, integrante del grupo "Daniel Muñoz y Los Marujos")

Por último, hay una percepción de que es necesario ampliar las propuestas, de generar una búsqueda que logre sacar a la cueca del encasillamiento que existe. Se acepta la vanguardia como algo necesario, se habla de que la tradición no se puede estancar y necesita avanzar a sumar nuevos lenguajes e interpretaciones.

"Como que a veces se encasilla mucho, va por la sonoridad que le puedas dar. Tampoco yo voy a buscar o encontrar la fórmula, porque también hay gente que lo hace, yo he escuchado que no son netamente cuequeros que tocan cueca más popera, pero yo creo que va por ahí la búsqueda, por otro lado, la forma interpretativa de como que se puede expresar vocalmente. Como que no está por escrito el camino, para mí la búsqueda empieza ahora". (Luis Castillo, ex integrante del grupo "Los Tricolores" G-1)

"Claro y entender que la cueca bien interpretada puede ser nuestro jazz, por ejemplo. Es nuestro jazz. Entonces de que me están hablando, una medida de un minuto y 10 segundos en donde el solista tiene que florear en tres compases de partida y tres compases finales. O sea, un control del intérprete, imagínate como escuela de canto, variación del registro tenor, al registro barítono". (Pavel Aguayo, integrante del grupo "Los Trukeros" G-1)

En definitiva, la creación se constituye como un elemento clave para que siga existiendo la escena musical, es ella la que le da dinamismo y las posibilidades que logre adquirir. Se abren espacios a que se consideren nuevas temáticas, tanto sociales como musicales, pero que tengan este componente "tradicional". Se sigue percibiendo a la tradición como un ente vivo que es necesario que dialogue con el pasado y presente.

3.4. El nuevo rol de la mujer.

El rol de la mujer, sin duda, es uno de los cambios más importantes en la escena, ya he abordado algunos elementos en el capítulo anterior, que aquí pretendo profundizar en sus implicancias y nuevas lógicas.

En primera instancia, la aparición de la mujer viene a otorgar distintas maneras de organización. Esto plantea nuevas costumbres y prácticas del ser cuequero. Se relativiza la idea de competencia y se generan nuevos códigos relacionados al apoyo mutuo y la colaboración. Pero esto no siempre se dio de esta manera, hubo en un principio la necesidad de adoptar lógicas “masculinas” para lograr entrar en el ambiente cuequero, la rueda se había constituido en un espacio hecho por hombres y para hombres.

“Cuando yo llegue a la rueda, en el 2009. Para mí fue súper chocante el ambiente, pese a que lo pasé muy bien y conocí mucha gente, pero me enfrenté muchas veces a que me cerraran la rueda. En ese tiempo ya había chiquillas que cantaban. Eran cabras que cantaban excepcionalmente, y había claramente muchos más hombres, y era mucho más difícil, porque era contando con las manos las que íbamos y era súper complicado. Entonces, el mea culpa que yo me hago ahora, es que tuve que entrar en la misma dinámica que ellos, de violencia, para poder entrar, y eso no me gusta, ahora que lo pienso digo: “por qué lo hice” pero en ese momento que una estaba más pendeja, que más se iba hacer, yo quería cantar y no me dejaban, me cerraban la rueda y yo quería aprender”. (Katherine Soto, integrante del grupo “Calila Lila” G-2)

Por otro lado, en las entrevistas constantemente se apeló a la falta de referentes femeninos. Si bien, existe una fuerte tradición dentro del mundo de las cantoras, sin ir más lejos todo el legado que dejó Margot Loyola, Las Morenitas, etc. En este estilo urbano la aparición de la mujer es posterior a la dictadura, esto produce que exista una búsqueda del formato y de las propuestas femeninas propias.

“A mí me sirvió mucho mirar, igual mis referentes eran hombres, porque no había muchas mujeres, y las que había yo las encontraba muy gritonas, entonces los hombres que cantaban bonito y me acercaba y trataba de cachar que es lo que pasa en

su cuerpo cuando sacan su voz, como proyecta la voz”. (Carola López, ex integrante del grupo “Los Porfiados de la Cueca” G-1)

“Pero las cantoras tenían ese referente del dúo, trío, y que también después salió a los grandes escenarios, el mismo formato de “Las Hermanas Parras”, “Las Hermanas Loyola”, “Las Caracolitos”. Eran dúos que una cantaba en primera y la otra en segunda. Y estas otras niñas que estaban acá, no les llamaba la atención cantar así, la expresión más espontánea o que estaba en boga era el canto por mano, entonces hubo que elaborar una nueva propuesta de eso, y esas nuevas propuestas, se han ido dando de manera súper a lo bruto, a cantar nomás, y buscar los tonos para las mujeres, (Leslie Becerra, integrante del grupo “Las Primas” G-1)

Por último, se empiezan a cuestionar elementos propios de esta tradición masculina. Existe una fijación mayor frente a las letras y el contenido que se vierte en ella. Por un lado, hay una preocupación por el contenido machista en la poesía popular, lo que se trata de subvertir por diversos modos (ver capítulo N° 1), además la cueca adquiere un valor de denuncia frente a estas situaciones, sirve como una herramienta comunicacional. Por otro lado, se asume que es necesario buscar dentro de las letras antiguas, los sentidos que las mujeres buscaban proponer, recogiendo la tradición de la cantora y llevándola a este formato.

Esto último es concordante con los postulados de Solís (2013) quien analiza las letras referidas a temáticas de mujeres en la cueca, y demuestra que se priorizaban elementos constitutivos a ámbitos privados y de aspecto físico, pero que a su vez también se encuentran letras subversivas de valor reivindicativo al rol que cumple la mujer en la sociedad. Hoy en día con la preponderancia de la mujer, este aspecto subversivo se ve potenciado.

“Yo creo que más que nada eso, también hay cuecas antiguas que igual te hablan así de... hay algunas que son re fuertes, que hablan de que el marido le pegaba a ella y eso también se rescata, queda un tipo de enseñanza que hoy en día está con esto de “niunamenos”, que no se rige solamente porque te maten, sino para que no te pase tal cosa, entonces también estamos cantando ese tema antiguo, sentimos que igual es algo para que algunas chiquillas despiertan y digan "esto era de la antigüedad" ya no

te puede estar pasando, no te puedes permitir que te saquen la chucha, o que te violen”, (Vania Mundaca, integrante del grupo “Las Chinas Cholas” G-2)

“Y claro también hay un cuento de que las letras son muy machistas, entonces también comprendo que quieran cambiar esa tradición. Pero también hay una picardía de la mujer en las letras, que yo siento que para algunos pasa piola, pero que yo la logro entender, las mujeres si bien es sufrida, también en sus letras tiene su opinión, a través de las flores, lo dice camufladamente. Le canta a los pájaros y a las aves y está hablando del marido”. (Patricia Díaz, integrante del grupo “Depatienquincha” G-E)

Entonces, la aparición de la mujer viene a romper con la estructura altamente masculinizada de este estilo de cueca. Se suman nuevas lógicas y performance, lo que hace que la tradición vaya cambiando y algunos de sus conceptos se cuestionen. Además, hay un proceso de buscar sus propios referentes y que la cueca sirva como un acto artístico político de denuncia y reivindicación. Se presenta un contenido simbólico más abierto en que se ve remarcado este proceso de cambio, amparado en la inclusión de nuevos sujetos a este estilo de cueca.

4. Valores y prácticas

En la última subcategoría recojo los planteamientos otorgados por Cegarra (2012), en que los imaginarios sociales son capaces de influir en las acciones y la escala de valores en la que se manejan los distintos grupos sociales. Es desde ahí que dividí el análisis en dos partes, por un lado, busqué la preponderancia que tiene la tradición relacionada a la práctica artística y cotidiana. Por otro lado, indagué en los valores ideológicos que trae consigo la tradición.

4.1 Ser cuequero como una forma de vida.

Como ya se ha mencionado anteriormente, la tradición entrega códigos y planteamientos que son necesarios para su ejecución. Otorga una pauta para la creación, generando un modelo de pasado que convive con el presente, que se traduce en un repertorio que es manejado colectivamente. Esto no sólo se da desde el punto de vista artístico, sino que traspasa esa frontera e influye dentro de la vida de los y las cuequeros. La cueca viene a ser una escuela que enseña códigos que son capaces de extrapolarse al plano cotidiano.

“Creo que los códigos, me han ayudado mucho a vivir, cambió completamente mi manera de ver la vida, no sólo la música y el arte, sino que estas formas tradicionales, me cambiaron la vida”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

“Influye porque del lado más banal incluso, es mi pega entonces tengo que estar metido con esto y ganar plata porque de eso vivo... Tiene que ver que adaptan algunas cosas para sus formas de vida. Y la tradición no son cosas tan puntuales, reunirse es tradición, y eso es algo súper antiguo. (Miguel Molina, integrante del grupo “Los Dos Maulinos” G-2)

“Hay sentimiento de espíritu comunitario, de trabajar en colectivo, de trabajar conjuntamente, no sé... de escuchar también, de escucharse, de comprender a quien tienes al lado, eso es mientras haya un poco un orden y haya como un espacio fraterno donde se desenvuelva la cueca, porque si tienes muchos espacios de competencia no te vas a escuchar. Hay un espíritu comunitario, de trabajo en equipo”. (Magdalena Espinoza, integrante del grupo “Las Mononas” G-2)

Se asocian valores relacionados: a la comunidad, a la reunión, al respeto. Desde ahí que para algunos entrevistados se establece un antes y un después a partir de la cueca, se le inscribe dentro de un estilo de vida particular. Aun así, no se comparten necesariamente todos los elementos, sino que hay algunos que se cuestionan, lo que produce que se creen nuevas significaciones. Por ejemplo, lo que comenta una de las entrevistadas sobre el baile, que se asociaba principalmente al hombre conquistador, y que ahora se plantea desde la igualdad.

“Yo escribí una cueca hace años atrás, que la cantábamos con “Las Carolas”, que igual resume lo que es mi vivencia con la cueca, yo lo hice una forma de vida. Para mí la cueca es súper importante en mi vida aún, siento que hay un antes y un después de empezar a cantar cueca. Yo fui como dos años todos los martes sagradamente a la rueda”, (Carola López, ex integrante del grupo “Los Porfiados de la Cueca” G-1)

“El baile es una representación súper machista: "el hombre sigue a la mujer, la mujer se va, corre pa allá, él la sigue". Y se ve, pero desde donde yo lo trabajo intento hacerlo desde... mira puede ser un poco desde el feminismo, entendiendo que somos iguales y que podemos compartir de la misma manera y respetarnos de la misma manera, pero igual hay prácticas machistas en mí, y es súper difícil, podría decir que estoy todo el tiempo en una pugna con la tradición, como a veces sí, a veces no”. (Katherine Soto, integrante del grupo “Calila Lila” G-2)

Se busca defender el legado que tiene la cueca, y los valores asociados a ello. Hay una responsabilidad que se asocia a portar esa sabiduría. Por tanto, plantea formas de relacionar con los demás, una forma de ser cuequero. Aquí se expresa un imaginario del “ser chileno” que se ancla en los valores de compartir, de reunión, ambiente festivo, respeto, de una percepción de comunidad, de una manera más libre. De esta manera se trasgreden los valores que se asociaban a esta cueca oficializante, anclada en los parámetros del huaso conquistador, serio, elegante, etc.

