



**APROXIMACIÓN A LA CUECA BRAVA DESDE UNA PERSPECTIVA TERRITORIAL EN EL
ÁREA METROPOLITANA DE SANTIAGO**

Tesis para optar al grado de Magíster en Geografía

Memoria para optar al Título Profesional de Geógrafa

EMILIA CARRILLO MUTTONI

Profesor guía: Dr. Massimiliano Farris

Santiago, 2022

AGRADECIMIENTOS

Agradezco infinitamente a mi madre, a mi padre y a mis hermanas, por el apoyo incondicional en estos años, por ayudarme a reencontrar la disciplina, la constancia.

A todas las personas con las que compartí en la universidad en estos años. A l-s compañer-s, que siempre estuvieron ahí para poder liberar esas tensiones que una acumula. Sin las conversaciones, creo que la geografía no sería tan entretenida.

A mis amig-s de la vida, gracias por esos empujones, por esas conversaciones aclaradoras, por esos retos, los espacios de consuelo.

Agradecer especialmente a Rodrigo, por soportarme en este proceso. Un apoyo incondicional y un pilar fundamental en mi vida.

A Fer, que gracias a su compañía pude ir aclarando ciertas ideas y darme el espacio de compartir mis conocimientos. Agradezco tu presencia y tus incansables correcciones para que lo que escribo se pueda comprender.

Gracias también a quienes compartieron un trocito de su mundo y corazón, porque me dejaron entrar a lo más íntimo y personal.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	2
ÍNDICE	3
1. MOTIVACIÓN PERSONAL	6
2. RESUMEN	8
3. INTRODUCCIÓN	9
4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	13
5. MARCO TEÓRICO	21
5.1 Territorialidad	23
5.2 Identidad	29
5.3 Cuerpo	36
5.4 Escala	40
5.5 Cultura de masas - cultura popular	44
6. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	46
7. OBJETIVOS	46
7.1 Objetivo General	46
7.2 Objetivos Específicos	46
8. METODOLOGÍA	47
8.1 Enfoque y Planteamiento Metodológico	47
8.2 Técnicas de investigación	49

	4
8.2.1 Fuentes secundarias	50
8.2.1.1 Documentos, materiales, videos, libros.	50
8.2.2 Trabajo de campo	54
8.2.2.1 Observación.	55
8.2.2.2 Entrevistas semiestructuradas.	56
8.3 Técnica de análisis	60
9. RESULTADOS	61
9.1 Cueca brava	63
9.2 Identidad Cuequera	83
9.2.1 Construcción Social	91
9.2.2 Tradición y Patrimonio	94
9.2.3 Cuestión Social y Barrio Cuequero	101
9.3 Apropiación Del Espacio	107
9.3.1 Rueda de cantores	118
9.3.2 Shows de grupos cuequeros	127
9.3.3 Ruta cuequera	132
10. DISCUSIÓN	145
10.1 Cueca como danza	147
10.2 Cultura de Masas y Cultura popular	153
10.3 Fijos y flujos	161

10.4 Escala	168
10.4.1 Escala Espacial	168
10.4.1 Escala nacional.	169
10.4.2 Escala provincial – ciudad.	172
10.4.3 Escala cuerpo – lo personal.	174
10.4.2 Escala Temporal	177
10.4.2.1 Long Duration.	179
10.4.2.2 Dasein.	182
10.4.2.3 Dureé.	185
11. CONCLUSIONES	189
12. REFERENCIAS	201

1. MOTIVACIÓN PERSONAL

Desde hace varios años, el bailar ha sido la pasión que ha guiado el quehacer cotidiano de quien escribe. Fue una pasión conocida en el paso por el colegio, donde hubo el primer acercamiento al bailar a través del folclor; donde se conoció un poco sobre la historia de la cueca y los distintos tipos existentes, llamando la atención la cueca brava, por su libertad en el movimiento y coreografía, por la emocionalidad desarrollada mientras se baila y por la complicidad que se genera con la pareja. Luego, ya en la universidad, con distintos cursos se empezó a ver y vivir la cueca de manera distinta a la propuesta del baile nacional, el cual está marcado por una coreografía y una forma de bailar determinada, que se puede observar en el conjunto folclórico BAFONA (Ballet Folclórico Nacional).

Mientras se estuvo estudiando la carrera profesional de geografía, los docentes comentaban que todo estaba relacionado con la geografía, y que se podía llevar a cabo investigaciones con cualquier objeto de estudio, siempre y cuando se aplicaran metodología y/o conceptualizaciones geográficas. Comentaban que la geografía era una forma de comprender el mundo. Ante estas palabras, surgió la idea de unir, de alguna manera, la danza y la geografía, pero aún en esos años, no se sabía muy bien como poder materializar dicha relación. A medida que se iba materializando la idea de tesis en el presente magister, la idea de materializar la relación entre danza y geografía fue cambiando, mutando, moldeándose para

que fuese más concreto el estudio geográfico y fuera realista de realizar en los tiempos destinados de acuerdo al magíster.

Gracias a conversaciones con profesores y con personas cercanas, la experiencia en torno a la cueca emergió, las memorias y recuerdos aparecieron en el momento preciso en que se sentía la necesidad de materializar de una manera concreta la relación entre la disciplina geográfica y la danza.

La cueca brava, entonces, ha sido parte de la vida de la investigadora, quizá no como forma de vida, pero sí como experiencia de alguien que vibra con esta expresión.

2. RESUMEN

A raíz de la dictadura pinochetista y el Decreto de ley n° 23, la cueca es considerada el baile nacional haciendo que tanto el canto, lo musical y la poesía se desligue de esta danza. Fue una manera en que se quiso adoctrinar y homogeneizar, de manera que una expresión propia de la cultura popular fuera parte de la cultura de masas. La cueca es una forma de expresión principalmente citadina, que posee un imaginario, identidad y formas propias de apropiación del espacio. Por esto mismo, la presente investigación propone una mirada de la cueca brava desde el punto de vista espacial territorial, de manera de analizar las características de la cueca urbana en Santiago para determinar su capacidad de construir socialmente los lugares urbanos. Para esto, se definió la evolución de la cueca en Santiago y de sus diferentes arraigos territoriales; se determinó cómo las características socio-culturales de la cueca pueden construir territorios y se identificó la distribución espacial de la cueca en Santiago y su diferenciación socio-cultural. A través de un análisis escalar y geográfico, se estudia la cueca brava y cómo las cuequeras y cuequeros santiaguinos conforman un territorio.

Palabras clave: apropiación del espacio, cueca brava, escala, identidad, territorialidad.

3. INTRODUCCIÓN

La cueca es el baile que se da en un ambiente festivo, es una práctica social bailable que es parte de la cultura e identidad chilena. Esta expresión fue declarada como danza nacional en 1979, por la dictadura cívico militar. Este baile está acompañado por música característica, la cual se compone por 48 o 52 compases, por lo general, en ritmo de 6/8, con una métrica poética estricta, que puede ser copla, seguriya, remate (Núñez, 2019).

Son muchas las teorías respecto a los orígenes de la cueca en el país y las influencias culturales para la conformación y consagración. Guzmán (2007) en su tesis para optar a profesora de Danza, realiza una revisión histórica respecto a los orígenes de la cueca. Menciona que podría estar influenciada por las danzas europeas denominadas picarescas, en específico, por la danza Fandango, porque es una danza que se baila en pareja en donde no se tocan, donde se puede observar que la mujer se escurre y el hombre la persigue. Claro (1986 en Guzmán, 2007) menciona que la cueca o chilena es la poesía, el canto y la danza del continente.

Otra influencia que Guzmán (2007) considera es la zamacueca, que proviene de Perú, en el tiempo de la colonia. Se esparce por los distintos países pertenecientes a la colonia española, esto es Bolivia, Argentina, Uruguay, México, Chile, entre otros, adoptando en cada país características propias. En Chile, la zamacueca arriba cerca de 1825 (Guzmán, 2007; Loyola & Cádiz, 2010), desarrollándose en distintos lugares de dispersión existentes en el país, independiente de las clases sociales, inclusive en las fiestas pueblerinas, denominadas chinganas. A lo largo de los años, el nombre zamacueca se fue acortando, llegando a llamarse cueca, e inclusive, por las características propias del baile en el país, se le llegó a nombrar como chilena (Loyola & Cádiz, 2010). Cabe destacar que la cueca posee orígenes urbanos y que se desarrolló de manera espontánea en los sectores populares chilenos, las chinganas, donde la cueca es la expresión cultural protagonista (Donoso, 2009a en Núñez, 2019).

Las chinganas eran las fiestas pueblerinas, el espacio de dispersión de los sectores populares, donde la cueca urbana era una de las protagonistas, por esto es que poseían las mismas características que estos espacios de fiesta, es decir, se bailaba de manera grotesca, sin delicadeza y violenta (Donoso, 2009a en Núñez, 2019). Esto generó que la élite de ese tiempo optara por delimitar los lugares de esparcimiento, para no alterar el orden social, tratando de homogeneizar las fiestas y bailes, y quizá, como dice Donoso (2009a en Núñez, 2019), buscando apropiarse de las expresiones del pueblo, buscando “sacar” la

cueca de las chinganas y moviéndola a otros espacios, con otros idearios. De esta manera, la cueca se empezó a llevar a los escenarios y a ligar con lo campesino, con lo rural. Cuando Francisco Antonio Pinto fue presidente de la república es el momento que, se podría decir, se legitima como símbolo nacional (Torres, 2008b en Núñez, 2019). Desde ese momento, empieza a surgir la cueca campesina.

El contexto festivo, geográfico y social fue dando características propias a las cuecas que se bailaban y cantaban, identificando a la cueca de acuerdo a diferentes estilos, tradiciones e identidades. Como se expresó en el párrafo anterior, existe una cueca que es parte de la construcción de la identidad nacional hegemónica de la elite criolla (González & Rolle 2006 en Núñez, 2019), y otra cueca que es parte de los espacios marginados de la ciudad, de los suburbios, ligada a la cotidianidad popular, es más, “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, p.11 en Núñez 2019 p.11).

De acuerdo a lo que señala Spencer (2017), durante los siglos XIX y XX, la cueca fue representación de folclore, de fiesta campesina, de “chilenidad”. Es decir, se relacionaba con rodeos, chinas, espuelas, cantaritos de greda, etc. Esta relación se debía a que la cueca poseía (posee) una manera tradicional de canto, con

instrumentos musicales como el arpa, guitarra, percusiones¹, con temas relacionados al amor y a la historia.

Esta visión folclórica de la cueca llega a su apogeo en la dictadura de Pinochet, olvidando el origen urbano mencionado anteriormente, olvidando el desarrollo que poseía en las chinganas. Pero con la llegada de la democracia en los 90s, empieza la recuperación de la cultura popular gracias a la nostalgia de los cultores de la cueca, quienes participaban en la bohemia anterior a la dictadura. Gracias a esto, lo popular y lo urbano empieza a darle a la cueca autenticidad, como dice Spencer (2017), superando a la cueca campo-campesina-folclórica.

Es desde aquí, se empieza a desarrollar el estudio de la cueca desde distintos puntos de vista (Spencer, 2017) y desde distintas profesiones.

La presente investigación invita a ver la cueca como proceso social en el cual existen distintas construcciones sociales y culturales y, evidentemente, una dimensión territorial.

¹ Puede verse en el libro de Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2010), específicamente en la sección de acompañamientos de los aspectos musicales de la cueca.

4. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

El 18 de septiembre de 1979, durante la dictadura cívico-militar, se promulgó el Decreto N°23 que declara a la cueca como danza nacional, destacando a la música y al baile como la expresión del alma nacional, y a sus letras, como el lugar en donde encontrar la picardía propia del ingenio popular chileno (Ministerio Secretaría General de Gobierno, 1979). Esto fue una forma de la dictadura pinochetista de adoctrinar, de sobreponer la cueca campesina por sobre la chora-urbana-brava, modificando la identidad de esta danza (Guzmán, 2007; Rojas, 2009; Spencer, 2015a; Núñez, 2019). Sin lugar a dudas, una manera totalizadora de acallar e invisibilizar los lugares donde la cueca era bailada, festejada, gritada y vivida.

Llegada la democracia, existió un destape de la escena cuequera chilena, donde se fueron retomando ciertas costumbres, lentamente, tal como lo exponen en sus tesis Guzmán (2007), Spencer (2015a) y Núñez (2019). La “vuelta” de la cueca, visto como un rescate luego del apagón cultural que significó la dictadura (Núñez, 2019), estuvo marcada por hitos que ayudan a evidenciar materialmente esta “vuelta”. Se empezaron a realizar “cuecazos” -como propuesta alternativa a los campeonatos de nacionales de cueca, donde el rigor en la estructura era una de sus características-; se vive la reaparición del grupo cuequero “Los Chileneros”; el grupo rock “Los Tres” incorpora en su repertorio algunas cuecas choras de Roberto Parra en un concierto unplugged televisado por MTV; en 1999, es

lanzado el cortometraje documental *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros*, dirigida y producida por Mario Rojas; entre otros.

Según Spencer (2015a), después de los 90s surgió la necesidad de rescatar “del olvido la vida, obra y el repertorio de antiguos instrumentistas de bares, músicos de casas de remolienda, cantores de “lote” en parques, mercados y tugurios desconocidos u olvidados de la ciudad” (2015a, p. 121), una añoranza, un sentimiento de nostalgia por los lugares y personas que la dictadura se llevó. Es por ello, que los hitos anteriormente mencionados son relevantes no sólo para la escena cuequera, sino que también para la historia del país.

Los músicos, cantores e instrumentistas a los que Spencer (2015a) se refiere, son expositores de lo que llama la cultura popular, entendida como conjunto de características artísticas y sociales que son parte de la identidad chilena pre-dictadura, y que hoy se podría leer como una forma de escape a la modernidad, de recuperar costumbres que estaban fuera de circulación, las que poseen ciertas características de protección ante las complejidades del mundo actual (Spencer 2015a). Con relación a la cueca, Spencer (2015a) nota en su investigación que el vínculo entre los viejos cultores y los nuevos hace que el capital cultural se traslade de los sectores sociales medio-bajos a los medios, donde la tradición de la cueca urbana es traspasada y absorbida por los nuevos cultores, a través de una comprensión de la sociabilidad a escala humana, con vínculos directos, donde existe fraternidad/amistad, que se desarrollan en el espacio público

(Spencer 2015a), es decir, existe un desplazamiento social de la cueca en el tiempo. Lo anterior propone que el estudio de la cueca pueda considerar tanto los cambios de la cueca en el tiempo, como también la transformación de la composición social del mundo cuequero.