“El mismo “Nano” lo dice po... la cueca te da una percepción de la vida, una percepción del mundo, percepción de la realidad, una percepción de la sociedad en la que estás viviendo. Como se ha construido el pasado, que es lo que puedes hacer, la cueca te da una conciencia del poder social que puedes tener, el poder cultural que puedes tener. (Fernando Squicciarini, integrante del grupo “San Cayetano” G-2)

“A nosotros el “Nano” nos ofreció su amistad y todo lo que él portaba, y nosotros nos comportamos a la altura y por eso hablamos de la escuela chilenera, yo con lo que tengo te atiendo, y si hay que ponerle el hombro yo no te dejo solo. Es una forma de vivir la cosa, en definitiva. (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

En definitiva, la performance cuequera sobre pasa los ámbitos netamente artísticos e influyen en aspectos relevantes de las acciones de los y las entrevistadas, los cuales son resignificados y adquiridos por quienes practican la cueca. Se habla de una “escuela”, de “códigos”, de “percepción” que permean constantemente. De aquí se desprenden características de este imaginario popular marginal.

4.2. La cueca heterogénea

Más allá de los imaginarios que se vislumbraban contrarios a los asociados a la dictadura, no existe una corriente política institucionalizada marcada en este tipo de cueca. Dentro de las entrevistas se pudo constatar distintas visiones sobre este ámbito.

Se asume que todavía la cueca como género musical no es capaz de sacarse elementos asociados a estos valores políticos de la dictadura militar. El imaginario que produjo esta cueca oficializante es complejo de superar y de generar una imagen distinta, sobre todo por la enseñanza en las instituciones más formales de educación (elemento que será profundizado en el capítulo N°3)

“Yo creo que es directamente relacionado con el patriotismo, el nacionalismo, y el chovinismo. Creo que todavía la cueca está relacionada directamente con esos valores militares de la dictadura. El dictador profundamente insertado en todas las aulas, hasta en las familias, hasta en tu propia familia la puedes encontrar. Con todas las variantes de las cuecas, que la llaman de mil maneras, la discuten, todo este enjambre habla del pellejo malo en el que estamos. Y así todo, cueca brava, cueca chora que también la están diferenciado. Que la cueca brava se baila con terno y rosa en la oreja y panti, estamos en ese formato de disfrazar todo, o sea todo tiene que tener un uniforme una bandera, todavía estamos ahí”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

“Y como te decía, yo tampoco aspiro a que toda la población entienda la cueca por imposición, porque ya me parece brutal el abuso de la dictadura en el sentido de decir... yo creo que alejó a mucha gente, con ese concepto de asociarlo de manera extrema la chilenidad, de decir que alguien no sabe bailar cueca o que no le gusta la cueca no es chileno, son cosas milicas. Entonces, imponer la cueca es lo peor. (Mario Rojas, integrante del grupo “De Kiruza” G-1)

Esos valores siguen impregnados en un imaginario colectivo asociados a la cueca como género musical. Esta expresión chilenera viene a establecer una alteridad a ese proceso y se le asigna características propias que son contrarias a los parámetros de la dictadura. Algunos entrevistados le asumen valores revolucionarios y libertarios, otros por su parte exaltan el

carácter nacionalista que tiene la cueca, amparados en la construcción del “ser chileno”, que se vislumbra anteriormente. Se sigue coincidiendo en que la tradición que se establece es contraria a la que se quiso imponer en dictadura y que siguió con los gobiernos posteriores. Se suman elementos paralelos alejados de la historia oficial.

“Por eso se habla de conformación de nación, por eso nosotros en el libro “Valiente chileno” hablamos de nación, sin miedo a que nos digan nacionalistas, ahí hay una conformación de nación que es superior que viene de mano de la tradición, como el chileno observa y canta lo que ve, y cómo reinterpreta lo que le llegó de afuera”. (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

“Para mi la expresión es libertaria, para mi gusto uno la hace como quiere, tengo límites que son que pasan bajo el criterio de la música, con respecto a la afinación o esas cosas, pero si escucho un grupo de personas que están cantando con el alma, hay muchas cosas que pasan corbata, como la afinación, es una acción que libera muchas cosas, entonces la puedes cantar de mil formas”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

“Es importante la tradición y transmite valores que son súper revolucionarios, que son profundamente revolucionarios, tan revolucionarios que quizás la educación pública nunca le va a dar cabida a esto”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

Por tanto, la cueca y su tradición establece códigos que transgreden los valores que entrega hoy el neoliberalismo. Se plantea contraria al individualismo, ya que el contenido simbólico se ancla en elementos propiamente colectivos y festivos, que se manifiesta desde una manera colaborativa entre los participantes. Se le sigue dando relieve a los términos de comunidad y reunión, potenciando por este lado el imaginario libertario “que humaniza”.

“Exalta la libertad del ser humano, la nobleza del ser humano exalta el descompromiso por lo material. Los valores de la solidaridad real, del trabajo, del oficio, del respeto. De la fiesta, del carnaval, son todos esos y podría seguir. Valores que el modelo mundial del dominio del ser humano los tiene completamente abolidos. Por eso creo que lo que transmite son valores que están completamente transgredidos

por el neoliberalismo, impuesto a metrallas y sangre por las dictaduras”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

“Existe la ideología del individualismo, que aparezca una fiesta como la cuequera, que primero tienes la posibilidad de tomarse un espacio público, o un espacio privado y generar lazos, lo que en esencia para mí tiene la fiesta, que es generar oportunidades de colaboración. Para mí eso es un valor y algo que caracteriza y que debería mantenerse”. (Fernando Squicciarini, integrante del grupo “San Cayetano” G-2)

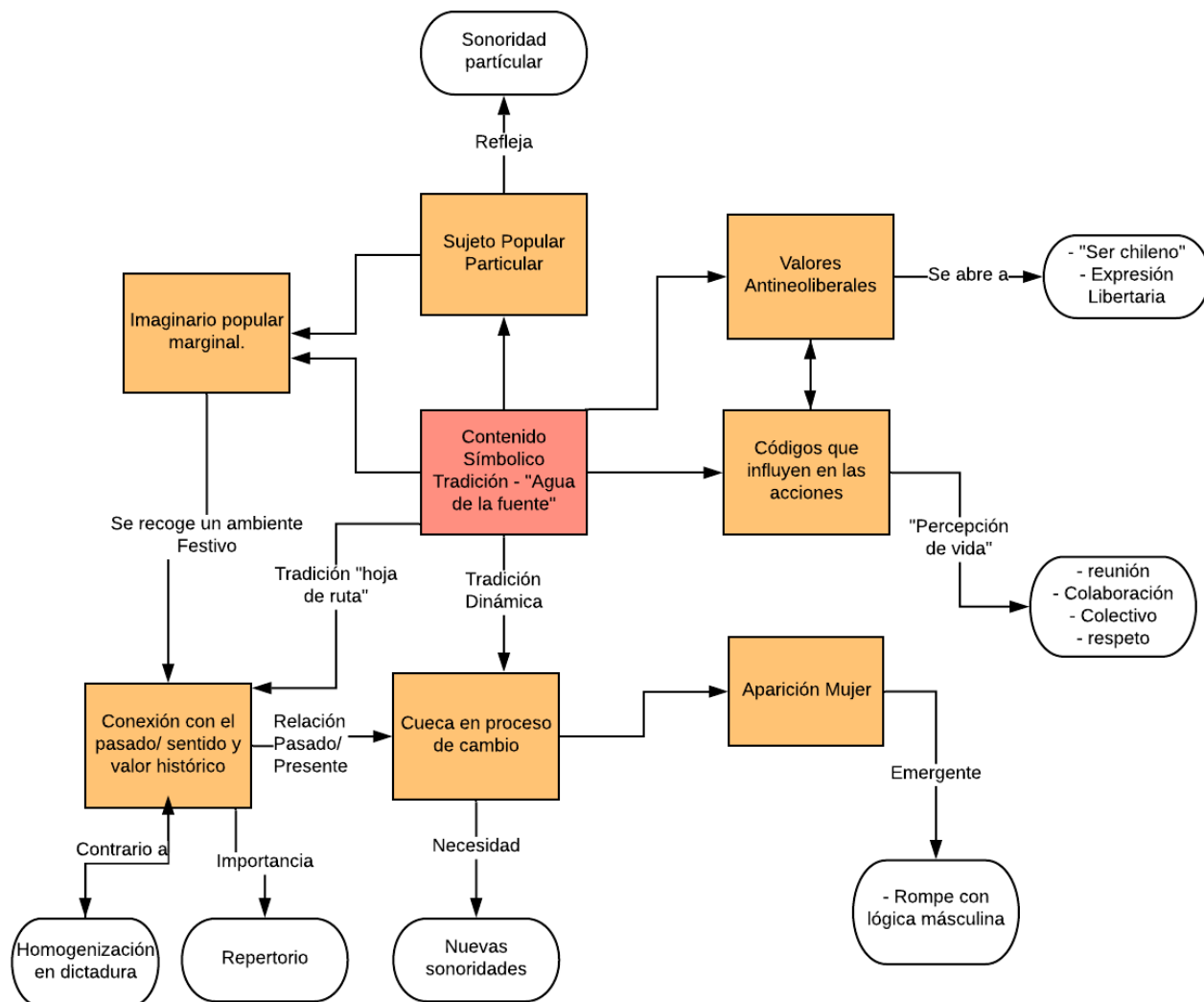
“O sea, desde el arte a mí me parece que es poderoso el entender que eres parte de un tejido mayor. Obviamente, en el arte es muy fácil caer en él, en lo de los genecillos, esto me gusta mucho, porque son códigos comunes, usados por todos, todos lo entienden, todos son interlocutores válidos. Me parece que te humaniza”. (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-2)

Entonces, aunque este tipo de cueca no tenga una corriente política marcada, para los y las cuequeras refleja valores que son antineoliberales, desde ahí se desprenden imaginarios tanto libertarios, como otros que asumen ciertas características a esta idea del “ser chileno”, pero que cabe destacar que estos son modelos que se vislumbran contrarios a lo impuesto por dictadura.

Se logra dimensionar como los imaginarios influyen tanto en visiones ideológicas, como en las acciones de los y las cuequeras. Se deja de manifiesto que la tradición porta consigo códigos y maneras propias de vivir, que no necesariamente están acordes con la visión hegemónica del “deber ser nacional” expuesto anteriormente.

5. Resumen: esquema gráfico

Esquema 2:



Fuente: Elaboración propia.

Cueca por: Rodrigo Miranda

Del capullo de una rosa
Voy hacerte un corazón
Y aunque es muy fino y fragante
No sabe lo que es dolor

Lo separan del tallo
Y nada siente
Aunque va caminando
Hacia la muerte

Hacia la muerte, si
Son un lamento
Sus pétalos marchitos
Le arranca el viento

Morir como la flor
Sin un dolor

**Cuarteta y décima por
Patricia Díaz**

Quien canta su mal espanta
Quien llora su mal aumenta
Yo canto para disipar
Las penas que me atormentan

Cantar es lindo deleite
Mucho mejor con guitarra
Que ni le hace quite a la farra
Se va como por aceite
Sin mañas y sin aceite
Puede llegar la cantora
Cantarle a la vieja aurora
Como lo hace el chicolito
O cantarle al angelito
Como la virgen señora

Cueca por: Luis Castillo

Del campo nací semilla
Rodeado de claros ríos
Del trino alegre ave
Del correr de libre escribo

Yo nací entre lo bruto
De asperas manos
Vi cosechar el fruto
Del suelo hermano

Del suelo hermano, si
Fue linda escuela
Payadores cantores
Pa la vihuela

En el campo sagrado
Seré enterrado

Cueca: Miguel Molina

Yo recuerdo aquellos taitas
Los más grandes de la Biseca
Chumita y don Pedro Castro
Samuelito y don Benja

Dejaron por herencia
A luchito castro
Al cabro ciego Jorge
Y al Lalo Castro

Y al Lalo Castro, si
Ya están tomando
El pato, el chico Vílchez
Y el Benito está llorando

Bueno amigo y sincero
Chumita y don Pedro Fueron

Capítulo N°3: Transmisión de saberes en la cueca urbana.

1. Imaginarios sociales y su forma de transmisión.

En el capítulo pasado, abordé algunos elementos de cómo se transmiten los IS y el papel que juega el proceso de socialización en este ámbito. Estos por lo general, son transmitidos de generación en generación, contruidos a partir de la comunicabilidad potencial que cada individuo tiene dada su experiencia, contribuyendo así en la formación compleja de la sociedad.

Este proceso de socialización no toma al individuo como un ser pasivo, sino que se asume desde un colectivo que socializa, se entiende como algo complejo y amplio, en que se entrelazan las vivencias del mundo pasado con el actual. Se conjugan tensiones y resistencias, desde ahí que existen IS en situación de dominantes y dominados, por lo que van generando procesos de cambio (Baeza: 2003). En esa misma línea Baeza apunta a que los IS no escapan de los diferentes condicionamientos de los espacios-temporales, en el cual el contexto se erige como elemento tributario de los IS. Por tanto, no se puede entender su elaboración, ni su forma de transmisión sin entender el contexto en particular en que se desenvuelven.

Entonces, existe un proceso socializador, que emana desde una colectividad socializadora, en que las producciones simbólicas y de sentido se van transmitiendo dentro de procesos de continuidad y de transformación. Esto va a depender de la legitimidad de esas significaciones, que van tomando en cuenta el contexto y la historia en que se establece. Por consiguiente, la tarea consistió en descubrir cómo se dan esos procesos de socialización dentro de la cueca urbana, y de qué manera este imaginario popular marginal que evidencié en los capítulos pasados se resignifica en el presente.

2. Tradición oral en la cueca urbana.

En los antecedentes ya se dejó dicho, que la forma de transmisión de este tipo de cueca se dio mayormente por tradición oral (Claro, 2011). Por tanto, su repertorio textual (Poesía) y melódico fueron divulgados por esta vía (Solís, 2011). Según Claro Valdés (2011), el

encargado de transmitir esta tradición desde su forma más pura fue la figura del “roto chileno”:

“Un elemento importante en el pensamiento de González Marabolí se refiere a la estructura social del comunicador o transmisor de la tradición, aquel que es capaz de velar porque se cumplan con exactitud los cánones rituales del compás de 6x8 en la interpretación de la cueca. Este es el mestizo por excelencia, el “gallo” como él lo llama, aquel que en Chile simboliza al “roto”... Este recibe, desde que se empiezan a perfilar sus condiciones de liderazgo, todos los secretos de la tradición por parte de aquellos que la conservan como preciado tesoro en su corazón y sus costumbres” (Claro, 2011, pág. 46).

Entonces, es el roto, quien recibe de otras generaciones las enseñanzas y el conocimiento de esta tradición. Éste se perfiló como una especie de árbitro, que se encargó de velar por que la cueca se ejecutara en su forma más “pura”. El espacio para dar estas enseñanzas estaba enmarcado en la intimidad, en donde sólo predominaba el canto a la rueda, en grupos de tres a cuatro cantores (Claro, 2011). Es en esa instancia que la cueca se desempeñaba en sus formas más pedagógicas.

Actualmente la tradición oral sigue presente en el quehacer de los cuequeros, sobre todo en el ámbito de la enseñanza y el aprendizaje. Con la observación participante y en las entrevistas logre dividir en cuatro formas las maneras en que la tradición oral se desarrolla.

En primer lugar y como se vio en el capítulo 1, la “cancha cuequera” se constituye como una escuela de aprendizaje y de códigos. Es en los espacios más informales de enseñanza, en donde, la tradición oral tiene cabida, de ahí su fuerte arraigo popular. Esta cueca nace y se mantiene en las ferias, en los barrios bravos, en la calle. Se sigue apelando a un sujeto popular quien es portador de los imaginarios, en que se crean procesos de socialización y se establece cómo y de qué forma debería ser la cueca. Tiene una conexión permanente con el pueblo, quien es el que válida este tipo de cueca. Se continúa con la figura de “juez” que relataba Claro (2011).

“Y claro ahora es más fácil ir a eso y entender la expresión como se da, pero también es entretenido recibir la explicación desde la "cancha" y cuando te dicen "no mira esto

es así" "porque mire si usted deja de cantar" y te empiezan a corregir, eso no está en ningún libro, entonces nunca va a estar mejor explicado que una persona que practica esto, que está constantemente escuchando cueca, es que de estas personas que yo te hablo que no son músicos, que no son artistas, que no son eruditos. son trabajadores de ahí, son negociantes, y es impresionante como conocen la cueca, como la defienden, como la describen y como saben perfectamente cómo funciona, son el mejor juez, cuando te dicen "están más o menos las cuecas" eso es la raja". (Cristian Mancilla, integrante del grupo "La Gallera" G-E)

El segundo aspecto hace relación al formato de "apadrinaje", que se da en la vinculación maestro-aprendiz:

"Varias veces con "Nano" cantamos, pero no fue una forma de enseñanza como de tomar un lápiz y un cuaderno. Nos juntábamos alrededor de un asado y una once. Y ahí empezábamos a conversar. Yo sentía que él quería que la cueca saliera bien, pero no había como un sistema. Era todo en la cabeza y vamos nomás, y la forma de estar con él era eso. Él nos enseñaba su vida, las cosas simples". (Luis Castillo, ex integrante del grupo "Los Tricolores G-1)

"Claro, yo en mi imaginario, me lo imagino como un poco como los sensei (risas) que es un tema de que yo te tomo, yo te enseño y tú te la tienes que arreglar después. Entonces todavía queda vivo de esta forma, que es de apadrinamiento. (Fernando Squicciarini, integrante del grupo "San Cayetano" G-2)

"En el ambiente de la cueca sólo ha habido un maestro y ese es "Nano" Núñez, no porque nosotros lo queramos decir o instalar, el viejo fue maestro porque desarrolló una maestría con su género y con su hacer". (Leslie Becerra, integrante del grupo "Las Primas" G-1)

Este "apadrinaje", por lo general está mediado por una relación que sobrepasa lo comercial, lo que prima es el vínculo que se establece. Cada método va a depender de lo que se vaya construyendo entre estos "maestros" y sus "alumnos", de aquí no sólo aparecen códigos musicales, sino también una forma de vida particular que se enseña. Importante acá fue el rol que cumplió la "generación 0" que se constituye como el gran portador de esta sabiduría

popular, sobre todo hacia la “generación 1”. Y de la cual se constituyeron escuelas que se desarrollan en la actualidad.

El tercer aspecto refiere a el ambiente festivo propio de la cueca urbana. Se instaura la fiesta como un espacio en que los códigos y la performance cuequera se desenvuelve. Torres (2008) sostiene que la nueva camada de cuequeros (generación 1, E, 2) se ampara en este ambiente para de ahí desplegar y renovar los modos en que se interpreta la tradición.

“Lo festivo como fundamento de una sociabilidad, van a ser los atributos que recuperan estos neocuequeros, y lo ponen en escena y con eso van construyendo una comunidad cuequera muy festiva que ha ido renovando el modo en que esta tradición, chilenera, fue transmitida por los viejos cantores como el recordado “Nano” Núñez”. (Torres, 2008, Pág. 120)

Para Rodrigo Miranda, es la fiesta la que produce un modo de enseñanza en sí mismo:

“En cualquier fiesta en algún minuto la cosa empieza a girar y de repente quedan los que tienen más repertorio y los que quedan con mejor voz, o sea son muchos factores para llegar y hacer un taller de canto a la rueda... Porque la fiesta permite, y la cueca es una fiesta”. (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

Entonces, es el ambiente festivo que establece patrones en que se van demostrando las capacidades que tiene cada cantor y por tanto, se vierten los códigos y las reglas que se transmiten. Se sigue apelando a este aspecto de comunidad, alegre y de reunión como pilares fundamentales. Además, este espacio se presenta como un punto de encuentro entre las generaciones, en que se logra transmitir en un proceso recíproco los elementos de esta expresión chilenera.

El último aspecto, hace relación a las ruedas de cueca que se enmarcan en este ambiente festivo, aquí prima la convención del canto gritado y por mano. Se perfila como una instancia propicia para entender las formas en que la cueca se despliega. El aprendizaje está enmarcado bajo la lógica de la observación y de entender los códigos que en ella se producen.

En las entrevistas aparecieron varias críticas, sobre todo de la generación 1, relacionado a que existen ciertos vicios de exaltación de códigos de la generación 2, en que falta manejar

de mejor manera estos aspectos, sobre todo en la performance cuequera y la práctica sonora del canto a la rueda.

“A mí siempre me gustó ir a la rueda, como que ahí uno sentía que se aprendía hartito, como que esto no era de puro ensayo, como que te da otra onda el ir a la rueda y estar ahí, y cuando te tiraste no te puedes echar pa atrás, si te salió mal, te salió mal nomás, entonces para mí eso era un ensayo real. Por eso me gustaba. Nos gustaba hartito tocar en la calle”. (Carola López, ex integrante del grupo “Los Porfiados de la cueca” G-1)

“Igual ahora siento que la libertad de cantar en la rueda abiertamente también permite que la gente sea más atrevida y no empiece con tanto temor y eso igual es bueno. Mi única opinión frente a la rueda que yo siento, que me gustaría que... cómo lo explico... es que no es que a mí me molestara... porque no tiene que ver conmigo, pero siento que la gente que canta cueca, en la rueda o sólo en la rueda, igual podría dedicarse a estudiar un poco más”. (Patricia Díaz, integrante del grupo “Depatienquincha” G-E)

“Y lo que sí advertí si quieres una opinión (respecto a la rueda), era que los conceptos del pito, de cantar a la rueda, de sacar en primera, todo esos conceptos que hay detrás del canto a la rueda como que estaban exacerbados y distorsionados, como que había un desorden espantoso, y a grito pelado, que no se escuchan unos con otros, me pareció bastante deprimente, en todo caso vi que había un futuro ahí, o sea igual yo creo que se va refinando en la medida que va pasando por ese proceso un cantor”. (Mario Rojas, integrante del grupo “DeKiruza” G-1)

La rueda también se conecta con esta idea de la “cancha cuequera”, es en ella que se vierten las habilidades que tiene cada cantor(a), de ahí la importancia de este espacio colectivo como un punto de encuentro entre la comunidad cuequera. Eso sí con la observación participante, logre constatar que las ruedas no aparecen como un espacio en que las generaciones se vinculen, sino más bien asoman como puntos de encuentro entre cada generación por separado, produciendo así diferencias en los códigos sonoros de esta cueca.