Pero la cueca no sólo se canta y baila, sino que también posee un imaginario, se vive a través de murales y cuadros populares, donde las imágenes y la imaginación se mezclan para la representación atemporal de la festividad situada en el espacio urbano. De acuerdo con Spencer (2015b), esas imágenes y toponimias trabajadas en la cueca son difundidas gracias a los medios de comunicación. Por lo tanto, la cueca posee una característica espacial, una apropiación del espacio específica, que deja huella y que traspasa el tiempo presente.

Una perspectiva similar es lo que se observa en el trabajo de Núñez (2019), quien comenta la cultura popular como códigos y vivencias ancladas a un ambiente popular y que se transmite a través de la oralidad de generación en generación, pero que se redefine constantemente, gracias a las experiencias de las nuevas generaciones. En esta misma línea, el trabajo de Guzmán (2007) aporta que los nuevos cultores de la cueca pertenecen a otra clase social, pero poseen respeto y rescate de la cultura popular, resignificándola a través de incorporación de nuevos sonidos, nuevos temas en las letras, como la sensualidad y el erotismo.

Torres (2003), de una manera clara y precisa, menciona que

“El proceso de la performance cuequera se desarrolla sobre la base de un conjunto de prácticas, códigos y reglas validadas por la comunidad, las que ponen en juego una serie de engranajes e interacciones entre los cantores, el conjunto instrumental que los acompaña, los bailarines y la comunidad participante” (p. 154).

Para aportar a la comprensión de la cueca brava-urbana como cultura popular, un sustento teórico geográfico es la conceptualización que hace el brasileño Milton Santos. Para Santos (2000), la cultura popular simboliza al ser humano y a su entorno, tiene que ver con la forma de apropiación del espacio, con las concepciones y apreciaciones de la experiencia social cotidiana; con las interacciones emocionales y relacionales entre ser humano individual y la sociedad a la que pertenece. Allí, se generan debates, nuevos usos y finalidades para objetos y técnicas, como también nuevas normas en la vida social y afectiva; es una forma de comunicación del grupo con el universo, como herencia y reaprendizaje de las relaciones. En contraposición, existe la otra cultura, que también menciona el autor, la de “masas”, la hegemónica, la que responde a “la voluntad de uniformización e indiferenciación, cultura que es un adormecedor de conciencia” (Santos, 2000, p. 278), que los pobres o de las clases sociales más bajas o los excluidos, no pueden acceder. Ambas culturas, popular y de masas,

se encuentran presentes en la ciudad, donde tienen una relación dialéctica, a veces positiva, a veces negativa (Santos, 2000).

Siguiendo esta línea, y profundizando la idea desde la geografía, resulta preciso evocar los conceptos de identidad y territorialidad, ya que identidad se podría entender como resultado de la mezcla de relaciones, prácticas, intercambios que se cruzan, y también como producto de ese entrelazamiento (Massey, 2004). Por otra parte, el concepto de territorialidad facilita la aprehensión de identidades (Saquet, 2015), que se puede definir, siguiendo a Raffestin (2012), como el conjunto de relaciones que una sociedad mantiene con el entorno físico y el entorno social, para satisfacer las necesidades de un grupo, de manera de alcanzar la mayor autonomía y que deriva del territorio. Giménez (2005) menciona que la territorialidad es el proceso de apropiación (funcional y/o simbólico-cultural) que permite explicar cómo el territorio es producido, regulado y protegido por los grupos sociales.

Entonces, la cueca, que es el baile nacional chileno, parte de la narrativa histórica de la República de Chile, puede observarse desde una enriquecida óptica geográfica, con los conceptos de identidad, territorialidad y cultura popular y de masas. Pero cabe preguntarse, ¿por qué estudiar la cueca?

La propuesta de esta investigación es fruto de la necesidad de la investigadora por profundizar y poner en diálogo dos conocimientos, y por qué no declararlo

también, dos pasiones. Por un lado, está la pasión por la danza y los conocimientos adquiridos a través de la experiencia y el estudio de diferentes técnicas y del goce de bailar la cueca chilena. Por otro lado, la pasión por la geografía, con los conocimientos adquiridos dentro de la academia, con el estudio disciplinar en la Universidad de Chile.

Estudiar la cueca y lo relacionado con ella no es algo nuevo ni es un gran descubrimiento. Como Ramos & Spencer (2021) mencionan en su artículo, ha existido una variedad de estudios en relación a la cueca chilena desde distintas perspectivas. Inclusive, en los diez últimos años, se ha visto cómo las metodologías de ciencias sociales han profundizado en el estudio de la cueca. Existen estudios en torno a la tradición, identidad, historia, y últimamente, cuerpo, género e imaginarios (Spencer, 2021).

Pero independientemente de los estudios ya realizados, y por la complejidad de la temática, quedan aún temas pendientes de explorar en torno a la cueca chilena, tal como Spencer (2015a) y Núñez (2019) lo esbozan en sus estudios. Es más, el proponer diálogos entre las distintas miradas es también un horizonte trabajándose por parte de los estudiosos de la cueca. Aquí es donde se gesta el corazón de esta investigación, visualizando un camino aún no andado, un camino abierto para la investigación de la cueca desde una mirada multiescalar y territorial, nada más preciso de recorrer que de la mano de la geografía, y que reúne las dos pasiones de la investigadora.

Se ha dicho anteriormente que la cueca es la danza nacional, por lo que si la ahondamos ahora desde la perspectiva de la danza, como la práctica social bailable, se define como una expresión social que se baila en parejas, que requiere de una música característica y siguiendo ciertas reglas coreográficas. Pero, ¿qué tiene que ver una danza nacional con los conceptos geográficos de territorialidad e identidad? Para el desarrollo de esta tesis se hace necesario también acercarse conceptualmente a la danza y visualizarla como parte de una territorialidad.

Si nos adentramos en el significado de la danza, para Palomino (2017), desde la psicología, es entendida como el movimiento del cuerpo de forma dominada, a través de una técnica, que se relaciona conscientemente con el espacio, es decir, la forma expresiva que se da a través del cuerpo y que se sistematiza. De manera detallada y metódica, Dallal (2001) en su libro *Cómo acercarse a la danza*, define y trabaja ocho elementos que componen la danza: cuerpo humano, espacio, movimiento, impulso de movimiento, tiempo, relación luz- oscuridad, forma y espectador- participante. En el ejercicio de la danza se ponen en relación estos elementos.

En este punto, es posible observar que los primeros tres componentes de la danza, según Dallal (2001) -estos son cuerpo humano, espacio y movimiento-, también han sido objeto de estudio para la geografía, por lo tanto, se abre un punto de encuentro entre danza y geografía.

Dicho lo anterior, cabe aclarar que la presente tesis se hará cargo del estudio de la cueca considerando el análisis geográfico de la misma, utilizando los tres elementos ya mencionados de la danza, con distinta profundización teórica y préstamos conceptuales de otras disciplinas, para esbozar y corroborar la existencia de un territorio cuequero desde el punto de vista geográfico.

Entonces, surge la pregunta, ¿de qué manera la cueca, como danza y como construcción social, es productora de territorio?

A través de las definiciones de territorialidad e identidad, se buscará contestar la pregunta por medio de distintas escalas, como lo son el cuerpo, el barrio y el área metropolitana del Gran Santiago. La presente investigación es un viaje descriptivo y experiencial que busca poner sobre la mesa temáticas geográficas posibles, como el estudio de la danza y prácticas populares.

Se hace necesario mencionar que la cueca a estudiar es la cueca brava, nombre que se le da “porque es difícil cantarla y bailarla y, además, por el clima de intensa pasión que genera entre los participantes” (Torres, 2003, p.154).

5. MARCO TEÓRICO

Aparecen tres conceptos centrales para el análisis: territorialidad, identidad y cuerpo. Se trabajará con definiciones desde una mirada enmarcada en la geografía cultural, por lo tanto, las conceptualizaciones que se abordarán dialogan conscientemente con otros espacios académicos (como la sociología, la etnomusicología, la danza, entre otros) con el fin de robustecer y enriquecer las definiciones.

Como señala el geógrafo brasileño Marcos A. Saquet (2015), los investigadores están llevando conceptos y conceptualizaciones de otras ciencias hacia la geografía, produciendo que la ciencia geográfica se enriquezca y pueda tener giros -como el giro cultural-, alimentando las discusiones teóricas. Giménez (2005), por su parte, exponía desde México, de una manera más provocativa, que era urgente superar la absurda compartimentación en cómo las ciencias sociales se abordaban; en sus palabras, “por un lado están las ciencias sociales tal como las practican los antropólogos y los sociólogos, y por otro las ciencias sociales como las practican los geógrafos de modo paralelo” (Giménez, 2005,p.8).

Sobrepasando la barrera del posible riesgo de tildar a la geografía cultural como una mezcolanza o un ramal que pretende ser algo que no es, encontramos

sustento del “giro cultural” en Zusman & Haesbaert (2011), Claval (2011), Lévy (2015), Lindón & Hiernaux (2016), entre otros.

Este giro cultural que ha tenido la geografía, no ha sido el único ni el último. Desde Europa, el geógrafo español Q. Bonastra (2021), en su novedoso artículo llamado *Esbozos para un atlas de geografía del arte*, muestra, mediante la exposición de distintas ideas de investigadores, cómo el arte ha entrado a los estudios de la geografía, que se podría denominar el giro creativo-estético. Desde la misma perspectiva, de Souza Júnior & de Almeida (2020) comentan que el giro creativo puede ser una posibilidad fértil de renovación de la disciplina geográfica, en especial la cultural, puesto que aporta/aportarí enfoces multifacéticos y creativos que desafían la mirada geográfica hacia nuevas prácticas, proporcionando formas de responder al mundo contemporáneo.

Hawkins (2012) define geografías creativas como investigaciones relacionadas con el arte, hacer arte y/o colaborar con éste. Es una invitación para los/as geógrafos/as a reflexionar sobre los objetos de estudios, la práctica de la geografía y la forma en cómo se divulgan las investigaciones, puesto que al parecer los lineamientos comunes entre geografía y arte son más evidentes de lo que se cree, como muestran los autores mencionados.

En consonancia con lo anterior, se hace necesario mencionar que más que una subdisciplina de la geografía, la geografía cultural se erige como un tipo de

abordaje (Zusman & Haesbaert, 2011), es decir, una forma de estudio donde se pone “en juego la propia tradición disciplinar y recurren, también, a los abordajes y conceptos de otras áreas. De ese modo, construyen nuevas aproximaciones” (Zusman & Haesbaert, 2011, p.7), “un nuevo edificio teórico en torno al concepto de espacio” (Lindón & Hiernaux, 2016).

Leer sobre la geografía cultural creativa, generó que el horizonte investigativo de quien suscribe la presente tesis, se abriera hacia una manera distinta de abordar la geografía y el ejercicio de ella, encontrando sustento para abarcar lo que era una fuente de inspiración y llegó a ser el objeto de estudio de este escrito: la cueca como agente de territorialidad. La comunión deseada entre la geografía y la danza se vio posibilitada en el marco del giro cultural de la geografía, emanando así la investigación que aquí se presenta.

5.1 Territorialidad

Dentro de este “nuevo edificio teórico”, se encuentra el concepto de territorialidad, siendo este trabajado transdisciplinariamente. De acuerdo a lo que Lindón (2006) comenta, la territorialidad fue estudiada desde la etología, y luego ha sido objeto de estudio para las ciencias sociales. Saquet (2015) en su libro, hace una revisión de las conceptualizaciones de territorio y territorialidad, donde expone las distintas miradas hacia estos conceptos, que se mostrarán en líneas posteriores.

Giménez (2005) basándose en ideas de Raffestin (1980 en Giménez, 2005), propone la territorialidad como el proceso de apropiación de un espacio, que permite explicar cómo el territorio es producido, regulado y protegido por los grupos de poder, y que es inherente al territorio. Menciona que puede existir una territorialidad no continua, ejemplificando esto con lo que sucede con la globalización, donde el autor menciona que la territorialidad cambia debido a la nueva forma de apropiarse del espacio por nuevos actores. Estos actores multinacionales, que generan su propia territorialidad, a veces discontinua, que pretende abarcar todo espacio (tierra habitada); Haesbaert (2013) lo define como multiterritorialidad, la cual comprende como “conjugación, por movilidad, de diferentes territorios formando territorios- red” (p.35). A su vez, Saquet (2015) destaca la concepción de territorialidad de Raffestin (1977 en Saquet, 2015, p.59) como “conjunto de relaciones que se inscriben en el tiempo y en el espacio”, que son múltiples y se da en el contexto de relación sociedad-naturaleza, donde la sociedad busca satisfacer las necesidades de los seres humanos. Por lo tanto, el estudio de la territorialidad desde la geografía, “requiere la aprehensión de lo vivido, por medio de las relaciones simétricas y asimétricas (de poder), posibilitando la comprensión, por ejemplo, de los movimientos de protesta y las revoluciones” (Saquet, 2015, p. 59).

De acuerdo a lo anterior, es posible observar que la concepción de territorialidad de Raffestin tiene que ver con el poder, el trabajo, las relaciones sociales (Saquet,

2015). De hecho, el mismo autor, menciona que la territorialidad es traducción de un sistema de relaciones que no afecta sólo al territorio y no deriva completamente de él; definiendo territorio como el resultado de la proyección del trabajo por una comunidad en un espacio determinado (Raffestin, 2012), es decir, ambos conceptos se derivan de las actividades humanas que se realizan dentro de los límites que los propios humanos establecen de acuerdo a la propia visión de territorio y territorialidad.

Siguiendo con las ideas de Raffestin, el autor comenta que existen “tres formas de abordar la territorialidad: como defensa de un territorio, como apropiación (el sentido de pertenencia) y como relación con la alteridad” (Lindón, 2006, p.15 y puede verse también en Giménez, 2005), siendo la alteridad el entorno social, el otro.

Cabe señalar que las definiciones hasta aquí planteadas, pueden ser complementarias o transpuestas, ya que, en palabras de Saquet (2015) , la variedad de definiciones aún existe por la confusión ante la noción de territorialidad.