De estos cuatro aspectos vislumbrados, se desprenden varios elementos: Por un lado, la tradición oral sigue siendo una herramienta para transmitir los imaginarios de tradición en la cueca urbana, esto a partir de las enseñanzas que se establecen entre las generaciones. De

aquí se desprende la conexión con los antiguos y con una historia particular, demostrando así el valor histórico que los y las cuequeras le otorgan a su práctica.

Se sigue valorando el espacio de la “cancha cuequera” como un elemento gravitante en esta cueca. Se demuestra aquí este anclaje popular, en que hay un sujeto y territorio particular que son portadores de la tradición y que actúan como juez. Nuevamente aparece el imaginario “popular marginal”, dado que se pone en transcendencia el ambiente, la conexión con el territorio y las relaciones que se forman desde allí.

Por otro lado, se le otorga un valor al ambiente festivo propio de este estilo, se propicia como un lugar de encuentro entre pares y generaciones, en que se desarrollan procesos de enseñanza y que se vierten los códigos de esta cueca, se habla de la “fiesta chilenera” que apunta a una manera particular de relacionarse, esto se conecta con lo visto en los antecedentes en que se sigue apelando a este aspecto festivo propio de la música indígena, africana, y arábigo andaluz.

Por último, las ruedas cuequeras se constituyen como un espacio de encuentro más entre pares que entre generaciones, en ellas se desarrolla una performance particular anclada en el canto gritado y por mano, de ahí que esta performance a punta nuevamente a esta identidad colectiva propia de este estilo de cueca, es desde ahí que se demuestran las versatilidades de cada cantor(a).

3. Nuevas formas de transmitir la cueca urbana.

Como ya dejé expuesto anteriormente la cueca se encuentra en un contexto de cambio, esto no es ajeno a la tradición oral, en que nuevas formas de transmitir esta cueca se han presentado. Una de ellas es el formato taller, este se compone por lo general de un profesor(a) que va enseñando de forma parcelada los códigos sonoros de la cueca (canto, voz, guitarra, etc.) y que por lo general hay una tarifa económica. En las entrevistas varias veces se cuestionaron estos espacios, dado que transgreden los “elementos” de la tradición oral, esto porque busca institucionalizar una manera de enseñanza. Aun así, se asume que este tipo de instancias vienen a responder a una necesidad que existe, debido a la alta demanda que hay por aprender las formas de cueca urbana.

“Pienso que es una decisión, de una persona que quiere hacer el taller y la persona que quiere asistir, si existe el taller, es porque existen las personas que quieren ir al taller, eso entra en lo que estaba hablando anteriormente, de que yo feliz que pase. Hay que tener criterios y eso se da en la medida que yo vaya teniendo experiencia”.
(Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

Por otra parte, existe una gran gama de registro fonográfico disponible en plataformas virtuales. Fundamental fue el rol que cumplió la página “cuecachilena.cl” y ahora el “cancionerodecueca.cl”. Esto se ve engrosado con la nueva producción que están realizando los distintos grupos de la escena actual. También se encuentran libros, publicaciones, documentales, programas de radio, dedicados al desarrollo de la cueca urbana. Se van constituyendo, por ende, nuevos elementos que propician una fuente de acceso distinta al de la tradición oral.

“Y con el tiempo y gracias a eso, por ahí en los típicos casetes apareció uno de “Los Chileneros”, yo siempre escuche cueca, pero no la del sentido urbano. Yo creo que en el año 1988 encontré ese casete, había un compilado y ahí aparecían “Los afuerino del puerto”, me llamó mucho la atención el acordeón, el piano y la batería como se usaba, era otra forma de tocarla, otra forma de indagar”. (Luis Castillo, ex integrante del grupo “Los Tricolores” G-1)

“Cuando nosotros sacamos ese libro en la Universidad Católica con Samuel Claro, se descubrió este mundo, la juventud descubrió este mundo”. (Carlos Godoy, integrante del grupo “Los Chinganeros” G-1)

“El documental de “Los Chileneros” es bonito, es fundamental, no sólo para mí, sino que, para las nuevas generaciones, como que parte una nueva mirada. Está como se hace una cueca explicada por “Nano” Núñez, y las relaciones de ellos que también son una manera sociocultural muy característica de una subcultura digamos”. (Mario Rojas, integrante del grupo “DeKiruza” G-1)

Estas serían formas complementarias a la de tradición oral, que permite tener un acceso más rápido a la figura de los antiguos cultores, a su pasado e historia, entendiendo el contexto donde se produjo esta cueca. Esta inmediatez en los procesos tiene distintas percepciones,

por un lado, se ve como algo positivo, dado que otorga más posibilidades para llegar a estas figuras, pero, por otra parte, se afirma que sólo se muestra de forma parcelada lo que de “verdad” es la cueca.

“Entonces como que por ahí la diferencia fundamental está en que hay más facilidad de llegar a las cosas y eso es bueno, porque más posibilidad de que esto se masifique, que sea una tradición instaurada en nuestros hijos, que la poesía popular se enseñe, que se enseñe la décima, el verso, eso es maravilloso”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

“Yo siento que es más rápido el aprendizaje, pero también siento que no te deja asimilar todo lo que rodea a la cueca... de la fiesta de lo que es compartir, de lo que es la hermandad que se hace con la gente que se junta a cantar, entonces como que yo siento que eso se pierde un poco”. (Carola López, ex integrante del grupo “Los Porfiados de la Cueca” G-1)

Si bien este escenario cambiante dentro de la tradición oral trae consigo otras formas de relación entre generaciones, en que ya no sólo predomina un vínculo de relación interpersonal, sino que aparecen factores económicos, y formas más institucionalizadas de enseñanza. Aun así, se sigue constantemente apelando a la conexión con los antiguos cultores y los códigos que tiene este tipo de cueca, sólo que ahora se le da cabida a nuevos formatos. Por ende, los documentales, los talleres, los libros, y los registros fonográficos aparecen como elementos complementarios a esta tradición oral, se emplean otros mecanismos para llegar a la “agüita de la fuente”, pero que siguen anclado en este imaginario popular marginal.

Cabe destacar que este fenómeno de amplación, no son exclusivas de la cueca urbana, esto también se da en el caso del canto a lo poeta, en que las formas de transmisión y trayectorias se amplían (Facuse, 2011b). Dejando de manifiesto que esto es un proceso en el cual conviven las músicas locales, en que, a partir de la masificación de estas prácticas, se generan formas más accesibles, que no están alejadas de reparos.

Otro factor importante, y que no aparece necesariamente como otra forma de transmitir esta cueca, pero cabe mencionarlo, ya que en las entrevistas se presentó como una crítica transversal, fue hacia la educación formal, sobre todo a la manera en que la cueca se enseña

en los colegios. Esto producto de que sólo abarca una parte de su globalidad que está más relacionada al baile, y que homogeniza una forma de vivir la cueca. Para los entrevistados esto no está en concordancia con los conceptos vertidos anteriormente, como el de reunión, de festividad y comunión. Se sigue apuntando a un imaginario asociado a la dictadura y la figura del huaso como central.

“Hoy en día se enseña la cueca de una manera súper “paca” en los colegios con los profesores de educación física enseñando a bailar cueca, de una forma muy aburrida. Y es muy típico escuchar gente que dice me enseñaron en el colegio y no me acuerdo. Y es porque claro se establece como algo obligatorio dentro de la escuela, pero no sé, por ejemplo, no sé si se instala al enseñar bailar cueca creo que no permea en el espacio escolar el ambiente comunitario que se vive en torno a la cueca, entonces enseñan la danza, la estructura y fin. Pero hay todo un mundo de cosas que conlleva el bailar la cueca, o el cantar”. (Magdalena Espinoza, integrante del grupo “Las Mononas” G-2)

“Considero que las leyes de educación, o las formas de organizar la educación están patas pa arriba, siempre carecen de formas fundamentales, y una de las cosas fundamentales es el folclore, porque el folclore es el arraigo, son las ganas de estar acá, de vivir aquí. Entonces las escuelas de arte que no enseñen la cueca, es una falta grave”. (Christian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

“Yo creo que el pueblo es sabio, celoso y escoge a quien le transmite esa sabiduría, y creo que el gran desafío para la cueca y para el mundo de la tradición en Chile: es de qué manera reconociendo a nuestros maestros, a nuestros ancianos sabios, podemos darle cabida a una forma básica de enseñarle a los niños en general en la escuela”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

Esta crítica concuerda con lo que se ha visto en los análisis anteriores y en lo que plantea Rodrigo Torres (2008). La cueca urbana, sobrepasa los cánones oficializantes a lo que se ha querido establecer como cueca. “El advenimiento de la democracia, va a marcar un cambio, una apertura, se amplía el modo de relación con la cueca... Y esto va a devenir en un fenómeno que rebasa en mucho el canon oficial, folclorizado de esa cueca establecida por

decreto” (Pág., 119). Pero, aun así, esta apertura todavía no logra permear dentro de las instituciones educativas formales, y se sigue presentando de la manera que se constituyó en dictadura. Para los entrevistados no pretenden que exista una escuela formal de cuequeros, pero que sí exista un mayor conocimiento de la gran variedad cultural que trae consigo la cueca en todas sus áreas.

4. Generaciones en la cueca urbana.

Siguiendo las palabras de Torres (2008) y de Spencer (2011, 2015a), existe una comunidad cuequera, que constituye una escena musical. Aun así, esta no se da de manera homogénea, como ya se vio, existe una separación de género, que conlleva ciertas implicancias y repercusiones. Lo que concentra la atención en este apartado, es lograr establecer las distintas generaciones en la escena actual y sus diversas formas de relación. Ya algunos elementos se han vertido en los capítulos anteriores, pero acá busco profundizar y aclarar.

Para determinar los alcances del concepto generación, me acerqué a los planteamientos de Karl Mannheim, sociólogo alemán, quien se desmarca de la visión positivista e histórica romántica de la concepción de lo generacional. Este autor señala que: “la posición generacional se puede determinar a partir de ciertos momentos vitales –basados en los datos naturales de la mudanza de generaciones- que sugieren a los individuos afectados por ellos determinadas formas de vivencia y pensamiento” (1929, pág. 210). En primera instancia, para determinar una generación, hay que buscar, esos momentos vitales que se asocian a una marca histórica que va dando paso a su conformación. De esta manera se aleja de la idea de delimitar una generación por el rango etario, más bien, ellas están dadas por determinados aspectos significativos en las vivencias de los individuos, que se van compartiendo generando una historia colectiva, y que está en constante interacción con otras generaciones. Reconoce eso sí, que indudablemente las generaciones están marcadas por la vida y la muerte de los individuos, lo que va dando el paso a nuevas generaciones. Se establece, por tanto, un enfoque sociológico para determinar cada generación, en que existen criterios tanto históricos como biológicos, asumiendo que lo generacional también se atribuye desde construcciones simbólicas de los sujetos.