Soja (1971 en Raffestin, 2012) comprende la territorialidad como un comportamiento asociado a la organización espacial en áreas de influencias delimitadas, que poseen características diferentes y puede ser considerado como exclusivo de quien los ocupa y de quien define. A su vez, Sack (1983; 1986 en

Raffestin 2012), muestra la territorialidad como un comportamiento espacial y humano que busca afectar, influir o controlar, que se puede activar o desactivar.

Saquet (2015), para el desarrollo de su libro *Por una geografía de las territorialidades y las temporalidades: Una concepción multidimensional orientada a la cooperación y el desarrollo territorial*, en su segundo capítulo, sistematiza las definiciones de territorialidad. Siguiendo su metodología de abordaje del concepto de territorialidad, la Tabla 1 resume y explicita las diferentes concepciones geográficas para el mismo concepto.

Tabla 1 Definiciones de territorialidad

Autor	Definición
Giuseppe Dematteis	<ul style="list-style-type: none"> - Conjunto de relaciones sociales definidas históricamente: económicas, culturales y políticas. - Identidades. - Organización y movilización política con vistas a la conquista de la autonomía - <i>activa</i>.
Massimo Quaini	<ul style="list-style-type: none"> - Corresponde a las relaciones capital-trabajo, vinculadas a la reproducción y valorización del capital
Jean Gottmann	<ul style="list-style-type: none"> - Corresponde a la circulación (favorece la fluidez) y a la iconografía (símbolos religiosos y políticos). - Vinculada a la acción del Estado, al mercado, a los regionalismos y a la acción de una autoridad.
Claude Raffestin	<ul style="list-style-type: none"> - Significa relaciones de poder: alteridad y exterioridad. - Relaciones biosociales y múltiples (económicas, políticas y culturales). - Corresponde a lo vivido espacio-temporalmente. - Significa organización y movilización política con vistas a la conquista de la autonomía.

Autor	Definición
Francesco Indovina y Donatella Calabi	- Corresponde a las relaciones capital-trabajo, vinculadas a la reproducción y valorización del capital.
Alberto Magnaghi	- Corresponde a las relaciones políticas y capital-trabajo, en la apropiación y uso del territorio. - Como movilización y organización política.
Arnaldo Bagnasco	- Corresponde a las relaciones económicas, políticas y culturales entre las diferentes clases sociales.
Edward Soja	-Como comportamiento asociado a la organización espacial en áreas de influencia/territorios delimitados, que asume características diferentes y exclusivas de quien los ocupa y define.
Robert Sack	-Como intento de afectar, influir o controlar las acciones, las interacciones o el acceso, imponiendo el control sobre una determinada área geográfica (territorio).
Gustavo Montañez	-Grado de control por persona o grupo social, grupo étnico, compañía multinacional, un Estado o un bloque de estados, de una determinada porción de espacio geográfico.
Joel Bonnemaïson	-Como expresión de un comportamiento vivido: al mismo tiempo abarca la relación con el territorio y con el espacio extranjero.
Rogério Haesbaert	-Construcción contemporánea del territorio a través de la movilidad. Trabaja el concepto de multiterritorialidad, desterritorialización y reterritorialización desde la concepción de la movilidad del ser humano.

Fuente. Elaboración propia en base a Saquet (2015), Sack (1983), Montañez y Delgado (1998), Raffestin (2012), Haesbaert (2013), Gonçalves y Peluso (2021).

Para Lindón (2006) en su artículo donde habla de la territorialidad y género, en las primeras líneas, menciona como común en “las diversas conceptualizaciones de la territorialidad afirmar que ésta siempre implica la relación o el vínculo del sujeto

con el territorio” (p.13), y la define como una forma de habitar, puesto que el individuo posee una relación con el espacio en el que habita. Siguiendo con esa línea, Malmberg (1984 en Lindón, 2006) expresa que existe algo que no se puede olvidar, que la territorialidad no sólo es el vínculo entre sujeto y territorio, sino que también incluye un componente emocional entre los individuos y su espacio.

Continuando con la idea anterior, Montañez y Delgado (1998) toman la territorialidad como una forma de apropiación y, por ende, con identidad y afectividad espacial; por lo tanto, en un mismo espacio, se pueden yuxtaponer distintas territorialidades. De acuerdo a esto último, hace “ruido” lo que menciona Haesbaert (2013), puesto que muestra de forma implícita la territorialidad; dice que “para construir un nuevo territorio hay que salir del territorio en que se está, *o construir allí mismo otro distinto*” (p.13, cursivas original), entonces se puede decir que “ya no existiría una vinculación identitaria con un territorio claramente definido y bien delimitado, sino con varias referencias territoriales al mismo tiempo, lo que implica un hibridismo de referencias territoriales” (Haesbaert, 2013, p. 18).

Gracias a este breve recorrido para la comprensión del concepto, en la presente investigación se entenderá por territorialidad como una manera de habitar, vivir, experimentar, apropiar(se) de un territorio, existiendo, además, un componente emocional en estas acciones, en cuanto se trata de una expresión de la naturaleza humana. Se entiende así como un concepto más amplio que el de

territorio, como un campo de representaciones que los individuos portan consigo (Haesbaert, 2013).

En consonancia con esta “nueva” definición de territorialidad, y recordando la pregunta de investigación, se hace necesario exponer lo que se entenderá por identidad.

5.2 Identidad

La noción de identidad puede entenderse desde la diferenciación de un individuo/grupo respecto a otro, y esto, a su vez, construye la alteridad (otro) (Segato, 2003; Canclini, 2006 en Hadad & Gómez, 2007), es decir, las características que diferencian de otros. Está relacionado con la sociedad, por ende, con lo cultural, puesto que “la cultura permite a los individuos tomar conciencia de lo que son y de lo que quieren ser, por lo tanto, genera identidades” (Claval, 2011, p.304).

Tanto Canclini como Segato, mencionan cómo la globalización y la transnacionalización ha llevado a repensar la identidad, puesto que la proliferación de elementos culturales se expande más allá de los lugares de origen, provocando, al mismo tiempo y en ese movimiento, el proceso de homogenización y diversificación.

Massey (2004) habla respecto a la identidad de lugar, que la define como la especificidad de cada lugar que es el resultado de una mezcla de relaciones, prácticas e intercambios (etc.) que tienen como punto de encuentro, este lugar. Dice también, que esta identidad del lugar no está arraigada dentro del lugar, sino que está compuesta por relaciones externas, es decir, los lugares no poseen identidades predeterminadas, sino que adquieren sus identidades en el proceso de relacionarse con otros (Massey, 2004). Si esto lo llevamos a la escala de grupo social, podríamos decir, entonces, que la identidad es el resultado de relaciones y prácticas que tienen como punto de encuentro el grupo social y que, a su vez, está compuesta por las relaciones externas, es decir, la diferenciación con lo otro, como forma de no ser igual (Hadad y Gómez, 2007).

Hadad y Gómez (2007) trabajan con el concepto de territorio para poder limitar el concepto de identidad, en específico con la identidad étnica. Citan a Melucci (1994 en Hadad y Gómez, 2007) para comentar que la construcción identitaria es la acción colectiva donde se va definiendo la acción, límites, el sentido de estar juntos y los objetivos que persiguen; es decir, empezar a conformar un “nosotros” y por ende un “otros”. Los autores mencionan que no por el hecho de compartir rasgos culturales, formas de vida, lengua, se constituye la identidad de grupo, sino que debe existir una acción colectiva, es decir, identidad como procesos de construcción derivada de la acción. Para ellos “la identidad étnica es una construcción histórica y relacionada con el contexto estructural en la que está

inserta” (Hadad y Gómez, 2007, p.13). Definen identidad como expresión de una dimensión particular de la acción colectiva.

Es necesario mencionar que la identidad siempre está en proceso de cambio, formación y modificación (en específico la de lugar, como menciona Massey (2004)), en transmutación (Bello, 2004 en Hadad y Gómez, 2007); tal y como lo dicen Zusman y Haesbaert (2011) “al igual que las dinámicas espaciales, las identidades están siempre en proceso de definición; son múltiples, ambivalentes y potencialmente conflictivas” (p.9); puesto que identidad podría entenderse como un sistema cultural propio, de símbolos, valores y aspiraciones más profundas (Giménez, 2005). Sin ir más lejos, Olga Molano (2006) menciona que

“la identidad no es un concepto fijo, sino que se recrea individual y colectivamente y se alimenta continuamente de la influencia exterior” (p.6).

Federico Fernández Christlieb (2016) rescata cinco hitos descritos por Claval (1995 en Fernández, 2016) en la que se produce un paisaje en relación a que un grupo social se ha establecido en cierto lugar. Estas acciones que un grupo social, ya asentado, realiza de forma en que construye paisaje, es también una acción de construcción de identidad, puesto que son acciones en que el grupo social modifica el medio a través de acuerdos implícitos como explícitos de la colectividad (Fernández, 2016). Los hitos descritos por Claval (1995 en Fernández, 2016) son: reconocerse (como grupo en un lugar), orientarse (saber

dónde moverse), marcar (un espacio de manera de delimitarlo), nombrar (generar toponimia) e institucionalizar (institucionalizar un lugar implica, también, institucionalizar el grupo social, por ejemplo, jerarquía). Así se configura “el espacio que le da sentido a su identidad como grupo social” (Fernandez, 2016, p. 233).

Claval (2011) en su artículo *¿Geografía Cultural o abordaje cultural en Geografía?* menciona cómo la cultura posee efecto generador de identidades, y estas últimas están supeditadas al fenómeno de territorialización, lo que puede provocar identidades en archipiélagos (Haesbaert, 2004 en Claval, 2011). Esto debido a que existe una fragmentación de la sociedad debido a la interacción constante entre individuos haciendo que cada uno sea capaz de desarrollar ciertas relaciones específicas lo que provoca distanciamiento entre ellos. Pero, estos mismo individuos pueden compartir ciertos símbolos o iconografías, haciendo que ellos mismos se sientan próximos, cercanos, por lo tanto se superan ciertas distancias y distanciamiento, haciendo entonces, que grupos diversos sean considerados como homogéneos, donde la globalización ha jugado un papel importante (Claval, 2011).

Lo anterior, es útil para comprender la identidad cuequera en el marco de la identidad nacional; ya que es diferente, pero como se comparten ciertos símbolos-iconografías con más grupos/personas/habitantes del país, se desdibuja ese límite de la identidad propia.

De acuerdo a lo anterior expuesto, va surgiendo la idea de que la identidad puede entenderse como construcción social. Para Zárate (2014), basándose en la propuesta teórica de Charles Taylor, la identidad individual puede observarse como una narración social, esto es “que el sujeto no decide o no elige las fuentes de su identidad” (p. 118), sino que se construye gracias a la interacción, social como política, con los otros sujetos. En esa misma línea, Berger y Luckmann (1968), mencionan que mientras exista el desarrollo, de lo que ellos llaman, “el organismo humano” relacionándose con su ambiente, ocurre el momento en que el “yo” se va formando, es decir, “los mismos procesos sociales que determinan la plenitud del organismo producen el yo en su forma particular y culturalmente relativa” (p. 68). Cabe destacar que la identidad (identificaciones) puede comprenderse, tanto objetiva como subjetivamente, dentro de un mundo social determinado, puesto que la auto-identificación entra en dialéctica con la identificación que realizan los otros (Berger y Luckmann, 1968). Por lo tanto, la identidad individual no puede comprenderse, a priori, sin tener en cuenta el entorno del individuo, la sociedad a la que pertenece, ni se puede comprender la identidad del grupo sin tener en cuenta a los individuos que la componen. Entonces, podría decirse que,

“la identidad cultural no existe sin la memoria, sin la capacidad de reconocer el pasado, sin elementos simbólicos o referentes que le son propios y que ayudan a construir el futuro” (Molano, 2006, p. 7)

Siguiendo con lo anterior, Arévalo (2004) define identidad como una toma de conciencia que sufren los grupos sociales en relación a la forma de vida, puesto que es específica, representativa y relevante. Menciona, también, que la identidad es un sentimiento de pertenencia construido socialmente que se va perfilando gracias a los procesos de alteridad y que posee un sistema de referencia cultural, basado en la tradición y patrimonio (Arévalo, 2004).

“Es decir, *la identidad se fundamenta en una construcción real y en una construcción ideológica, [...] porque los procesos de construcción de las identidades son, como observa Juan José Pujadas (1993), procesos ideológicos (conjunto de representaciones, valores, creencias y símbolos), procesos políticos (con la finalidad de marcar los límites entre nosotros y ellos) y procesos culturales (la historia y la tradición), que representan el vínculo genealógico y la herencia cultural*”. (Arévalo, 2004, p.934)

Identidad y tradición poseen una relación dialéctica de acuerdo a lo mencionado por Arévalo (2004). Tradición es el vínculo de continuidad entre el presente y el pasado, es un proceso constante de creación-recreación, es dinámica, cambiante y adaptativa (Arévalo, 2004). La tradición remite a la identidad de los grupos sociales, esto es que “la identidad se construye social y culturalmente a partir de la tradición diferenciada” (Arévalo, 2004, p. 928), en el tiempo. El tiempo hace que el grupo social, con las experiencias adquiridas, vaya evolucionando, puesto que la tradición implica movimiento, avance y cambios (Herrejón, 1994). Es

necesaria la transformación, su adaptación sociocultural, para que la tradición pueda reproducirse y mantenerse (Arévalo, 2004).

Aquí, resulta preciso mencionar que por tradición se entiende tanto lo transmitido como el acto de transmitir; y el objeto transmitido, para ser tradición, debe poseer característica de perdurabilidad en el tiempo, a través de generaciones (Herrejón, 1994), es decir, una reiteración del acto mismo de transmitir algún contenido, que es conservado como un patrimonio, como un legado (Herrejón, 1994), como símbolos y representaciones de la identidad (Arévalo, 2004), como bien cultural.

En consecuencia, la identidad, al ser un constructo social y cultural, se va definiendo gracias a la tradición del grupo social, que a su vez, posee rasgos propios y señas (bienes culturales), que son compartidos al interior del grupo y que les diferencian de los otros (Arévalo, 2004). Esto último es el patrimonio, que también puede entenderse como expresión de la identidad (Arévalo, 2004; Herrejón, 1994; Bákula, 2000 en Molano, 2006).

5.3 Cuerpo

Siguiendo con las conceptualizaciones que dan sustento al desarrollo de la presente tesis, para acercarse a la observación de la cueca como objeto de estudio, esta no se desmarca de su definición en tanto danza, es decir, el movimiento del cuerpo en el espacio.

La danza es una práctica social, y al serlo, puede visibilizar problemas respecto a la corporalidad, al género, a las diferencias étnicas o culturales, la subjetividad (Pérez, 2008); y puede entenderse como el arte más antiguo, puesto que se puede decir que nace de los movimientos de los cuerpos primitivos que se mueven con un ritmo definido y que es reconocido colectivamente (Dallal, 2001). También la danza puede entenderse como el arte más inmediato y más humano, destacando que el ser humano no hace arte tan sólo para consumo personal sino que para ser admirado, enjuiciado, es decir, posee un espectador, un testigo (Dallal, 2001).

Para la comprensión y análisis de la danza, Dallal (2001) define elementos que la componen, diciendo que si no existiera alguno de ellos, entonces no existiría danza. Estos elementos son: cuerpo, espacio, movimiento, impulso de movimiento, tiempo, relación luz- oscuridad, forma y espectador- participante.

Al respecto, es posible observar que el cuerpo es el componente primero -y central- de la danza, y es utilizado como instrumento para comunicar, para narrar;

es decir, el cuerpo es creador de narrativa, es perceptor espacial, es un lugar donde ocurren transformaciones e interacciones (de la realidad con las emociones). También cabe agregar, el cuerpo visto como primer territorio.

La geografía ha venido estudiando desde el enfoque de la geografía humanística al cuerpo, pero

“no fue hasta la llegada del postmodernismo en geografía en los años noventa y la influencia que ejercieron teóricos postmodernos como Judith Butler, Gilles Deleuze y Michel Foucault (y sus aportaciones en la reconceptualización de la “construcción” del cuerpo como objeto generizado, como efecto de las relaciones de poder, etc.), que temas como las representaciones, las identidades y los cuerpos ocuparon un lugar en geografía (Longhurst, 2001)” (Ortiz, 2012, pág. 118).

Ortiz (2012) en su artículo, menciona que el estudio del cuerpo en la geografía se ha llevado a cabo más minuciosamente en investigaciones anglosajonas, pero esto no quiere decir que en la geografía española y latinoamericana se encuentre invisibilizado. Es más, “la geografía feminista y la geografía postmodernista de principios del siglo XXI han impulsado nuevos temas de estudio sobre las sexualidades, los cuerpos y las masculinidades (García Ramon, 2005 y 2008)” (Ortiz, 2012).

Sin ir más lejos, la geógrafa y socióloga Alicia Lindón (2012) propone, desde México, una mirada integral para comprender mejor la producción y reproducción socioterritorial, desde el análisis de las interacciones del cuerpo, corporeidad, emociones, cotidianidad y los espacios cotidianos y de vida de las personas. Lindón (2012) menciona que existe en el estudio del cuerpo una separación entre las emociones y la espacialidad, y que falta, por lo tanto, un “reconocimiento de que el sujeto, con su corporeidad y emociones, también habita lugares” (p.701). Comenta que desde los estudios sociales del cuerpo existe un vacío respecto a la espacialidad del mismo, y por el lado de los estudios espaciales, existe un olvido casi sistemático en lo que respecta al cuerpo y a las emociones.

Esta escisión que observa Lindón (2012), también puede observarse en la forma de la ecología política del cuerpo. Por un lado, se tiene el desarrollo de análisis desde la geografía feminista, donde se aborda el análisis ecológico político del cuerpo sumando las emociones, visceralidades, con enfoque orientado al análisis de la vida cotidiana y cómo en la cotidianidad los cuerpos afectan y pueden ser afectados; también se propone como escala de análisis donde es posible observar las desigualdades en términos de género, espacial y social, (Hayes-Conroy y Hayes-Conroy, 2011y 2015, Truelove, 2011, Carney, 2014, Sultana, 2015).

Por otro lado, se encuentra el trabajo de la ecología política de la salud, más orientado a ver el cuerpo desde la biología. Esta rama de estudio se centra en

cómo lo ambiental afecta al cuerpo, tanto de forma externa como interna, también se observa la enfermedad como variable. Pueden revisarse los estudios de Guthman y Mansfield (2012), Alter (2016), Nichols y Del Casino (2020), entre otros.

Desde otro punto de vista, Escudero (2011) busca conceptualizar el cuerpo desde la danza y la sociología, y cómo ambas disciplinas pueden complementarse, ya que es capaz de observar que el cuerpo en la disciplina de la danza, no es considerado como objeto de estudio, sino que, más bien, como mero instrumento. La autora nos dice que “el cuerpo se construye y esa construcción remite a un uso que en el caso de la danza es a la vez performático y discursivo” (Escudero, 2011, pág. 96), esto es porque no existe esencia del cuerpo con la que se pueda hablar como un cuerpo universal, se ve el cuerpo como un conjunto de prácticas que da como resultado, en algún sentido, cuerpo del otro, cuerpo de lo común. Es decir, subjetivo y el uso del cuerpo, tanto construcción, es a través del discurso que se quiera expresar.

Con lo anterior, se quiere exponer que, si bien se sabe que el estudio de forma más profunda en la geografía se ha llevado a cabo por las corrientes feministas, para el análisis que se presenta en esta tesis, se ubicará desde la geografía cultural, donde “la dimensión espacial de lo social (es) construido por los sujetos-cuerpo-emociones” (Lindón, 2012, p. 715).

5.4 Escala

Ante la necesidad de comprensión de la realidad, en este caso, de la cueca brava santiaguina, resulta interesante poder realizar un análisis escalar (multiescalar). Pero para realizar dicho análisis, primero es menester comprender lo que significa escala, sin embargo, esto es un tanto complejo debido a que la realidad se manifiesta en distintas escalas de forma simultánea y la manera de percibirla es mediante la percepción (Valenzuela, 2021).

Diversos pensadores han considerado complejo llegar a una definición, puesto que los debates en relación a escala geográfica han ido mutando a lo largo de los años, así lo dicen tanto Herod (2021), Gutiérrez (2001), Valenzuela (2021), Santos Melazzo y Castro (2015), entre otros.

La escala puede ser considerada como técnica, como una metodología de análisis para llevar a cabo, o tan sólo como una cuestión geométrica. Santos Melazzo y Castro (2015) hablan que al considerar la escala como noción, sería tan sólo entenderla como medida, es decir, ver la realidad como dato que debe ser aprehendido, como frontera, pensar escalas como oposiciones. Otra manera de comprensión de la escala, sería como concepto geográfico, que vendría siendo considerar la escala como relación, como “correlación entre lo que es y lo que no es” (Santos Melazzo y Castro, 2015, p. 137, traducción propia).

La escala es un concepto básico de la Geografía y “que permite análisis más ricos y diferenciados de la realidad” (Gutiérrez, 2001, p. 89). Existen diversas escalas, tanto espaciales como temporales, por lo que para la comprensión de la realidad se hace urgente una visión multiescalar (Gutiérrez, 2001; Valenzuela, 2021). Lo complejo y lo imprescindible es la elección de una escala principal, la cual condiciona el análisis geográfico, lo que podría generar un sesgo en el estudio si es que no se consideran otras escalas (Valenzuela, 2021). Por lo mismo, el análisis multiescalar es un paso vital en el quehacer geográfico puesto que pone en reflejo cómo las prácticas individuales y comunitarias se manifiestan e inciden en el espacio (Valenzuela, 2021). Es el paso para la comprensión de las distintas relaciones que se dan entre los actores con su espacio y entre ellos mismos.

“Si la elección de la escala determina el discurso y los conceptos analíticos para comprender el espacio geográfico, parece evidente que la combinación de escalas geográficas proporcionará un argumento más completo” (Batllori, 2002, p.3, párr.7)

En este sentido, Santos Melazzo y Castro (2015) consideran que es necesario poseer una teoría de la escala geográfica, para así contar con una teoría de cómo se estructura el espacio geográfico, tanto espacial como temporalmente, para así poder sistematizar ciertas zonas de la vida cotidiana y social que están poco

estudiadas y poder exponer cómo los diferentes grupos sociales van entretejiendo su actuar en las distintas escalas (Santos Melazzo y Castro, 2015).

Para poder realizar un análisis multiescalar, es necesario, como se dijo en líneas anteriores, poseer ciertos conocimientos respecto a cómo se entiende escala. Por un lado está la escala espacial, que a lo largo del tiempo, se ha trabajado de distintas maneras como tamaño, como nivel, como redes o como relación (Gutiérrez, 2001; Herod, 2021). Si bien es cierto la escala como nivel es la forma en que más se ocupa en los estudios geográficos la escala, puesto que las etiquetas puestas a estos niveles escalares son naturales, e inclusive algo que viene ya dado (Taylor, 1982 en Gutiérrez, 2001). Por su parte, ver la escala como relación es observar las diferencias entre los elementos observados en distintas escalas, “lo que se enfatiza a una escala puede no ser lo que destaca a otra” (Gutiérrez, 2001, p. 96). También, al observar la escala como relación podría ayudar a la superación binaria de global-local, y verlo, más bien como relaciones entre las distintas escalas y que poseen implicaciones de distintas maneras (Herod, 2021).

“Para entender el espacio hay que considerar el tiempo. Y en el tiempo, al igual que en el espacio, también se pueden diferenciar escalas” (Gutiérrez, 2001, p. 99). Por lo tanto, se hace necesario intentar escalar temporalmente la cueca brava. Es un acto realmente necesario, puesto que “la geografía, en realidad, debe investigar cómo el tiempo se convierte en espacio y cómo el tiempo pasado

y el tiempo presente tienen, cada uno, un papel específico en el funcionamiento del espacio actual” (Santos, 1990, p. 121).

Escalar temporalmente es darle valor a las tradiciones y al patrimonio, puesto que

“el pasado que ha desaparecido, el pasado que fue efímero, está de todas maneras presente en nosotros en el momento actual. No sólo en los archivos, en los monumentos, en los restos del palimpsesto urbano y territorial, sino también en los recuerdos y en las tradiciones (Capel, 2002, p. 40)

Giddens (1984 en Gutiérrez, 2001) realiza la distinción de las escalas temporales en tres dimensiones. La primera dimensión temporal que considera es *dureé*, lo cotidiano, lo inmediato; *dasein* referida al ciclo de vida y *long duration* referida a la temporalidad que sobrepasa a las generaciones y tiende a asociarse a las instituciones. Cabe destacar que no es posible entender en plenitud ninguna escala sin considerar la otra dimensión temporal (Miralles y Tulla, 1997 en Gutiérrez, 2001), es decir, se hace urgente, trabajar multiescalarmente para poder llegar a una comprensión del espacio de la forma más precisa, como se ha dicho anteriormente.

Esto último, también lo menciona Capel (2002) pero de una manera más literata, puesto que habla de las escalas temporales en el sentido de lo efímero y lo permanente.

“Lo que nos queda de esa relación dialéctica entre lo efímero y lo permanente, entre lo que se ha denominado el subtiempo y el suprat tiempo, es finalmente el uso de diferentes escalas temporales. La atención a dichas escalas nos permite afirmar que el mismo momento temporal puede verse como efímero o como permanente” (p. 30).

5.5 Cultura de masas - cultura popular

Desde la globalización y la internacionalización, la cultura se ha visto en constante transformación. Empezó a surgir una cultura de masas que se diferencia de la cultura popular. En la cultura popular, las personas son productores de cultura (Rodríguez, 1991). Respecto a la cultura de masas, Rodríguez (1991) comenta que “la mayor parte de los individuos han pasado de ser productores – consumidores de cultura a ser sólo consumidores. Esta resulta ser una de las dimensiones que diferencian a estos dos tipos de cultura” (p. 153).

Pero la diferencia entre cultura popular y de masas no reside, tan sólo, en la actitud de los individuos, sino que también en cómo se entienden cada una. Para Santos (2000),

“la cultura popular tiene raíces en la tierra en que se vive, simboliza al hombre y su entorno, encarna la voluntad de afrontar el futuro sin romper con el lugar, y de allí obtener la continuidad, a través del cambio. Su cuadro límite son las relaciones profundas que se establecen entre el hombre y su medio, pero su alcance es el mundo” (p. 278).

La cultura de masas, por su parte, puede entenderse como una uniformización, indiferenciación, hegemónica, “es frecuentemente un adormecedor de la conciencia” (Santos, 2000, p. 278), homologante gracias a estructuras que van hacia la estandarización cultural (Rodríguez, 1991) y, como se mencionó en líneas anteriores, los sujetos se van transformado a ser sólo consumidores de cultura (Rodríguez, 1991). La cultura de masas es inherente a la ciudad, a lo urbano, debido a la interconexión mundial gracias a los medios masivos de comunicación (Rodríguez, 1991; Signorelli, 1982).

Esta conceptualización somera que se ha realizado respecto a la cultura de masas y cultura popular es para aportar al análisis geográfico de la cueca brava santiaguina que se realizará posteriormente.

6. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

La tesis que se desarrolla a continuación, busca ser un aporte al estudio de la cueca urbana desde la disciplina geográfica, sistematizando el análisis de la cueca desde una perspectiva territorial. En términos concretos, se busca contestar la siguiente pregunta:

¿Es la cueca productora de territorio? ¿De qué manera la cueca, como construcción social, es productora de territorio?

7. OBJETIVOS

7.1 Objetivo General

De acuerdo a la pregunta, como objetivo general se propone:

Analizar las características de la cueca urbana en Santiago para determinar su capacidad de construir socialmente los lugares urbanos.

7.2 Objetivos Específicos

Para contestar a la pregunta de investigación y realizar el objetivo general, se propone:

- Definir la evolución de la cueca en Santiago y de sus diferentes arraigos territoriales.
- Determinar cómo las características socio-culturales de la cueca pueden construir territorios.
- Identificar la distribución espacial de la cueca en Santiago y su diferenciación socio-cultural.

Los objetivos presentados van en relación a la pregunta señalada anteriormente, si la cueca configura un territorio propio y distinto, identificando a las y los cuequeros, su movilidad en el gran Santiago, sus formas de apropiación del espacio y su identidad.