Por su parte, Muñoz (2011) plantea que una de las dimensiones de lo generacional que otorgan los postulados de Mannheim, es que: “las corrientes de pensamientos vinculadas a los que se conserva y cambia, constituye un campo en donde se articula lo generacional” (Muñoz, 2011, pág.: 13). De ahí la importancia de lo identitario y lo político en el análisis.

Es esa misma línea, Gabriel Salazar, agrega que el concepto generación, se relaciona a una construcción dinámica, identitaria y relacional. Por tanto, para establecer una generación hay que considerar la duración, el carácter y la relevancia que se establece en lo identitario (Salazar, 1999, citado en, Muñoz, 2011). Los sujetos se identifican con ciertos rasgos y vivencias para generar una historia común.

Se asume, por tanto, el concepto de generación como un elemento complejo, en donde lo etario no constituye su principal elemento. Muñoz (2011) plantea que es necesario acercarse a una perspectiva generacional en los estudios académicos, es desde ahí, que propone una sistematización del concepto y le otorga una serie de características. Aquí expongo las más importantes y que fueron de mayor utilidad para el análisis.

- Las generaciones no tienen un ritmo determinado, por tanto, las vivencias sociohistóricas e interpretación subjetivas toman relevancia.
- Lo generacional se entiende como una categoría asociada a lo moderno. Dado que se plantea dentro de una gran gama de cambios y de complejización de la sociedad.
- El concepto de generación es flexible, se considera el problema de lo generacional, mas no la naturaleza de lo generacional, lo que permite que sea un elemento dúctil para el análisis de la sociedad.
- Lo generacional es una constitución racional, identitaria y que por tanto es un elemento que sirve para generar una diferenciación.
- Se constituye una mirada de los nuestros y los otros, provocando construcciones de imágenes de otras generaciones.
- Existen generaciones de enlace, que en algunos casos suelen actuar como nexos entre los ejes identitarios de las antiguas generaciones, en torno a las nuevas

marcas históricas, generando un papel importante en los nuevos sucesos de la realidad.

Es así, como cada generación se va a presentar dentro de un “campo de lo vivido”. Se exhibe una circunstancia cultural en el ser socializado, que lo enmarca en ciertos códigos que van a ser diferentes a los de otra generación, por lo tanto, se incorporan nuevos modos de percibir y de apreciar los hábitos y prácticas que van generando los individuos y que por lo tanto lo van diferenciando de otra generación (Margulis y Urresti, 1996). De esta manera, entendí el concepto de generación como un entramado complejo, que se encuentra dentro de dicho “campo de lo vivido”, generando códigos, vivencias sociohistóricas, e interpretación subjetiva, por tanto, diferenciación, asumiendo una mirada de los nuestros y de los otros.

Ocupé dos criterios (hitos vitales) para demarcar las generaciones que se encuentran dentro de la cueca urbana. El primero hace referencia a la muerte de los antiguos cultores (entiendo que siguen algunos con vida, pero aquí hago el alcance a viejos cultores como una generación desde su particularidad, “generación 0”) y la relación que se dio con ellos. El segundo hito, remite a la consolidación de una escena cuequera, que cuenta con locales particulares y grupos establecidos. Por tanto, la primera (“generación 1”) estará dada por quienes empezaron a principios de la década de los años 90’ con la idea de rescate y que además compartieron dentro de su actividad musical con los antiguos cultores, por tanto, tuvieron la oportunidad de aprender de ellos de manera directa y en que no había una escena constituida. La otra, (“generación 2”) la constituye la camada de cuequeros que aparece, por lo general, a finales de los 2000 y principios de la presente década, en donde su relación con los antiguos cultores fue de menor calibre, y que asimismo se encontraron con una escena establecida. Además, de estas dos, establezco una generación de enlace (“generación E”), que se encuentra entre medio y que sirve como un nexo identitario entre una y otra. De ahí que en ciertos momentos constituyeron una voz que se identificó con la generación post dictadura, y otras veces con la generación más reciente de finales de la década del 2000.

4.1. Mirada a los antiguos cultores.

La relación que se da con la “generación 0” por parte de la generación post-dictadura, como ya se relató, fue de manera directa, obviamente influyó el factor de que muchos antiguos cultores seguían vivos, lo que produjo que la transmisión de las vivencias y el modelo de pasado en que se estableció la cueca fuera constante. La relación se basó en una interacción mediada por la enseñanza de los códigos y de los elementos de este tipo de cueca que había estado oculta en dictadura. Esto no sólo quedó en el ámbito musical, sino que sobrepasaron a una forma de vida particular, importante fue el papel que jugó la tradición oral y sus formas complementarias. A esto se le suma el valor histórico del que ya he hablado, en que existía una responsabilidad de desentrañar y “rescatar” este tipo de cueca por lo que había producido la dictadura.

“Eso me conecta inmediatamente con el pasado, porque son cuecas mortales, "no me acordí de antaño, porque me hace daño" es un remate genial. Mira este año se murió el “Buey”, un gran amigo, un viejo, pero gran amigo también, teníamos una diferencia de 40 años, pero que no se notaba en la hora de conversar, este viejo era un cuequero y éramos muy amigos”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

“Yo tocaba siempre con los viejos, yo trabajé con ellos, en la cancha fueron mis conversaciones con ellos. Ellos me enseñaron a vestirme, todas esas cosas yo las aprendí tocando con ellos”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

Lo que se buscó por parte de estos ejecutores, fue obtener la mayor cantidad de aprendizaje (por vía oral) de cómo se había practicado la cueca urbana anteriormente, transformándose ellos ahora en portadores de esta sabiduría y de la “tradición”, pero transportándola con una visión social y cultural distinta. En palabras de Spencer (2015) son ellos ahora portadores de esa autenticidad, por lo que asumen un rol distinto, ya no sólo de “rescatar” este tipo de música, sino que ahora de portar la “sabiduría popular”.

En el caso de la generación 2, sucede que las figuras de los antiguos cultores se empiezan a mitificar, producto que cada vez existen menos y se hace más difícil tener una conexión directa. A pesar de esto, se sigue buscando la relación con los antiguos, pero desde otros

ámbitos. Los elementos que retrataba anteriormente como: los videos, las discografías, bibliografía, son importantes para establecer esta conexión. Aquí al igual en que el caso del canto a lo poeta (Facuse, 2011b) aparece el componente solidario intergeneracional como un factor clave para llegar a comprender los procesos y los elementos de la cueca urbana.

“Entonces para mi este tema de la flaitería, de la pulentería, que estaba en “Los Chileneros”, era una consecuencia de la cultura de masas, no de lo esencial, porque esta generación se sabe, cómo tu puedes leer en "por la huella del matadero" como vivir en el mundo marginal era "welcome to the jungle" era como salir a la pelea, entonces tenías que tener una parada”. (Fernando Squicciarini, integrante del grupo “San Cayetano” G-2)

“Está cambiando porque cada vez hay más interés y los taitas tampoco dan abasto y a veces siento que la gente no sabe cómo llegar a ellos. Eh y también porque se ha abierto más, se ha hecho más conocido, más popular, hay más información, antes no había nada”. (Katherine Soto, integrante del grupo “Calila Lila” G-2)

Nuevamente se deja de manifiesto la relevancia que tiene la tradición y quienes portan de ella en este estilo de cueca. Se busca constantemente la mirada y la experiencia de los antiguos, es a ellos que se apela, pero que a la vez se ve complementada con las vivencias propias de las generaciones que van componiendo la escena de la cueca urbana. Esto abre procesos de cambio y continuidad, en que nuevos lenguajes y vivencias se van mezclando, desde ahí, se explica la aparición de la mujer en este estilo, la masividad, las nuevas sonoridades, etc.

Hay otro elemento a considerar dentro del vínculo con los antiguos cultores, y hace relación con el repertorio que dejaron. Ya algunas cosas vislumbré en el análisis de la convención “repertorio” y el apartado “después del rescate”. Para los y las entrevistados, una de las cualidades del repertorio es que genera un punto de unión y de conexión en el ambiente cuequero.

“Nosotros nos ganamos la vida con un repertorio tradicional, desde ahí. Los 500 grupos cantamos, el cancionero de 100 cuecas (Risas) desde la “Camisa de la Lolo”

hasta la “Chicha de Curacavi”. (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

“Mis amigos saben el mismo repertorio que yo, los que cantan lo mismo que tú, en algún momento vas a conversar y de ahí se forma la amistad”. (Fernando Squicciarini, integrante del grupo San Cayetano G-2)

Entonces, el repertorio en este ámbito se suma como un factor clave a esta relación entre generaciones. Desde ahí es una conexión con este modelo de pasado, pero que también forja una unidad entre las actuales generaciones, punto que abordaré a continuación.

4.2 Generaciones actuales.

Ya mencioné que es importante la solidaridad intergeneracional para que se logren transmitir los imaginarios de la tradición. Con las entrevistas logré constatar, que este elemento se percibe de manera dispar. En algunos casos se dejó manifiesto la poca relación que existe entre las generaciones, dado que, por un lado, se discute el rol que está cumpliendo la generación 1 en ser portadora de esta sabiduría y las formas de transmisión que se genera. Se cuestiona el formato taller como un espacio que presenta límites de enseñanza y, por otro lado, hay cuestionamientos a la generación 2 a no validar a la generación post-dictadura como portadores de esta autenticidad.

“Yo siento que la generación del 90’ no ha sido tan abierta a entregar todo lo que saben, pero los que han aprendido de ellos si son más abiertos... Yo creo que esto se da por un celo quizás, porque ellos dicen "a nosotros nos costó tanto aprender". Yo siento que hay varias actitudes que no le suman a la tradición... ellos mismos le ponen los límites”. (Miguel Molina, integrante del grupo “Los Dos Maulinos” G-2)

“Pasa que yo no veo en la rueda a nadie de la generación anterior, no van “Los Trukeros”, no van “Los Tricolores”, “Los Santiaguinos”, están en otra. Siento que no se escucha, como que esta generación nueva, no está escuchando lo que ya ha hecho la generación de los 90 eso no pasa”. (Carola López, ex integrante del grupo “Los Porfiados de la Cueca” G-1)

Otra perspectiva contraria es la relatada por Cristian, en que se asume que sí se han generado espacios de transmisión y que se encuentran sobre todo en el ambiente festivo, es ahí, donde se produce esta solidaridad entre generaciones, pero que actualmente no existen lugares estables en donde las generaciones puedan dialogar. Las ruedas, por ejemplo, se han constituido como espacios de relación entre pares más que de vinculación entre generaciones.

“Porque si bien todos los otros grupos, tuvieron la herencia directa del “Nano”, “Los Trukeros” son los más sociales, los que buscan comerse un asado y conversar y discutir y tomar a la cancha y cantar y cantar hasta morir. Yo creo que por ahí agarramos eso gracias a esos lunes, ahí estaban “Los Canallas”, se armó el grupo “Las Niñas”. (Cristian Mancilla, integrante del grupo “La Gallera” G-E)

“Hay algo fundamental en los chiquillos de la rueda, exaltar todos los códigos para que las cuecas salgan lo más bonita posible y eso sea una explosión de arte intenso... y eso era algo que nosotros no hacíamos, entonces no tiene que ver tanto con la cueca, sino como son los cabros hoy día y en cómo se relacionan con la cueca, en cómo la comparten”. (Horacio Hernández, integrante del grupo “Daniel Muñoz y Los Marujos” G-1)

Un elemento que apareció en las entrevistas y que ya he tocado en algunos puntos anteriores, hace alusión a la falta de propuestas por parte de esta nueva generación. Esto asoma como un ámbito de diferenciación. La generación post dictadura percibe que la cueca se ha mantenido en los mismos márgenes y que es necesario ampliar ese desarrollo a partir de una mirada de continuidad, sumar nuevos lenguajes y vivencias, proceso que para ellos la generación 2 no ha realizado.