8. METODOLOGÍA

8.1 Enfoque y Planteamiento Metodológico

El enfoque utilizado en la presente investigación fue el cualitativo, puesto que implica un estudio en profundidad que busca localizarse dentro de los procesos de construcción social de significados y acciones (Gaínza, 2006). Ciertamente, “es más fácil describir los métodos cualitativos que definirlos” (Ruiz, 2012, p.12), es por esto que se pueden dar ciertas características de este enfoque, como por ejemplo que la acción indagatoria es dinámica y no lineal; de hecho, se podría decir que es un proceso circular, donde muchas veces se hace necesario

regresar a etapas previas de la investigación para poder continuar (Sampieri, Fernández y Baptista, 2017).

Se utilizó un diseño etnográfico, ya que pretende describir, entender y/o explicar un sistema social, a través del análisis de creencias, conocimientos, significados y prácticas del grupo social, cultura o comunidad (Patton, 2002 en Sampieri et al., 2017), en el caso específico de la tesis, de la escena cuequera.

Por la naturaleza de este enfoque cualitativo y etnográfico, se utilizan métodos de recolección de datos que tengan que ver con las perspectivas y puntos de vista de los participantes, a través de sus emociones, experiencias, significados, etc. (Sampieri et al, 2017).

Tal y como dice Núñez (2019), el análisis cualitativo ayuda a “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)” (p. 20). En este marco de investigación, el enfoque cualitativo ayuda a definir la territorialidad cuequera y conocer la construcción social de la cueca, respecto a la interpretación que puede realizar la investigadora basándose en las definiciones expuestas en la sección de marco teórico.

Dentro de las técnicas utilizadas, considerando este enfoque metodológico, en la presente investigación se llevaron a cabo la observación, entrevistas semiestructuradas, historias de vida y la utilización de documentos, materiales.

8.2 Técnicas de investigación

Se hace necesario destacar que las técnicas utilizadas para la recolección de datos de la investigación pueden separarse en dos grandes grupos. Uno es el trabajo de la investigadora, realizado de manera individual, que dice relación con la revisión de fuentes secundarias de información, como libros, artículos, videos, música, documentales, programas de televisión, tesis (de pre como de post grado), a lo largo de todo el desarrollo de la investigación.

El otro gran grupo, es el trabajo de campo realizado, donde se utilizaron las técnicas de observación, relatos de vida, entrevistas semiestructuradas.

La utilización de ambos grupos de técnicas de recopilación de datos, con un efecto complementario, permite dar respuesta a los objetivos planteados.

8.2.1 Fuentes secundarias

8.2.1.1 Documentos, materiales, videos, libros. Para encontrar la información utilizada, se ocuparon 3 formas para adquirir fuentes. Una fue utilizando el buscador de Google, con palabras clave como “cueca-territorialidad”, “cueca brava”, “tesis cueca”, “cueca y geografía”, “orígenes de la cueca”, “libro cueca”, “cueca brava libro”, “documental cueca brava”, “Los Chileneros”, “cueca huasa brava”, “identidad cueca”, “imaginario social”, “construcción social cueca”, “territorio cueca”, “identidad cueca”, “bares cueca”, “bailar cueca Santiago”. Con esta búsqueda se encontró libros, videos, artículos, noticias en relación a la cueca e información de locales donde se baila y canta cueca.

Por otro lado, en las redes sociales (Instagram y Facebook) se realizó una búsqueda con palabra clave “cueca”, “cuequero”, “cuecazo”, “rueda de cantores”, “rueda de cantoras”, “rueda cueca”, “cueca brava”; encontrando información de lugares, grupos musicales cuequeros, e iniciativas (como “La Ruta Cuequera” y “Raíz del Flow²”).

Otra forma en que se obtuvo fuentes de información, fue a raíz de lo comentado en las entrevistadas y entrevistados, quienes sugirieron documentales y libros,

² Iniciativa que no se aborda en esta tesis, pero sería interesante que pueda abordarse en estudios futuros debido a lo que abordan (combinación musical del estilo urbano con la base musical de la cueca denominándose kukoh)

los que se expondrán posteriormente. En las conversaciones sostenidas, además, se compartieron datos de locales y personas para entrevistar.

Para ahondar más en el estudio de la cueca desde la academia, se revisaron los archivos digitales de universidades, tales como de la Universidad de Chile, Humanismo Cristiano y Católica de Chile.

También se utilizó el buscador de las páginas Google Scholar, Researchgate, Jstor.org, Scielo y Dialnet, con palabras clave como “cueca-territorialidad”, “cueca brava”, “tesis cueca”, “cueca y geografía”, “orígenes de la cueca”, “libro cueca”, “cueca brava libro”, “documental cueca brava”, “Los Chileneros”, “cueca huasa brava”, “identidad cueca”, “imaginario social”, “construcción social cueca”, “territorio cueca”, “identidad cueca”, “bares cueca”, “bailar cueca Santiago”.

Dentro de todos los documentales y videos³ vistos, sólo algunos fueron citados en este documento por la naturaleza de la tesis, sin embargo, se quiere puntualizar el listado de los videos que se consultaron, ya que fueron fuente de inspiración, motivación y de conocimiento para la investigadora, además de ser un cúmulo cultural chileno que resulta importante de dar a conocer. Cabe puntualizar que todos los videos consultados se encuentran en la plataforma YouTube.

³ A vídeos se refiere tanto programas de televisión como entrevistas.

Los registros audiovisuales vistos fueron:

- *Cuequero* (2010), largometraje documental dirigida por José Tomás Videla.
- *Pequeños universos: La cueca* (2016), reportaje del canal de televisión argentino *Canal Encuentro*.
- *¡También es cueca! Cueca chilena, tan joven y tan vieja* (2012), cortometraje documental dirigida por Fabián Valdés y Leonel Retamal.
- *La cueca, antes de dios* (2018), largometraje documental dirigida por Vincent Moon
- *Vida, pasión y Cueca de Pepe Fuentes y María Esther Zamora* (2016), dirigida por Marcia Céspedes Laplechade.
- *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros* (1999), documental dirigido y realizado por Mario Rojas.
- *Avivando la cueca* (2015), serie documental de 5 capítulos transmitido por el canal de televisión 13C, teniendo distintos directores.
- *Daniel Muñoz- Pasión por la cueca brava* (2010), entrevista realizada en el programa de televisión *Una belleza nueva*, transmitido por el canal de televisión Otro Canal.
- *A Chile 101. Homenaje a Osvaldo El Buey* (2017), programa realizado por Radionauta Online.

- *La cueca Urbana, del roto parao en el hilo* (1998), documental de Gandarex Films, dirigido y producido por Rodrigo Gandarillas y Roberto Orellana

En relación a los libros consultados sobre la cueca y la cueca brava, en específico, se revisó:

- *La Cueca: Danza de la vida y de la muerte*, escrito por Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2010).
- *El que sae, sae. Crónica personal de la Cueca Brava*, escrito por Mario Rojas (2012).
- *Cueca brava. La fiesta sin fin del roto chileno*, escrito por Daniel Muñoz y Pablo Padilla (2008).

En adición, se consultaron ciertas páginas del libro *Chilena, o, cueca tradicional: de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*, escrito por Samuel Claro Valdés (1994).

Cabe destacar la compilación realizada en el año 2011 de Micaela Navarrete y Karen Donoso, titulada *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca. Las cuecas de la Lira Popular*. De esta compilación sólo se tuvo acceso a algunos capítulos y fueron utilizados como acercamiento previo por parte de la investigadora.

8.2.2 Trabajo de campo

El trabajo de campo realizado durante la investigación se llevó a cabo entre los meses de julio y noviembre del año 2022. Es importante recordar que el contexto nacional e internacional está marcado por el inminente estado de crisis sanitaria que se viene desarrollando desde el año 2020 con la pandemia de virus Covid. Si bien en Chile se aminoraron las restricciones, durante los meses mencionados se mantuvieron algunas, como el uso de mascarillas, alcohol gel y normas de aforo y tiempo de estancia en lugares públicos. Por su parte, el cese de la prohibición de funcionamiento de lugares de encuentro como restaurantes, pubs y museos, permitió que la escena cuequera pudiese retomar poco a poco su actividad, aunque se vio afectada como toda actividad social y cultural. No obstante, tampoco está demás mencionar, que debido a la pandemia, de forma directa o indirecta, algunos locales tradicionales tuvieron que cerrar sus puertas de forma temporal o permanente⁴.

⁴ Puede revisarse las notas de prensa donde se menciona el cierre de locales, por ejemplo en el periódico The Clinic, <https://www.theclinic.cl/2021/01/27/cinco-lugares-icosos-que-no-sobrevivieron-a-la-crisis-generada-por-la-pandemia/>

8.2.2.1 Observación. La observación investigativa es el ejercicio de observación, valga la redundancia, con todos los sentidos, no tan sólo con la vista. De esta forma, se pudo explorar y describir ambientes, actores; comprender procesos y vinculaciones entre personas, situaciones; identificar problemas sociales; entre otros (Sampieri et al, 2017).

Elementos como entorno, ambiente social-humano (organización, características, etc), actividades, fueron los observados durante las visitas a los distintos lugares.

Se llevó a cabo la observación tanto pasiva, moderada como activa. De acuerdo a la clasificación de Sampieri et al (2017), la participación pasiva es donde la observadora no interactúa; la participación moderada es cuando se participa en ciertas actividades; y la participación activa cuando no se mezcla completamente con los participantes, y se sigue siendo observadora.

Los locales cuequeros a los que se asistió fueron: *La Milla, Club Azúcar, La Chimenea, El Huaso Enrique y Don Juan Brasilia.*

Los espacios públicos visitados fueron la plaza Bogotá, la carrera de caballos *El Ensayo*, la fiesta chilena realizada en el Barrio República, cierre de campaña, el evento *100 cuencas para Nano Núñez*, la celebración del *18 chico* organizada por el Centro Cultural Gabriela Mistral, entre otros eventos relacionados. Cabe indicar que la agenda santiaguina de eventos y la visita a estos lugares abiertos,

estuvo limitado por un lado, por el panorama temporal de los meses considerados (cambios de temperatura y chubascos propios de la primavera chilena), por otro lado, por los permisos y restricciones de la autoridad sanitaria propios de la crisis ocasionada por el virus Covid, y también por la existencia de diversas actividades cuequeras desde la llegada de la primavera en adelante.

8.2.2.2 Entrevistas semiestructuradas. Una de las funciones más reconocidas de la entrevista en profundidad es que permite “acceder a la experiencia de los propios sujetos investigados” (Gaínza, 2006, p. 241). Con las entrevistas se busca identificar la construcción social de la cueca y encontrar las formas distintivas de apropiación del espacio.

La muestra escogida fue basada en lo dicho por Sampieri et al (2017), donde comentan que el muestreo debe ser dado considerando criterios como la capacidad operativa de recolección y análisis, entendimiento del fenómeno y la naturaleza del fenómeno. En el contexto de la presente investigación, como averiguadora se decidió realizar una muestra por cadena, o “bola de nieve”, es decir, ir incluyendo personas que puedan proporcionar mayor cantidad de información o datos (Sampieri et al, 2017). Esta decisión fue tomada, ya que se reconoció que la escena cuequera posee una red -donde se “ubican” las personas-, por lo que, para poder entablar conversaciones con fines investigativos de una manera más rápida, se consideró necesario la utilización de participantes claves, quienes fueron entregando datos y nombres, generando

una bola de nieve. El tamaño muestral fue dado por la idea de punto de saturación, el cual se refiere al punto en que no se agrega información y/o elementos nuevos de los que ya se había producido (Canales, 2006).

Las entrevistas aplicadas se estructuraron en base a preguntas en relación a la identidad cuequera, a los lugares donde se da la cueca, respecto a la cueca brava, historia personal en relación a la cueca, cambios en la escena cuequera.

Se hace necesario mencionar que, dentro de las entrevistas, aparte de las preguntas guías, hubo una sección de historia de vida. Ésta fue utilizada para comprender las formas distintivas de apropiación del espacio por parte de las y los cuequeros.

La historia de vida es una forma excelente para poder comprender ciertas situaciones y comportamientos sociales (Sampieri et al, 2017). Permite conocer, investigar y analizar ciertas circunstancias, a través del “análisis y transcripción que el investigador realiza a raíz de los relatos de una persona sobre su vida o momentos concretos de la misma” (Martín, 1995 en Cotán, 2012).

Se realizaron 9 entrevistas grabadas y 5 conversaciones informales, puesto que las personas no quisieron ser registradas. En términos de género, se realizaron 4 entrevistas a mujeres y el resto a hombres, cabe destacar que las entrevistas se realizaron entre los meses de septiembre y noviembre; meses con mucha actividad cuequera, por lo tanto, muchas de las personas con las que se habló

para poder realizar una entrevista, no se pudo concretar debido a los tiempos de las cuequeras y cuequeros.

De las 9 personas entrevistadas, dos se encuentran en el rango de edad entre 25 y 30 años; 2 entre 30-40 años; 3 entre 40- 45 años, mientras que 1 se ubican en el rango de edad entre 45-50 años; 1 entre 50 y más años.

Para asegurar confidencialidad, se codificaron las entrevistadas y los entrevistados de acuerdo a la Tabla 2.

Tabla 2 Codificación de entrevistadas y entrevistados

Datos de entrevistas aplicadas	Códigos	Fecha entrevista
Mujer de entre 45-50 años de edad. Ex integrante de grupo cuequero.	C	30 de septiembre de 2022
Hombre de entre 50 y más años de edad. Ex integrante de grupo cuequero	P	30 de septiembre de 2022
Hombre de entre 40-45 años de edad. Organizador de La Ruta Cuequera	D	4 de octubre de 2022
Hombre de entre 40-45 años de edad. Asiduo a las cuecas. Interés en el canto y la guitarra	D	12 de octubre de 2022
Hombre de entre 25-30 años de edad. Asiduo a las cuecas. Interés en el baile.	M	14 de octubre de 2022
Hombre de entre 25-30 años de edad. Integrante de grupo de cuecas bravas.	K	15 de octubre de 2022
Hombre de entre 30-40 años de edad. Integrante grupo de cuecas bravas.	Cr	15 de octubre de 2022
Mujer de entre 30-40 años de edad. Asidua a las cuecas. Interés en el baile.	E	17 de octubre de 2022
Hombre de entre 40-45 años de edad. Asiduo a las cuecas. Interés en el canto y la guitarra	V	20 de octubre de 2022

Fuente. Elaboración propia.

Al igual que en la explicación de las técnicas anteriores, las entrevistas también se vieron afectadas directa o indirectamente por las restricciones de la autoridad sanitaria nacional. No obstante, la elección de personas entrevistadas y la realización de las entrevistas, se pudo llevar a cabo de manera exitosa.

8.3 Técnica de análisis

El tipo de análisis que se utilizó en la investigación para la sistematización de la información derivada de las entrevistas y de los videos vistos, fue el análisis de contenido. Esto se entiende como una manera de poder interpretar los discursos, ordenándolos, y así encontrar el sentido detrás de las palabras. En otras palabras, se trata de realizar una deconstrucción del sentido para poder “reconocer y diferenciar los tópicos y lugares comunes que aparecen en los dichos de los sujetos convocados” (A. Espinoza, comunicación personal s.f.) para encontrar “el sentido oculto” del texto (Andréu, 2000 en Núñez, 2019).

El análisis de contenido fue realizado individualmente, es decir, la investigadora codificó, asignó las categorías y tópicos de acuerdo a los datos disponibles de acuerdo al interés declarado por resolver la pregunta de investigación. Para esto, el análisis se basó en el proceso analítico descrito por Espinoza (s.f) y Espín (2002).

9. RESULTADOS

”La cueca siempre fue de guapo,

parece que para enfrentarla

había que ser valiente,

tener la sangre como alborota’

como para entrar en pelea

y tener valor para sacar el pañuelo

como si fuera un arma” (Versos de Nano Núñez anticipando la cueca *Historia del roto chileno* de *Los Santiaguinos* disco *En vivo*-2005)

En este capítulo se revisarán los resultados obtenidos en las entrevistas aplicadas, revisión de fuentes secundarias y apuntes de observación.

Para poder observar la territorialidad de la cueca brava, los resultados se dividieron en cuatro grandes secciones para facilitar el análisis posterior. La primera, y para adentrarse en el mundo cuequero, se propone un ítem base, en relación a qué es la cueca brava, buscando la definición y caracterización

mediante el discurso de las personas entrevistadas como de las fuentes secundarias revisadas. La segunda sección se refiere a la identidad cuequera, mientras que la tercera sección se enfoca en la construcción social en torno a la cueca y, finalmente, la cuarta sección hace referencia a la apropiación del espacio por parte de las cuequeras y los cuequeros.

Antes de pasar a la primera sección, se hace necesario exponer una frase que marca la forma en cómo se comporta la cueca. Es una frase que posee tradición y que varias cuequeras y varios cuequeros la manejan y fue comentada a la investigadora. “Es con vuelta a empezar”, hace tanto relación a la danza como también a la tradición, a la forma de cantar en rueda, es una frase que le da sentido a ciertas observaciones y a ciertas palabras que se entregarán en las secciones posteriores.

9.1 Cueca brava

“Soy altiva pues llevo

caramba, sangre araucana

me bailan en salones

caramba, y en La Chingana

soy altiva pues llevo

caramba, sangre araucana” (Extracto de cueca *Con permiso soy la cueca* de Juan Cerfoglio)

Para poder comprender, de alguna forma, el apelativo de “brava”, se hace necesario visibilizar que es un tipo de cueca, otra forma de cantar y bailar, . Spencer (2015a) comenta que

“la cueca urbana proviene de la cueca chilena, género derivado de la zamacueca peruana aparecida en Chile en la década de 1820, posiblemente como adaptación del fandango español (Vega, 1953: 130). Aunque su origen o “aparición” en Santiago se remonta a la década de 1930 en sitios de comercio de animales y verduras, su difusión en la prensa y los medios de comunicación es casi inexistente desde su

nacimiento hasta la década de 1960. Esto se explica porque es una práctica sustentada en un conjunto de conocimientos performativos transmitidos (preferentemente) de manera oral, sin la intención de llegar a un público comercial o profesionalizarse.” (p. 43)

Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2010) hacen un breve recorrido desde su nacimiento, hacia 1824, en Perú, donde se le denominó zambacueca, la cual se fue trasladando por América del Sur, mezclándose con otros ritmos. La zambacueca chilena se fue haciendo conocida como cueca chilena o tan sólo, chilena. Mencionan que ha estado presente tanto en fiestas aristocráticas como en fiestas populares, en el campo y en la ciudad, en diversas fiestas, como matrimonios, cumpleaños, velorios, entre otras. Pero donde se desarrolla principalmente es en la chingana, barrios populares y en las fiestas de sectores marginales (Donoso, 2009 en Núñez, 2019).

En la primera mitad del siglo XX, se empieza a observar una diferencia profunda en las cuecas que se empiezan a escuchar en esos años. La cueca chilena se va diferenciando a lo largo y ancho del país, de acuerdo a las formas distintivas de las diferentes zonas geográficas en Chile (Loyola y Cádiz, 2010). En la zona central específicamente, se puede distinguir, por una parte, una cueca orientada a un acto oficial, cueca adaptada por la elite criolla que estableció parámetros aptos para que fuera bailada (Núñez, 2019). Por otra parte, existe una cueca que posee un fuerte arraigo popular, en el estilo de vida popular, que se da en los

espacios marginados de la ciudad y los suburbios (Núñez, 2019). Esta es la denominada cueca urbana.

El nacimiento, si es que se puede denominar de esa manera, de la cueca urbana se remonta a la década de 1930, cerca de 100 años después de la llegada de la zamacueca al país. La cueca urbana surgió en sitios de comercio de verduras y animales, siendo transmitida de manera oral, sin intenciones de profesionalizarse ni llegar a un público comercial (Spencer, 2015a).

Actualmente, las diferencias entre las cuecas de la elite criolla y la cueca citadina se hacen visibles, por ejemplo, en la comparación de una cueca de campeonato con una cueca citadina, tanto por su forma de bailar, de cantar, la poesía, etc.

“porque igual hay una diferencia importante, si bien es cueca (refiriéndose a la cueca huasa), como gran concepto pero siempre se habla como de las China , el huaso arriba de caballo en el campo y eso como la cueca que se vendía en el colegio y está bien, cada uno puede tener su opción, pero mientras eso pasaba, acá estaban pasando otras cosas en la historia de la, de la, de Chile, digamos, y esas cosas fueron cuecas que hoy día están escritas y que pasaba en la ciudad, no en el campo ni en el huaso ni en la china, pasaban acá, en el puerto, las casas de putas, perdón la expresión pero, pero era así, o sea las minas que engañaba con el marino, el vaporino que se iba a la mar y tenía otro, esas hueás pasaban acá (...)” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022).

Siguiendo con la idea anterior, Mario Rojas (2012) en su libro comenta que la al hablar de la cueca huasa no se está refiriendo

“a la cueca campesina, a esa expresión espontánea de la fiesta familiar, de la trilla, del velorio o del bautizo rural. Me refiero específicamente a la cueca de carácter competitivo, en su versión más institucional, con aperos de jinete, chamanto colorido, estrecho vínculo con símbolos patrios, aquella que tiene un marcado acento nacionalista y que en cierto modo es más tributaria de la simbología patriótica que de genuinas tradiciones cotidianas a nivel ciudadano” (p. 142).

Es posible observar, tanto en los libros leídos como en las entrevistas y conversaciones llevadas a cabo, que la cueca urbana posee distintos nombres. En palabras de Mario Rojas (2012),

“a cada cual su cueca: “Brava” la llamó Nano; fue la “Chinganera” o “Chilena” para Fernando González Marabolf; “Chora” según Roberto Parra. No son lo mismo, pero todo es cueca urbana” (pág. 25).

Daniel Muñoz (Otro Canal, 2022) menciona que para Nano Núñez, la cueca era brava y no la denominación de chora, porque chora tenía que ver con los choros, quienes eran los que robaban y él, Nano Núñez, a ese mundo, no pertenecía.

Hernán Núñez y Raúl Lizama, quienes fueron antiguos cultores de la cueca brava e integrantes del grupo *Los Chileneros*, mencionan en el documental dirigido y

producido por Mario Rojas en 1998, que la cueca brava es brava porque es “añiñá”, “achiquillá”, “acarambolá”, pero no “achorá” (Olivares, 2012), como menciona Daniel Muñoz (Otro Canal, 2022). En palabras de Rodrigo Torres (2003), “es brava porque es difícil cantarla y bailarla y, además, por el clima de intensa pasión que genera entre los participantes” (p. 154).

Pero independiente del estilo musical que se estudiará, si se estudia la composición de la cueca en general, es decir, no tan sólo la chilena o la brava, se pueden

“encontrar similitudes en poesía, música, coreografía y su dimensión expresiva con muchos de los cantos y danzas del continente. Cuartetas y seguidillas en su forma estrófica, calidades y movimientos suaves y armoniosos en su desplazamiento, líneas circulares en el manejo del pañuelo, en su música a escalas mayores y menores y otros aspectos generales.” (Loyola y Cádiz, 2010, p. 24).

Como poesía, la cueca presenta sólo una estructura, la que está dividida en copla, dos seguidillas y un remate. Esta estructura es la que se repite en las distintas manifestaciones cuequeras como la cueca nortina, la urbana, porteña, chora, chilota, entre otras.

La copla o cuarteta es la denominación para los primeros cuatro versos de la cueca que son octosílabos (Spencer, 2015a). De acuerdo a la rima entre los versos, recibe distintos nombres,

“cuando riman el 2 con el 4 –que es lo más usual–, recibe el nombre de *copla*; cuando riman el 1 con el 4 y el 2 con el 3, recibe el nombre de *redondilla*; y cuando el 1 con el 3 y el 2 con el 4, se la llama *cuarteta*” (Loyola y Cádiz, 2010, p. 114).

Las seguidillas son de cuatro versos cada una, donde los versos impares poseen 7 sílabas y los pares 5 sílabas (Spencer, 2015a; Loyola y Cádiz, 2010).

El remate, que también recibe otros nombres (Loyola y Cádiz, 2010, p. 116), es un dístico, y posee dos versos de siete y cinco sílabas que riman entre sí.

De acuerdo a la estructura poética de la cueca, se hace necesario mencionar que tanto la cueca *El Guatón Loyola*, como *La Consentida*, son cuecas que estructuralmente están más escritas, puesto que no siguen la estructura anterior mencionada.

“las primeras cuecas y las que conocemos, por ejemplo, las más conocidas son *El Guatón Loyola*, que no está bien escrita, está mal escrita, esa cu..las cuecas tienen una rima y esa cueca no tiene rima. *La consentida* que tampoco está bien hecha, es como en pura seguidilla, que

es como una cueca chilota. No, no tiene la estructura típica de la cueca..”
(P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

De acuerdo a los temas que se abordan en la poesía cuequera, puede notarse que existen una infinidad de temas que se poseen para poder escribir una cueca. Loyola y Cádiz mencionan que las temáticas son variadas, pueden ser “picarescas, históricas, políticas, sociales, laborales, ornitomorfos, satíricas, entre otras, predominando las amorosas y florales” (2010, p. 24). Entrevistados mencionan

“el libro Don Fernando aparece po, que son temas que son recurrentes porque voy hablando de la vida misma, de mi amor, de mi desamor, de mi angustia, de mi alegría, de mi carrete, son temas que nunca van a terminar y las cuecas, por por mucho que pasen los años, los temas van a seguir siendo los mismos (...) del barrio de la cueca misma” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

“hay cuecas de los zapatos, cuecas de la pelota, de fútbol, hay cueca pa todo, pa todo, todo, y escapa de ese patrón de cueca que hablaban de, no sé po, de solamente el patrón de fundo, lo que vas a tener y lo que no tienes, son otras temáticas que se tratan” (V., comunicación personal, 20 de octubre de 2022).

Es indispensable aclarar que la cueca, como poesía, debe ser ajustada para ser cantada – interpretada, en otras palabras, el texto original es distinto al texto cantado. Spencer (2015a) expone que el texto inicial, es decir, la poesía, consta de 14 versos que se transforman a 18 versos, lo que vendría siendo el “pie de cueca”. Esta transformación se debe a que al texto original se le agregan muletillas, anticipaciones, animaciones y/o repeticiones, haciendo que el texto cantado encaje en los sonidos de la cueca.

“Las muletillas son sílabas, palabras o frases utilizadas para rellenar los vacíos que deja la melodía del texto “inicial” en sus silencios (secciones sin canto)” (Spencer, 2015a, p. 286), es decir, es un agregado a la cueca que puede estar escrita o improvisadas por los cantores. Existen muletillas estandarizadas y no se suelen crear muletillas, sino que ocupar las que ya existen, es decir, las que vienen de la tradición. La muletilla puede ser anterior, antes del verso del texto inicial; o posterior, luego del verso.

Las anticipaciones son una manera de hacer calzar el texto inicial al fraseo y ritmo de la cueca a través de la repetición de un fragmento o una palabra completa del texto inicial.

Las animaciones son palabras, frases que se agregan para dar vigorosidad al canto de la cueca, las que pueden ser dichas por los cantores o el resto de gente que se reúne alrededor y/o audiencia.

La repetición consiste en que en la cueca, cantada, se repiten algunos versos para poder encajar el texto al ritmo (Loyola y Cádiz, 2010). Como menciona Spencer (2007a en Spencer 2015a), las repeticiones de versos se realizan en los versos 1, 2, 5 y 6. Este es el por qué de que el texto inicial posee 14 versos y el cantado 18.

Se presentan ejemplos de muletillas y animaciones en la Tabla 3.

Tabla 3 Ejemplo de muletillas y animaciones

MULETILLAS	ANIMACIONES
"sí, ay, ay"	"Póngale no más"
"caramba"	"Épale"
"cala cala cá"	"Cala cala cá"
"negra del alma"	"Eso sí que sí"
"allá va"	"Nos juimos"
"vida mía"	"Éjale"
"ay que sí"	"Ahí te quiero ver"
"ay morena"	"Ahora"
"ay señora"	"Póngale color"
"cosita linda"	"Así no más"
"casera"	"Ay, ay, ay"
entre otras	entre otras

Fuente. Elaboración propia.

Musicalmente, la cueca posee una estructura rítmica que es una combinación de los tiempos $6/8$ y $3/4$, provocando una heterometría. La melodía es la que toma el primer tiempo, es decir, suele ir en tiempo de $6/8$, mientras que el ritmo básico se alterna entre $3/4$ y $6/8$ en los instrumentos como la guitarra, acordeón, bajo, piano, cajón (Spencer, 2015a). Loyola y Cádiz (2010) mencionan que la cueca posee, generalmente, 48 compases, y que los tonos más usados son Do, Re, Mi, Sol y La.