“Esos son las que la constituyen po, por eso no sé, o a lo mejor una impaciencia de nuestra generación, pero no se puede entender que, teniendo todos los elementos, en la nueva generación no aparezca el quinto elemento, ¡cómo no se va a hacer cargo un cabro! que diga: "muchachos practiquen". ¡Un cabro!”. (Pavel Aguayo, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

“Son muy pocos los que proponen continuidad, son muy pocos los que proponen algo nuevo, novedoso, entretenido, algo que en mi generación yo tengo la gracia de

eso. Hoy en día en las nuevas generaciones yo no he visto eso todavía, ojalá que salga, tal vez yo estoy un poco ansioso, ¡pago por ver!”. (Rodrigo Miranda, integrante del grupo “Los Trukeros” G-1)

Esto nuevamente habla de que hay pocos puntos de encuentro entre las generaciones, de ahí que se desprenden elementos de diferenciación entre una y otra, apuntado a la falta de creación y propuesta.

El caso de las mujeres tiene sus propias particularidades. Sí existe un acercamiento de parte de las generaciones, que se produce principalmente por la falta de referentes femeninos dentro de este estilo y por una necesidad de generar más conocimientos históricos y musicales. Se asume, por tanto, un conocimiento colectivo, en que nuevas lógicas vienen a operar, dando más cabida a la colaboración.

“Siento yo que en los últimos dos años se ha dado la apertura, hacia mirar al lado, de "oye y ustedes chiquillas" y hemos conversado y hemos podido dialogar y nosotras que somos más viejas, con más experiencia darnos cuenta de que en los últimos dos años aparecieron un montón de niñas súper jóvenes, que no estaban, y que de repente aparecieron como intérpretes y nosotros nos dimos cuenta de que había un interés y que había un interés recíproco. (Leslie Becerra, integrante del grupo “Las Primas” G-1)

“Pucha ha sido bien bonito (Se refiere a su experiencia en tocar con gente de la primera generación) porque también ellas rescatan harto lo que es la tradición de la cantora, ven harto el tema de los versos, tienen sus propios temas, que hablan de cosas tradicionales... eso me ha gustado harto del estilo de las chiquillas, porque se mantiene la tradición por así decirlo. (Vania Mundaca, integrante del grupo “Las Chinas Cholas” G-2)

En definitiva, existen dos formas principales en que las generaciones de la escena actual se vinculan: una hace relación al ambiente festivo, como punto de encuentro, en donde constantemente se apela a demostrar las habilidades en la cancha cuequera, desde ahí se comparte un repertorio común que dejaron los antiguos cultores, constituyéndose como elemento de unión. Por otra parte, está todo el proceso de transmisión y de enseñanza, en que

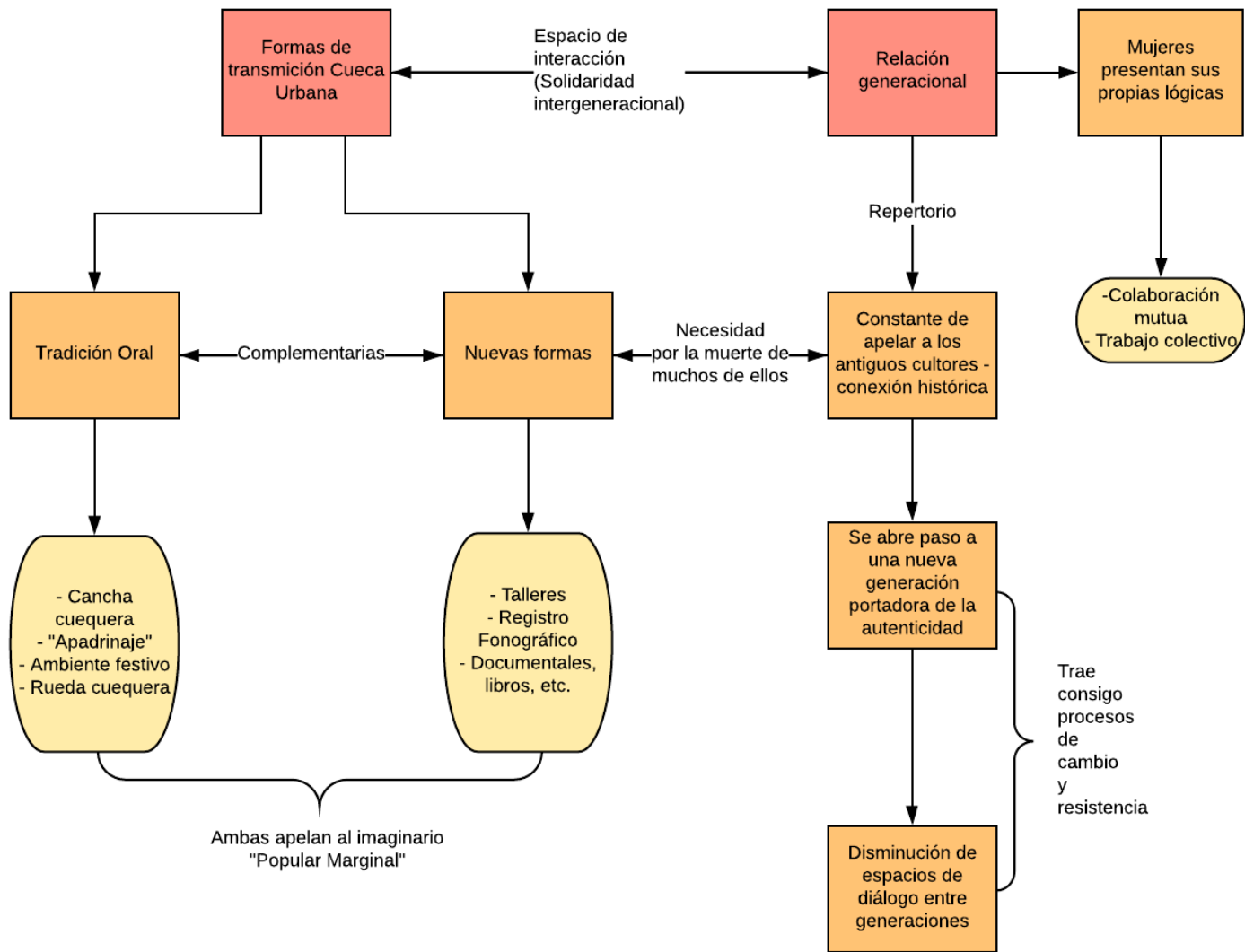
las generaciones comienzan a convertirse en portadora de la autenticidad y de la sabiduría popular, que antes estaba anclada en la “generación 0”.

Estos procesos no están al margen de cambios y resistencias, debido a la disminución de los espacios en que las generaciones logran vincularse, se producen reparos entre una y otra, dando cuenta de este escenario cambiante de la cueca urbana y en la transmisión de los imaginarios de tradición que se han vislumbrado. De ahí el cuestionamiento a las propuestas y a las nuevas creaciones como elementos de diferenciación. caso contrario es el de las mujeres, donde la relación es mucho más recíproca, lo que produce una búsqueda de esta autenticidad en conjunto.

En definitiva, este análisis generacional lleva a comprender que hay una fuerte conexión con los antiguos, se le agrega como un valor trascendental, así se ha demostrado a lo largo de esta tesis. Sin embargo, con el hecho de que muchos cultores se han muerto, existe un traspaso de la autenticidad de la sabiduría que contiene la cueca, proceso que no está al margen de resistencias y cambios.

5. Resumen: esquema gráfico

Esquema 3:



Fuente: Elaboración propia.

Cueca por: Horacio Hernández

Yo conozco el barrio Franklin
Por entre sus callejones
Iba con un chanco al hombro
Gritando sus cargadores

Al abastecimiento
Andan chiquillos
A buscar el puchero
Para los niños

Para los niños, si
Pata y guatita
Corazones y pana
Siempre fresquitas

Yo voy al matadero
Tengo cacero

Cueca por: Katherine Soto

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

Ahora enda en el lote
Y le da brillo
Va a todas las paras
Con los chiquillos

Con los chiquillos, si
Y fue la cueca
Que lo saco de la cancha
En una fiesta

Esta tirado con onda
Pa la fonda

Conclusiones

En este último capítulo condenso la información analizada para responder la pregunta de investigación propuesta en un principio *¿Cómo son los imaginarios sociales sobre tradición, a partir de los y las cuequeras que componen la escena de la cueca urbana santiaguina actual?* Además, me detengo en algunas reflexiones que me parecen pertinentes dando cabida a la relevancia práctica de esta investigación a partir de sus principales hallazgos, para posterior dar cuenta de las implicancias metodológicas, y finalmente cerrar con las interrogantes y las nuevas posibilidades que se abren con esta tesis.

Como ya dejé expuesto, para Castoriadis (1997) existen significaciones nucleares y significaciones segundas, las primeras van a ser estructurantes de las segundas, la idea de esto es buscar lo que mueve a una sociedad o un grupo social. En el caso de la cueca urbana y a partir de los hallazgos presentados en los tres capítulos anteriores, esta significación nuclear está dada, por un imaginario referido a lo **“popular-marginal”**, es desde allí que los y las cuequeros articulan todo el relato y el contenido simbólico de la tradición.

Es en los espacios más recónditos de las ciudades en que esta cueca tiene cabida y donde va a generar su mayor expresión. Su importancia radica en la conexión con la gente, de ahí la trascendencia de la cancha cuequera, y del sujeto popular que actúa como público y juez de su ejecución. Para los y las entrevistadas la cueca es portadora de una sabiduría popular, que refleja una serie de códigos y vivencias ancladas en un ambiente popular, por eso la importancia de la tradición oral transmitida de generación en generación, lo que produce un arraigo en la conexión con el pasado y que dialoga con el presente a través de una sonoridad particular.

A lo largo de la tesis se dejó de manifiesto que este tipo de cueca se encuentra en un contexto de cambio, y que responde a un proceso global sobre las músicas locales. Por tanto, se empiezan a articular elementos nuevos e imaginarios que están al alero del ya descrito **“marginal popular”**, es desde ahí que enmarco 7 características fundamentales en que se concibe a la tradición como un proceso amplio y dinámico:

Con permiso soy la cueca:

La cueca se enmarca en un ambiente festivo y colectivo, en que su performance se caracteriza por el canto a la rueda y gritado, es desde esa expresión que se articulan las demás convenciones analizadas en este mundo del arte. Se recoge constantemente una sonoridad tradicional, pero existe la necesidad de generar nuevas propuestas y sonidos, en que se refleje las visiones y lenguajes actuales. La tradición se asume como una “hoja de ruta” que determina ciertos aspectos sonoros, pero que no se cierra a otras posibilidades. Se habla de una tradición dinámica, que contiene procesos de cambio y continuidad.

Guapa, Cantora y Habilosa:

Quizás una de las transformaciones más importantes que ha tenido la cueca urbana, es que se ha pasado de un imaginario altamente masculinizado a otro que acepta la diversidad de sus participantes. La mujer se presenta como un emergente, en que actualmente viene a cuestionar códigos, letras, formas de organización, etc. Desde ahí que se da un paso mucho mayor a la colaboración y a una relación entre generaciones más horizontal. Las mujeres apelan a la indagación de su propia tradición, buscando referentes y sonidos que se conjuguen con esta expresión chilenera.

Esto obviamente se enmarca en un proceso mucho mayor, en que la mujer se ha articulado en un gran movimiento visibilizando distintas problemáticas que antes se crían propias del aspecto privado. Es desde ahí que esta escena musical no es ajena a este movimiento social, para las cuequeras la cueca se constituye como una herramienta de denuncia y también de reunión bajo sus experiencias personales.

Yo recuerdo a aquellos taitas.

Esta expresión chilenera se plantea desde una clase social particular, que apela constantemente al aspecto marginal del sujeto popular. Ahora ese componente se ha abierto con el proceso de masificación de la cueca, ya no sólo se habla desde el “flaute, el choro, el bravo” empiezan a configurar nuevas identidades, pero que rescatan este legado.

Para los y las cuequeros la cueca tiene un valor histórico, es una conexión con el modelo de pasado descrito, desde ahí la importancia en la relación entre generaciones, sobre todo con los antiguos. Actualmente se ve como ese proceso ha empezado a cambiar, en que al ya no estar vivos muchos cultores, hay un traspaso de esa autenticidad, proceso que no está ausente de cambios y reparos, de ahí que el repertorio y los pocos espacios de encuentro entre la comunidad de cuequeros se presenta central para esta expresión chilenera.

Quien canta su mal espanta

Quien llora su mal aumenta

Yo canto para disipar

Las penas que me atormentan

La tradición oral se torna un elemento indispensable para los y las cuequeros, de ahí la importancia de la cancha cuequera, el espacio festivo, el apadrinaje y las ruedas. Es desde ahí que varias de las convenciones de dominio interno y externo que se analizaron son traspasadas de generación en generación. Actualmente este proceso se encuentra también en un contexto de cambio, se abren nuevas posibilidades a tener un acceso más directo a los antiguos y a la tradición de la cueca, estos elementos se perciben como complementarios a la tradición oral, de acá se desprende la importancia de la solidaridad intergeneracional como mecanismo indispensable para que se produzca este traspaso.

La rueda de la vida

Gira que gira

La cueca entrega una percepción de vida, se trasladan los códigos musicales a ámbitos de la vida personal. Desde ahí que la tradición ya no sólo influye en aspectos sonoros, sino que también lo hace desde las acciones de los individuos. Códigos como: el respeto, reunión, compartir, esperar y lo colectivo, son significados por los y las cuequeros como elementos necesarios a tener en cuenta. De ahí que se alza un imaginario propiamente del “ser chileno”, que trae consigo estas características.

Yo conozco el barrio Franklin

El territorio se alza como un componente trascendental en esta cueca. Es concebido desde una mirada abierta y dinámica, de ahí que pueden convivir canones tanto urbanos como campesinos. Se asume que la cueca después de la dictadura pasó de encontrarse en un espacio privado a uno público, lo que llevó consigo un proceso de institucionalización y de masificación de esta cueca. Pero que actualmente sigue anclada en la importancia que se le entrega al territorio, como una conexión con los antiguos y a este pasado popular.

Lo relevante radica en las relaciones que se forman a través del espacio y como esa interacción logra reflejar una sonoridad particular y un ambiente festivo específico.

Siempre el piano fue el señor

De la alta sociedad

Cuando conoció a la cueca

Ya fue más de la gallá.

El último elemento hace relación a que para los y las cuequeras los códigos que entrega la tradición son contrarios al neoliberalismo. Conceptos como: la reunión, el compañerismo, el respeto y lo colaborativo, se alzan contrarios a esta sociedad neoliberal. Se presenta un imaginario libertario que es propiciado por este ambiente festivo y colectivo, de ahí que hay una oposición clara a los parámetros que se buscaron imponer con una cueca oficializante y que hoy en día el mercado busca nuevamente tipificar.

En definitiva, la expresión chilenera se plantea desde una clase social particular, y es esa es la que intenta representar y dejar plasmado en sus letras y melodías. Más allá de que no haya una corriente política específica, se asume como una expresión del pueblo y por tanto refleja su heterogeneidad. Se presenta el espacio hermenéutico y abierto que tiene la tradición.

Proyecciones de la cueca urbana: social, político y sonoro

Es a partir de todo esto que se abren algunas reflexiones a puntualizar. En primer lugar, me parece interesante como este tipo de cueca se permea con los cambios sociales, en que la

aparición de la mujer como un emergente potente que viene a cuestionar las lógicas masculinas en que se desarrollaba la cueca, y que a su vez resignifica ciertos códigos en base a la colaboración y al apoyo mutuo, sumado a los reparos relacionado al repertorio y nuevas formas de organización, hace que sus parámetros no se encuentren definidos, ni cerrados. La cueca avanza con los cambios, y esto produce procesos de variación y resistencia, en que no sólo las letras se modifican, sino que hay nuevos actores, actrices, melodías e instrumentos que propician este ambiente. Desde ahí, se suman procesos que también van en contra del rol que cumple el mercado, como un ente que tipifica lo que es la tradición, generando una perspectiva estática de la cueca urbana. Es así como toma fuerza la frase de uno de los entrevistados: “si la tradición no cambia, se estanca, es peligrosa”.

En segundo lugar, esta exaltación a los antiguos cultores habla de un tipo distinto de relacionarse en esta sociedad moderna, dado que el componente histórico y la experiencia toman vital importancia. Por lo que, el saber de los antiguos adquiere un real peso y conceptos como la tradición oral se tornan indispensables. Aun así, me parece interesante como el proceso de una información más inmediata y un acceso más rápido a ciertos elementos, constituye un escenario distinto de hace 20 años, en que los registros fonográficos, los documentales, los vídeos, aparecen como otras formas de acercarse a esta sabiduría, y que hace que esta cueca salga los márgenes escondidos a los que se ha sometido. A todo esto, se le suma el proceso que ahora están viviendo las generaciones, en que nuevos cuequeros y cuequeras son portadores de esta autenticidad y sabiduría popular, en donde también conviven elementos en pugna y disputa de lo que significa la tradición. De esto se desprende que es necesario generar un mayor espacio en que las generaciones que componen la escena actual puedan confluír e interpretar sonidos y vivencias particulares.

En tercer lugar, la cueca al pasar de un espacio privado a una público posterior a la dictadura, produce que sus formas vuelvan a estar ancladas en su aspecto popular, pero que ahora convive con un Chile distinto, que ya no sólo se encuentra en la “Vega”, en el “Matadero” o en los “Polleros”, sino que su estructura social se ha masificado, por tanto hay un nuevo lenguaje, nuevas vivencias que se mezclan con ese pasado. Desde ahí se desprende como este ambiente festivo en el que se ve envuelta la cueca y que es resignificado por los y las cuequeros, se abre como una forma particular de relacionarse y de un punto de encuentro

entre generaciones, en donde a punta de sonidos y versos se va conjugando una historia paralela a la oficial. La cueca chilena sigue compartiendo elementos y características mestizas propias de la música indígena, africana y árabe-andaluz, ancladas en su festividad y alegría.

Por último, y si bien esta cueca no representa necesariamente un proyecto político particular, me parece que es necesario poner los ojos y los oídos en este tipo de música que es reflejo de las costumbres del pueblo, y que por tanto genera una identificación particular con este sector popular y marginal. Como lo decían los mismos “Chileneros”: “Estas si que son cuecas, no como las de al lado”⁶. No es al azar que dos movimientos políticos del Frente Amplio hayan escogido este tipo de cueca para hacer sus actos oficiales. De aquí potencialmente se puede desprender un movimiento político y cultural arraigado en las costumbres del pueblo y sus formas particulares de vivir alejadas del mercado y la visión hegemónica.

Efectivamente, no pretendo con esto, asumir que estos imaginarios que presento completan el global de los sentidos y significaciones que se encuentran dentro de la cueca urbana, esta investigación tiene sus límites y hay elementos que no alcancé a abordar en totalidad, aun así, me parece que estos planteamientos son una vía para llegar a la tan anhelada “agüita de la fuente”.

Algunas reflexiones metodológicas

Con respecto a los procesos metodológicos realizados en esta tesis, me quiero detener en dos aspectos. Por un lado, el denominarme investigador cuequero, trajo consigo distintos aprendizajes. Tal como comento en el apartado metodológico de esta tesis, me guie por el principio de que entre más cerca del objeto de estudio, más profundidad en el análisis. Y si bien este aspecto es cierto, fue una tarea constante el definir este rol. El entender cuando era necesario hablar desde mi experiencia como cuequero, y cuando era necesario hablar desde la sociología misma. Si bien ese proceso se fue depurando a medida que avanzó la

⁶ Diálogo grabado en el disco “Por los barrios bravos” (1967)

elaboración de esta tesis, me parece que es necesario tenerlo en cuenta desde un principio. Obviamente, el conocer la escena cuequera de antemano, me ayudó bastante para lograr delimitar a priori mi objeto de estudio, pero también esta profundidad se vio enmarcada en una dificultad por esclarecer ciertos aspectos, y demarcar de buena manera el objeto. La profundidad es necesaria, pero también lo es el lograr abstraerse y observar desde afuera, congeniando un doble rol.

Desde lo planteado anteriormente, creo necesario ser capaz de delimitar de un principio el tipo de hablante (que en este caso es el investigador, no es de manera antojadiza que hablo en primera persona a lo largo de la investigación) y al receptor, a quien quiero transmitir lo que estoy diciendo. No investigamos sólo por tener que cumplir, sino también por un propósito práctico y político.

A lo que respecta el abordaje metodológico de los imaginarios sociales, en donde la mayoría de sus investigaciones son de corte cualitativo (Carretero, 2016). Si bien esta perspectiva teórica logra entregar un marco analítico que permite abordar una gran cantidad de temáticas, en que la cueca urbana no fue la excepción, muchas veces su abordaje metodológico resultó complejo debido a la abstracción del concepto y la dificultad de generar una sistematización que pueda agrupar todos sus componentes. Y aunque Baeza (2003) otorga una ruta metodológica, resultó complejo seguir esta propuesta analítica, por las dificultades del objeto mismo. De ahí se hizo relevante el lograr agregar otras categorías analíticas, tal como la perspectiva interaccionista a partir de las convenciones y el análisis generacional, conceptos que fueron de gran utilidad para esta tesis.