Núñez (2019) menciona que, independiente de que la estructura rítmica es observable en todas las cuecas, puesto que el género musical es sólo uno, en la cueca urbana-brava existen ciertas características propias que la hacen distintiva. En ese sentido, Spencer (2015a) dilucida que en la cueca urbana el bajo es el instrumento que sostiene la melodía y es común abrir la cueca con el bajo (contrabajo) o con la guitarra marcando el ritmo de $6/8$.

Siguiendo en términos musicales, pero específicamente en el canto de la cueca, Loyola y Cádiz (2010) en su libro logran identificar que en las zonas del centro sur del país, en específico las zonas campesinas, predomina el “canto femenino solista con acompañamiento de guitarra, aunque también hay presencia de dúos femeninos con dos guitarras o arpa y guitarra, sin estar ausente la voz masculina individual o en dúo mixto con dos guitarras o arpa y guitarra” (p.122). Por otro lado, reconocen que el canto de la cueca brava es más complejo, dónde es principalmente cantada por hombres, posee una variación de voces, puesto que

tiene primera y segundas voces, que se va alternando en el canto de las partes de la cueca (copla, seguidilla y remate) (Loyola y Cádiz, 2010). La entonación, la impostación de la voz viene dada por los protagonistas de la cueca brava (Loyola y Cádiz, 2010), quienes fueron los matarifes, vendedores ambulantes, feriantes, etc.

“En el ambiente chilenero *o en las canchas* de la Vega, la Estación, el Matadero, el cantor entra en una fiera lucha de perfección, por quién hace mejor las cosas, quién sabe mayor cantidad de versos y más melodías, quién “saca” más entonado y alto, intenso y rítmico. (...) La cueca se canta gritada, como quien se para en el medio de la calle y grita para que escuchen todos. “Pego el grito en cualquier parte”, pero es un grito con melodía, un grito lleno de modulaciones. El cantor que a su turno lleva el alto o primera voz, trata de sacarle el mayor brillo posible, al pie que le tocó cantar, reflejando en la voz y rostro toda la gracia, la malicia y la picardía de nuestro pueblo, que ve y vive el sentimiento del alma que está cantando“. (Rojas, 2012, p.92)

El canto que se da en la cueca brava posee una componente colectiva, esto es que existe más de una cantora y/o cantor, debido a la técnica de cómo se canta la cueca brava.

“Ahora una cuestión, también, por decirlo táctica de la cueca y práctica absolutamente, por eso se canta en rueda, porque al cantar tan fuerte, tan

arriba, todo el rato, un cantor o una cantora se puede reventar, entonces después no podí seguir cantando y todo el tema, por eso es muy importante que sea una rueda de cantores, porque, claro, cantarlo solo es fome y te puede, de verdad, cagar la garganta” (V., comunicación personal, 20 de octubre de 2022)

Este canto colectivo es el denominado canto a la rueda o canto a la daira (Rojas, 2012). Éste posee ciertas reglas que se han traspasado de generación en generación, es decir, una de las tantas tradiciones que posee la cueca.

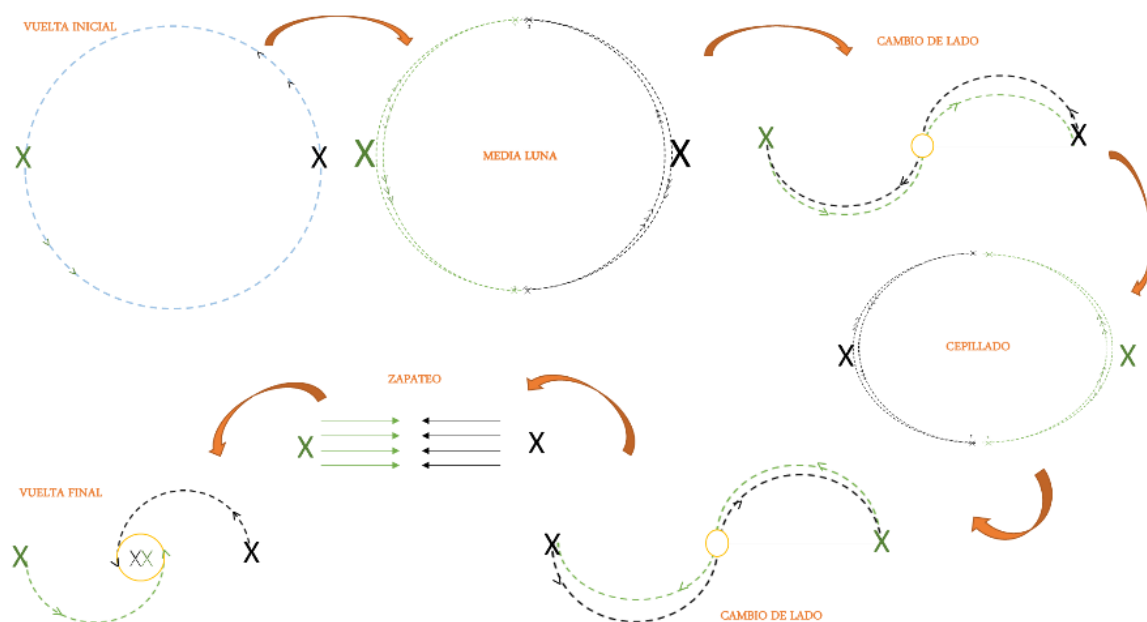
El canto a la rueda consiste en un círculo de cantores y músicos, donde el canto de la cueca se va dando dependiendo de la ubicación que se posea en la rueda es la parte que canta de la cueca y la voz que ocupa, primera o segunda. Otra de las reglas que se dan dentro de esta rueda, y que fueron observadas en los lugares asistidos- local *La Milla*, bandejón central de la Alameda, festividad *El Ensayo*- aparte de las mencionadas por los entrevistados, es que es cantada por mano y posee sentido hacia la derecha, también se necesita poseer un repertorio similar a los otros integrantes de la ruda, manejar instrumentos y melodías. En el desarrollo de esta forma particular de canto se van generando lote, esto es grupo de cantores que se da de manera improvisada, y muchas veces –o antiguamente- tenía que ver con el lugar de procedencia, como lo menciona Spencer (2015a) cuando menciona que el lote es un “grupo de cantores de mercados, barrios, burdeles, parques y sitios comercios de la capital y el puerto de Valparaíso” (p.

134), y más en específico, se menciona en una entrevista realizada por Christian Spencer a Carlos Navarro, que el lote es “un grupo de amigos” (Spencer, 2015a, p.184).

En términos de danza, la cueca posee una forma de bailar que “se desenvuelve dentro de una circunferencia imaginaria, mitad para el hombre, mitad para la mujer” (Loyola & Cádiz, 2010, p. 150), visible en la Figura 1. Antes de mencionar la coreografía como tal de la cueca, se hace necesario mencionar otra diferencia entre la cueca tradicional, huasa, criolla y la cueca urbana, chora, brava. Esta diferencia radica en el inicio de la coreografía, por una parte la cueca huasa comienza con un paseo, el cual se realiza en la introducción de la cueca, donde se escuchan los distintos instrumentos tocando; mientras que en la cueca urbana esto no se realiza, sino que se llena

“ese momento musical con un reconocimiento visual entre intérpretes. Desde la distancia sus ojos entablan una conversación en donde las palabras están demás, presentándose con toda su corporalidad: Se rechazan o se desean, todo a través de códigos gestuales que sólo ellos necesitan descifrar, delimitando y preparando tácitamente un círculo ritual entre danzantes. Así, no hay acuerdos verbales que determinen la vuelta inicial y lo que va a suceder” (Guzmán, 2007, p. 53).

Figura 1 Coreografía del baile de la cueca



Fuente. Elaboración propia.

El inicio de la danza viene dado por el inicio del canto en la cueca, y existen distintas vueltas iniciales, una es el círculo o redonda, otra es círculo de avance y retroceso o espalda con espalda o la herradura, y la otra es el ocho. Luego de esto, se continúa con la media luna, las cuales son “evoluciones semicirculares a derecha e izquierda, pasos en el puesto o pequeños avances o retrocesos” (Guzmán, 2007, p. 151). Estas partes, de acuerdo a lo mencionado por Loyola & Cádiz (2010) vendrían siendo la copla o cuarteta, la cual dura 24 (o 28) compases musicales. Con el primer verso de la siguiente parte de la poesía de la cueca, es

decir, la seguidilla, viene la primera vuelta, la que es básicamente el cambio de lado de los bailarines. Luego procede el floreo o cepillado, el cual se da con desplazamientos semicirculares de ida y vuelta. La segunda vuelta, o cambio de lado, se da con la repetición del cuarto verso de la seguidilla (Loyola & Cádiz, 2010), para entrar a la frase de la coreografía denominada zapateo, el cual usa desplazamientos de avanzada y retroceso. Finalmente, se da la tercera vuelta o cambio de lado, la cual se da con la parte de la cueca denominada remate. Las formas de terminar el baile de la cueca pueden ser distintas, tradicionalmente, en la cueca huasa, se puede terminar con el hombre ofreciendo su rodilla o su brazo, para continuar con el paseo de la siguiente cueca. Mientras que, en la cueca urbana, se puede terminar con los bailarines abrazados, cerca y mirándose, alejados, del brazo, entre otras posibilidades.

Ya expuesta la coreografía basal de la cueca, expuesta en la Figura 1, es necesario mencionar que la cueca urbana, brava, chora se puede ir cambiando, modificando, siempre y cuando se respete su estructura. Así lo cuentan los entrevistados

“La brava es más libertaria, le decían los viejos, un poco más libre pero siempre dentro del marco de lo que significa la cueca, po, cachái? O sea, yo no puedo bailar una cueca hacer 8 redondas, entera, no po, la cueca tiene su forma,pero la brava, [...], es como más como libre [...], es más como, tiene su toque distinto a la tradicional, la del huaso, qué sé yo, que

es mucho más... porque, además, en la vestimenta hay una contraposición de los roles [...] en la brava, la diferencia que la mujer tiene un rol preponderante en el baile y en el canto, ella toma las riendas de, muchas veces, del baile en la cueca, y es ella la bacana, cachái?” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022).

“Cada uno la baila con su ritmo, con su, con su estilo, con su cuerpo, con su no sé, cachai? no es que tengamos, no como los campeonatos que parte de la cueca y bailan todos iguales, cachai? Aquí no po, uno se da la vuelta redonda, otro se da la vuelta cuadrada, no sé, cachai? pero es como encontrarse con uno mismo, a eso se refiere con lo libertario, somos todos diferentes, y todos vamos a bailar, no tenemos por qué bailar igual y cantar igual tampoco” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“Hasta en el baile, (...), como que al principio uno hace como una estructura, la coreografía y, de repente, empiezas a descubrir “chuta! todo esto, yo lo puedo mover!”, es mucho más flexible de lo que yo pensaba, sin salirme del pulso y de que me tengo que dar la vuelta en tal parte, pero como yo llego de un punto a otro “chuta, tengo, pero miles de herramientas”, cuando uno le logra transmitir eso en un taller, yo quedo feliz, cuando ya saben que, no necesariamente, tienen que hacerlo así, como lo estoy haciendo yo, como imitando al profesor, sino que ya

empiezan a entender que “Ah!, o sea que de aquí, allá yo me puedo mover así, asá, como a mí se me antoje” . Sólo que tengo que llegar a ciertos puntos, como que hay un marco, pero puedo, puedo moverme” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Algo que destacan dos entrevistados es la necesidad de conocer la estructura de la cueca para poder bailarla, o por lo menos, reconocer cuando se tiene que realizar un cambio de lado.

“de entender las letras, yo pa poder bailar una cueca, tengo que entender lo que dice, (...) me refiero a, por lo menos pa las vueltas (...) sin que me griten “vuelta” “ay es que me avisái las vueltas”, no po si el bailarín tiene que estar atento al que está cantando o a la cueca que está bailando, claro” (...) (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“el oído a uno le dice cuando es, en el fondo, te avisa cuando, no es necesario que sepa así exactamente, pero, claro, tiene eso, en el fondo que cualquiera puede ir y tomar su pañuelo y explorar y bailar, democrática” (E., comunicación personal, 16 de octubre de 2022)

En términos de tiempos en el baile, en una conversa informal sostenida con un cuequero el día 14 de octubre, cabe destacar que él es profesor de música e imparte clases en un colegio donde, entre otros ritmos, les enseña a sus

estudiantes cueca; mencionó los tiempos como guías para no depender del reconocimiento musical para realizar la vuelta o cambio de lado. Una manera fácil que me comunicó para poder enseñarles cueca, comprenderla y bailarla, es separar los tiempos de cada figura que se da en la coreografía, esto es vuelta inicial, medias lunas, vuelta, cepillado, vuelta, zapateo y vuelta final. Él les explica que la vuelta inicial posee 24 tiempos, la medialuna 24 tiempos, cada cambio de lado posee 8 tiempos, el floreo o cepillado se da en 16 tiempos, mientras que el zapateo en 8 tiempos. Estos tiempos, si observamos los tiempos musicales, están contados en los $\frac{3}{4}$ de la estructura rítmica. Margot Loyola & Osvaldo Cádiz (2010), por su parte, mencionan los tiempos de la coreografía en la estructura rítmica de 6/8.

Todo lo anterior es en términos prácticos, de conocimiento de la cueca para bailarla. Pero también es necesario comprender que el baile, al igual que el canto, como lo menciona Daniel Muñoz en su entrevista (Otro Canal,2022), es un duelo o un juego. Esto fue expuesto por los entrevistados, que dijeron

“el baile en la cueca es una, un juego, pa mí, como que la cueca en sí es un juego como, no sé po, como jugar al ajedrez, la cueca en sí es como un juegos entre que se junta gente que conoce mas o menos las reglas del juego y empieza a hacer su arte, a interpretar lo que ellos saben. En el baile también es un juego, pero los viejos antiguos se referían a la cueca como que era un duelo, como un duelo entre dos (...) la cueca es una, un

baile de conquista pero de lejanías y cercanías, pero próximo, proximidades no como contacto” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022)

“claro, cuando uno ve, lo ve así, en pequeño, en el fondo miopemente, “ah! es que la seducción con el bailarín y la cuestión, y que la pareja tiene que bailar así”, como asociado a eso mismo, y cuando uno se mete y descubre, se da cuenta que no tiene nada que ver, o sea ¿y si yo bailo con mi suegro, cómo lo voy a estar seduciendo?, si bailo con mi tío, no puedo; bailo con mi profesor,... es un juego para mí, para mí está mucho, mucho más asociado a un juego, que a una pareja que se está seduciendo, un juegos donde yo te provoco, donde tú me respondes, donde es, totalmente, juguetón para mí, como que tiene más esa chispa y esa energía, que la de la famosa seducción, que también puede ser o sea, cabe también, y si yo quiero, también, la puedo utilizar, pero puedo bailar con un niño, bailo con mi hijo y yo bailo con M. también, y estamos jugando todo el rato, entonces, también, cómo sacarlo de todos esos estereotipos que tenía tan, tan encuadrado” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Independiente de que en esta sección se ha separado la cueca en la parte rítmica, escritura y baile para ahondar en su entendimiento, se debe dejar en claro que la cueca es todo, es la fiesta, es el canto, el baile, la música, y también una forma de expresión, tal y como lo expresaron las y los entrevistados.