Próximas investigaciones e interrogantes

En lo último que me quiero detener, son las interrogantes y próximas investigaciones que a mi parecer se abren con algunos aspectos vistos en esta tesis. Por ejemplo: conceptos como patria, nacionalidad, territorio, hoy en día se ven resignificados a partir de los sujetos populares, y como la cueca urbana influye en ese aspecto. De qué manera la cueca urbana y la música chilena en general se abren a las olas migratorias que ha vivido el país en los últimos años y qué procesos musicales, sociales, políticos derivan de esto. Cómo este rol de

mujer-instrumentista-cantora se ha desarrollado y de qué manera la mujer viene a ser un componente gravitante en este tipo de cueca, sumando problemáticas de género y de alteridad. Además, entender a la música dentro de un proceso de uso y resignificación de los espacios públicos, dando cuenta del impacto político que genera. Y, por último, cómo el ambiente festivo se asume como un elemento aglutinador que es tomada por estos grupos sociales, generando carnavales urbanos, que se toman el espacio público, y en que se generan códigos que muchas veces se anteponen al neoliberalismo.

Referencias

Bibliografía

Acevedo, A. (1953) “La Cueca Orígenes, historia y antología”. Santiago de Chile. Ediciones tacitas.

Alegría, J. (1981) “La cueca urbana o cueca chilenera”. *Araucaria de Chile* N°14, (pp, 125 – 135) Santiago, Chile.

ANDRÉU, J. (2000) “Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada. *Fundación Centro Estudios Andaluces, Universidad de Granada*, v.10, n. 2, (pp. 1-34).

Becker, H. (1982). “Los mundos del arte”. California, EE. UU. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.

Becker, H. (2011) “Manual de escritura para científicos sociales” Buenos Aires, Argentina. Siglo Veintiuno editores.

Baeza, M. (2000). “Imaginario sociales”. Concepción, Chile. Universidad de Concepción.

Becerra, L (2010) “De la chingana a la picá. La mujer popular y los espacios de la fiesta en Chile”. En M. Navarrete y K Donoso (Eds.). “Y se va la primera patita... conversaciones sobre la cueca (pp. 67 – 76) Santiago, DIBAM – LOM.

Canales, M (2006). “Metodologías de Investigación Social. Introducción a los Oficios”. LOM, Santiago, Chile.

Carretero, E (2004) “La relevancia de lo imaginario en la cultura actual” *Nómadas*, núm. 9, Universidad Complutense de Madrid. Madrid, España.

Carretero, E (2016) “El abordaje sociológico de los imaginarios sociales en los últimos veinte años” Espacio Abierto, vol. 25, núm. 4, (pp. 117-128) Universidad del Zulia Maracaibo, Venezuela.

Castilla, C. (2018) “IS de ciudadanía en el cine de ficción cubano. Pre-textos para un debate en torno a la sociedad cubana y su devenir” (Formulario de proyecto de tesis doctoral) Santiago, Chile. Universidad de Chile.

Castoriadis, C (1997) El Imaginario Social Instituyente. Zona Erógena. N° 35, (pp. 1-15). Disponible:
<http://www.ubiobio.cl/miweb/webfile/media/267/Castoriadis%20Cornelius%20-%20El%20Imaginario%20Social%20Instituyente.pdf>

Castoriadis, C. (2007). La institución imaginaria de la sociedad. Buenos Aires: Tusquest.

Cegarra, J. (2012). Fundamentos Teórico-Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. Cinta Moebio N° 43, (pp. 1-13). Disponible en: www.moebio.uchile.cl/43/cegarra.html

Claro, S. (2011) “Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando Gonzáles Marabolí” Santiago, Chile. Universidad Católica.

Cristiano, J. (2009). “Lo social como institución imaginaria”. Colección POLIEDROS. Argentina.

Donoso, K. (2006) “La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX.” (Tesis grado académico) Universidad de Santiago, Santiago, Chile.

Donoso, K. (2009a) “Fue famosa la chingana... Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820 – 1840”. Santiago, Chile. Revista de Historia Social y las Mentalidades.

Donoso, K. (2009b) “Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973 -1990” Santiago, Chile. Revista musical chilena N°212, (pp, 29-50).

Duarte, C. (2014) “Construcción de Objetos de Investigación”. En: Manuel Canales (Editor). Investigación Social. Lenguajes del diseño. Editorial LOM. Santiago de Chile.

Facuse, M. (2011a) “Poesía popular chilena: Imaginarios y mestizajes culturales.” Concepción, Chile. Atenea.

Facuse, M. (2011b) “¡Transmisión y trayectoria de artistas en la música de tradición oral, el caso del canto a lo poeta”! En: I Congreso chileno de estudios en música popular. “¿Qué hay de popular en la música popular?” (pp. 350 – 361) Santiago, Chile. Asempch.

Flores, G y Toledo, M (2010) “La cueca chora” Soporte identitario del sujeto popular-urbano durante la sociedad transicional, 1880-1940” Santiago, Chile. Memoria chilena.

Gáinza, A. (2006). “La entrevista en profundidad individual”. En Manuel Canales (Editor) metodologías de investigación social. LOM Ediciones. Santiago de Chile.

Guasch, O. (1996) “La observación participante”. Tarragona, España. Centro de investigación sociológica.

Heinich, N. (2002) “La sociología del arte” Buenos Aires, Argentina. Nueva Visión.

Jordán, L y Rojas, A. (2009) “Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar” Santiago, Chile. Boletín música.

Loyola, M & Cádiz, O. (2010) “La cueca: La danza de la vida y la muerte” Valparaíso, Chile. Ediciones universitarias de Valparaíso.

Mannheim, K (1929) “El problema de las generaciones” Alemania. Reis.

Margulis, Mario & Urresti, Marcelo (1996) La juventud es más que una palabra. Buenos Aires, Biblos.

Massey, Doreen (2012) “Espacio, lugar y política en la coyuntura actual”. Urban NS04, (pp: 7-12).

Muñoz, V. (2011) “Juventud y política en Chile. Hacia un Enfoque Generacional. Valparaíso, Chile. Última década N°35.

Navarrete, M y Donoso, K (2010). “Y se va la primera patita... conversaciones sobre la cueca” Santiago, Chile. DIBAM – LOM.

Nuez, J. (2012) “La crítica artística latinoamericana de fin de siglo y la cuestión de lo popular” Santiago, Chile. AIHSTHESIS N°52, Universidad Católica.

Núñez, O. (2005) “Mi gran cueca, crónica de la cueca brava” (Rodrigo Torres, ed.). Santiago, Chile, Fondart.

Ochoa, A. (2003) “Músicas locales en tiempos de globalización” Buenos Aires, Argentina. Grupo Editorial Norma.

- Oña, A. (2018) “Cancionero de cuecas – rueda feminista” Santiago, Chile. Sin editorial.
- Padilla, P & Muñoz, D. (2008) “Cueca brava: La fiesta sin fin del roto chileno” Santiago, Chile. RIL editores.
- Pinto, J. (2014) “Algunas precisiones sobre el concepto de imaginarios sociales” Universidad de Santiago de Compostela.
- Rojas, A. (2009) “Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago 1979 y 1989”. Revista Musical Chilena, N° 212, (pp. 51-76). Santiago, Chile.
- Salinas, M. (2000) “Toquen flautas y tambores: Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, Siglos XVI-XX.” Santiago, Chile. Revista musical chilena.
- Santana, E. (2015) “Al saber de los antiguos: ramas, troncos y raíces del arte juglaresco del Ñuble”. (tesis de pregrado) Universidad de Chile, Santiago, Chile.
- Solís, F. (2011) “¡Con permiso soy la (otra) cueca! La cueca chilenera en la industria discográfica de las décadas de 1960 y 1970”. En: I Congreso chileno de estudios en música popular. “¿Qué hay de popular en la música popular?” (pp.154 – 162) Santiago, Chile. Asempch.
- Solís, F. (2013) “La reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas chilenas”. Resonancias n°32 (pp. 135 – 154) Santiago, Chile.
- Spencer, C. (2010) “Música y localidad. La producción social del espacio a través de la cueca urbana en Santiago de Chile. (2000 – 2010)”, Santiago, Chile.

Spencer, C. (2011) “Finas arrogantes y dicharacheras: representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010).” Santiago, Chile. Revista transcultural de música.

Spencer, C. y Solís, F. (2011) “Cronología de la cueca chilena (1820-2010) fuentes para el estudio de la música popular” Santiago, Chile. Consejo Nacional de cultura y las artes.

Spencer, C. (2015a) “Pego el grito en cualquier parte. Historia y tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el periodo post dictatorial (1990 – 2010) (Tesis doctoral) Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España.

Spencer, C. (2015b) “La ciudad imaginada. Música, iconografía, y toponimia en la cueca urbana en Santiago Chile (2000 – 2010)”. En Vargas y Karam. “De norte a sur: músicas populares en américa latina” (pp. 295 – 346) Consejo nacional para las culturas y las artes.

Tahm, M. (2015) “Los Públicos de la poesía popular chilena: Contribuciones de la sociología del arte para estudiar prácticas de recepción cultural.” (tesis de pregrado) Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Torres, M. (2015) “La evolución del concepto de imaginarios sociales en la obra publicada de Juan Luis Pinto de Cea Naharro” Universidad de Santiago de Compostela, Imagonautas.

Torres, R. (2003) “El arte de cuequear: Identidad y Memoria del Arrabal chileno” Santiago, Chile. Revisitando Chile.

Torres, R. (2008) “Zamacueca a toda orquesta Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile” Santiago, Chile. Revista musical chilena.

Torres, R. (2010) “Los neocuequeros: la búsqueda de una identidad fundada en una cultura festiva”. En M. Navarrete y K Donoso (Eds.). “Y se va la primera patita... conversaciones sobre la cueca (pp. 119 – 120) Santiago, DIBAM – LOM.

Vega, H. (2010). La música tradicional mexicana: entre el folclore, la tradición y la World music. *Historia actual online*, (23), (pp, 155-169).

“La nueva cueca de Gabriel Boric en el lanzamiento oficial de Izquierda Libertaria (2016) Santiago, Chile. El Mostrador. Disponible en:

<https://www.elmostrador.cl/noticias/multimedia/2016/06/13/video-la-nueva-cueca-de-gabriel-boric-en-el-lanzamiento-oficial-de-izquierda-libertaria/>

Discografía

Así fue la época de oro de la cueca chilenera (1973). El Folklore Urbano, Volumen I. Las Chileneros y Hernán Núñez. Chile. EMI Odeón.

Buenas Cuecas Centrinas (1971). Los Centrininos. Chile. EMI Odeón.

Cuecas Bravas (1970). Dúo Rey Silva & Mario Catalán. Chile. RCA Víctor.

Cuecas de Barrios Populares (2009) Los Chinganeros. Chile. Fondo para el fomento de la cultura y las artes

Cuecas de Remolienda (2003) Los Tricolores. Chile. Independiente

De Chilena (2007) Los Trukeros. Chile. Autoedición

La Cueva Brava (1968) El Folklore Urbano, Volumen IV. Los Chileneros. Chile. EMI Odeón.

La Cueca Centrina (1967) El Folklore Urbano, Volumen III. Los Chileneros. Chile. EMI Odeón.

La Cueca Centrina (1969) El Folklore Urbano, Volumen V. Conjunto Mesías-Lizama. Chile. EMI Odeón.

Los Tricolores con Daniel Muñoz (2005) Los Tricolores. Chile. Chile Profundo.

Por los Barrios Bravos. (1984). Hernán Núñez & Los Chileneros. Chile. Star sound.

Filmografía.

Rojas, M. (Guionista) (1998). Bitácora de Los Chileneros. Chile. Fondart.

Sitios Web.

Cancionero discográfico de cuecas.cl

Cueca Chilena.cl