“la música, y lo mismo la la danza, creo que es como una una, es un lenguaje, una forma de expresarse. Así lo veo yo, si este ser que viene de afuera, “¿Quieres conocer una forma de expresarte? Mira, aquí tienes un camino” (E., comunicación personal, 16 de octubre de 2022)

“Rodrigo Miranda lo explica muy bien que la cueca chilena es como la gota de agua, cómo decirlo, un lavatorio con agua, ¿cierto? y tú dejái caer una gota y desde que suene la nota y parte es como como la gota que cae el agua así pega y se abre y se abre y se abre y se abre porque es el que canta, es el que baila, es el que está tañando la mesa, incluso la gente que está, y nos ha pasado, el que está preparando el sándwich para que el que canta coma, y es el que está sirviendo el copete amigo “oye”, o el que está remangando para atrás “éjale, ójale” que no canta pero es parte de la fiesta y la cueca creo que es eso, fiesta chilena ...” (D., 12 de octubre de 2022)

Para cerrar esta sección, se hace necesario mencionar que la cueca, en palabras de entrevistados, por muy desbordada que se escuche y se vea, posee una estructura que rige la poesía, el canto, la música y el baile, y dentro de esa estructura es donde cada persona encuentra su lugar, su forma, su voz, su baile.

Otra observación es que, tal y como mencionan Loyola & Cádiz (2010), la cueca urbana “está llegando fácilmente al corazón de la juventud en sectores

estudiantiles, contrastando con la cueca de estirpe campesina de la zona central” (p. 124), puesto que es más arrolladora, sensual e impetuosa.

9.2 Identidad Cuequera

En las entrevistas y conversaciones informales llevadas a cabo, se pudo constatar que poder definir una identidad cuequera para las cuequeras y los cuequeros, es algo dificultoso, pero que va saliendo sin darse cuenta, en sus relatos, en sus gestualidades, en su forma de hablar.

De partida es fácil vislumbrar que una cuequera o cuequero debe comprender o poseer nociones básicas de acuerdo a la estructura que posee la cueca. En este sentido, los entrevistados comentan que

“pa uno sí es como un símbolo de orgullo el saber, por lo menos el como frecuentar esto y saber, no sé po, saber bailar, saber cantar, saber las melodías de la tradición [...] Y también ser cuequero es como, es saber, es manejarte en lo práctico, es manejarte un poco en todo lo que la cueca involucra, [...] los códigos, el lenguaje, porque hay un lenguaje detrás de las cuecas, [...], la rueda también hay cosas como super como únicas, que se dan solamente ahí” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022).

“Nosotros cantamos cuecas todo el año, entonces, desde ese, en ese sentido como yo siento que, partiendo desde ahí ya somos diferentes. Y atrás de eso hay una cantidad de códigos que tienen, que nosotros los cuequeros sabemos, por ejemplo, cuando nos juntamos a cantar cueca a la rueda, sabemos algunos códigos que es el cantar por mano, el hacer segunda, saberse una cantidad de cuecas que están dentro del repertorio estándar, cachái? eso. Yo creo que ya, sabiendo más o menos eso, ya uno se siente, se identifica como cuequero.” (K., comunicación personal, 15 de octubre de 2022).

Otra característica que se pudo constatar gracias a la investigación realizada, fue que, al estar escrita la cueca, en coplas y seguidillas, la forma en la que hablar las cuequeras y los cuequeros, sobre todo entre ellas y ellos, es en octosílabos, es como estar escuchando una canción, que está combinada con un chiste y risas. Chiste que, por lo general, posee ciertas palabras y frases que entre ellas y ellos comprenden, similar a lo que una puede escuchar en las ferias o entre comerciantes, donde poseen un lenguaje característico. Muchas de esas palabras, frases, son las que se han traspasado de generación en generación, a través de las propias cuecas, payas, relatos de los cultores antiguos a los más jóvenes, es decir, a través de la transmisión oral, la cual hoy día está siendo apoyada por los distintos registros, tanto audiovisuales como escritos, tal y como narra Daniel Muñoz (OtroCanal, 2022), donde comenta que existe unas ganas de registrar, como una forma de recuperar lo que hay, a través de investigaciones

juntando la información que existe en torno a la cueca, recuperando la historia, porque es parte del patrimonio chileno.

De acuerdo a esto, una de las entrevistadas comentaba que se va dando un tipo de lenguaje entre las cuequeras y los cuequeros. Otro entrevistado ponía énfasis en la forma en la que se hablaba, que las frases se decían en octosílabos.

“es que se va generando también un lenguaje, y también hay como, Sí, también hay como, un lenguaje interno, yo diría, como palabras o frases o cosas que ya, bueno, como debe pasar en todas las tribus urbanas, yo creo, y en todos los grupos de distintos según gustos musicales, lo que sea, claro hay un lenguaje, y lo hay po, si la cueca, cosas muy antiguas que se han ido traspasando y que van quedando ahí, que se siguen traspasando, traspasando, traspasando y traspasando...” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“hablamos en octosílabos, sin darnos cuenta, estamos todo el día hablando en octosílabos...si tú te has tenido un día, así como que, “pa que te sigo contando”, y de repente, uno se da cuenta es octosílabo, octosílabo, octosílabo, octosílabo...” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

El ser cuequero, de acuerdo a lo observado, vivenciado y escuchado, es ser jolgorioso o, por lo menos, alguien que le gusta el jolgorio, la fiesta. Y no se refiere

tan sólo de noche, sino que a cualquier hora del día, a quién le gusta cantar, tocar, bailar, quién le gusta hacer ruido. Algunos entrevistados opinaron:

“pero esto también es “tomemos onces y después me bailó una cueca”, o sea, no necesito nada de esa parafernalia, para bailarla, para entenderla, para sentirla, para gozar” (...) (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“igual el cuequero es bueno pal ácido, entonces, gente que toma todo el, o sea, partís almorzando y terminái a las 12 de la noche, tomáis Caleta, gente mariá, curá quizá pero nunca una pelea nunca, ... ” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

Otros entrevistados mencionaron ciertas características de las cuequeras y los cuequeros, pero fue más bien en tono de chiste, pero que al mismo tiempo ellas y ellos se sentían identificado. Comentaron que las cuequeras y los cuequeros son

“pura gente mañosa...” (Cr., comunicación personal, 15 de octubre de 2022)

“son muy arrogantes” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Y quizá, es un poco lo que se puede sentir cuando se llega a un grupo nuevo, en la entrevista realizada a Daniel Muñoz es algo que él comenta, diciendo que había que ganarse la confianza de los viejos cultores, y más aún, a él le hicieron una presentación en sociedad, donde ya lo dejaron cantar con ellos, como si fuera un participante más del lote . En esta línea, el entrevistado P comenta

“estaba escondida la cueca en los círculos cuequeros, no estaba expuesta como a cualquier persona po, porque la gente que sabía, sabía las clave y todo, era super cuidadoso con su tema y tampoco dejaba que entrara cualquiera, cachái?. Entonces, primero costaba, es como los chinchineros un poco, hoy día tu veí a mucho cabro tocando el chinchín en todos lados, antes, pero pa que pase eso hoy día, un chinchinero tuvo, de la familia de los chinchineros, tuvo que abrir la puerta para que entrara la gente que no es de la familia, cachái? Eso pasó hace años y hoy día, cualquier persona puede aprender a tocar chinchín. Con la cueca pasaba lo mismo.” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

En la tesis de Rodrigo Núñez (2019) se menciona que las pautas que marcan a la cueca para su creación, su canto, su baile, traspasa la frontera artística y se inserta en la vida de las cuequeras y los cuequeros, influyendo en la vida de ellas y ellos. El sentimiento de comunidad, de reunión, de respeto (Núñez, 2019), tal y como se menciona en las entrevistas llevadas a cabo, por ejemplo, con el respeto hacia la tercera edad o gente mayor.

“Entonces, también hay algo muy bonito ahí de lo que ocurre como con ese, eso que hablamos generacional y, como también el respeto a la gente mayor en el ambiente, en el ambiente cuequero hay mucho respeto por la gente mayor. Eso yo diría que es, como un espacio donde no, no pasa, porque comúnmente no ocurre” (E., comunicación personal, 16 de octubre de 2022)

Como se observa, ser cuequero y su identidad va más allá de manejar ciertos códigos y estructura, sino que “la performance cuequera sobre pasa los ámbitos netamente artísticos e influye en aspectos relevantes de las acciones de los y las entrevistadas, los cuales son resignificados y adquiridos por quienes practican la cueca” (Núñez, 2019, p. 76).

En relación a la vestimenta de las cuequeras y los cuequeros, puede decirse que poseen las cuequeras y los cuequeros una forma característica de vestir, principalmente quienes bailan la cueca brava, así lo mencionan las entrevistadas y los entrevistados. Gracias a la observación que se realizó mientras se visitaban lugares cuequeros como *La Milla*, *La Chimenea*, fiesta *El Ensayo*, *Juan Brasilia*, eventos cuequeros en el Museo de Arte Contemporáneo, entre otros, se constató que los hombres cuequeros se visten con pantalones oscuros de tela, negros o café, con camisa con diseños, por un lado no tan llamativos como líneas, por ejemplo, de preferencia clara (blanca, celeste, rosada); forma de vestirse de los antiguos cultores, que se puede observar en videos; o por otro lado con camisa

estilo guayabera, floreada, con colores más fuertes y llamativos. Si es el caso de esta última, con botones desabrochados hasta que se vea su pecho. Algunos con algún sombrero estilo tanguero y con pañuelo en el cuello. Zapatos de vestir oscuros. Estas características pueden llevar a pensar que los hombres cuequeros son un tanto vanidosos, por estar preocupados en cómo se ven. Está más decir que esta forma de vestirse no siempre se cumple, pero se observa con recurrencia, principalmente en los integrantes de los grupos cuequeros.

La vestimenta de las mujeres es más libre, pero se ve con recurrencia la utilización de faldas o vestidos (bajo la rodilla o sobre ella, no más larga ni tan corta), de tonalidades más oscuras, de preferencia ceñido al cuerpo. La mayoría de las mujeres que se observaron bailando cueca tenían- tienen su pañuelo para bailar personalizado, lejos de ser ese pañuelo blanco de algodón, ahora es un pañuelo con telas más delicadas, con blondas en los costados, de color negro, rojo, morado, hasta con puntos, sin dejar de ser bien llamativo. Esta vestimenta es provocadora, coqueta, dentro del juego de la seducción.

La forma de vestir de las cuequeras y los cuequeros podría explicarse basándose en la historia propia de la cueca brava, pues bien se sabe que este tipo de cueca estuvo en los prostíbulos citadinos, donde los hombres trabajadores de oficios iban a estas “casas de niñas” a relajarse y distenderse, lugares donde se cantaba y bailaba cueca; tal y como es narrado en el documental *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros* (Olivares, 2012).

Respecto a esto, ciertos entrevistados comentaban que cierta vestimenta va en la línea de ver a la cueca brava como un baile de seducción, como una herramienta de seducción posee ciertas características específicas, al igual que en el caso de la cueca huasa, el huaso con sus espuelas, polainas, chamanta, etc.; y la huasa, con su traje de “china”.

“o sea, no necesito nada de esa parafernalia, para bailarla, para entenderla, para sentirla, para gozar” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“La liga, la liga, el vestido brillante, pañuelo al cuello... también se arma un estereotipo... uno se tiene que encontrar, en algún momento uno lo encuentra, cachái?” p

“Porque claro, se dice que la cueca, también, en los burdeles, en las casas de remolienda, se daba mucho la cueca, entonces, [...] con harta lentejuela, bien roja y como “aaah” (grito de exageración) y no sé qué, sí, es una opción, cachái? O el hombre, como con este gorrito como antiguo, cachái? con la cosita aquí y un clavel aquí (refiriéndose al bolsillo del vestón) y con, ojalá zapatos blancos, y una chaqueta de terno, cachái? [...]. Hay un video por ahí, que [...], el grupo La Gallera cantó en la Viseca, hicieron un video, y hay unos cabros bailando en short y polera a pata pelá, y es cueca po, hueón, y esa cueca

es cueca también, como las que hacen en los talleres con la mini, no sé qué, y el gallo con, y eso ...” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022)

9.2.1 Construcción Social

“yo soy yo, Yo soy un pobre atorrante

que me ti, que me tiro en los solares

caramba,y me ta, y me tapo con el viento

caramba,y me abri, y me abrigo con el aire.

(Extracto de la cueca del folklore *El pobre atorrante*)

Para poder hablar de la cueca como construcción social, se hace necesario hablar de ciertas palabras que se fueron desprendiendo de las conversaciones y entrevistas llevadas a cabo. Estas fueron, tradición, patrimonio, y también se mencionó la cuestión social.

Christian Spencer (2015) menciona que existe una conexión entre la música y la sociedad santiaguina, y es en la cueca donde se va viendo reflejadas las experiencias, las relaciones interpersonales, las prácticas sociales de este tipo

de música. Indagando entre los discursos y letras escritas entre tantos libros y tesis, se vislumbra que la cueca brava es construida por personas trabajadoras, con oficios marcados, como los matarifes, los comerciantes ambulantes, los vequinos, los feriantes, planteros y yerbateros, albañiles, entre otros oficios. Tal y como lo dice Julio Alegría Gregorio en una columna de su autoría que se puede encontrar en el libro de Mario Rojas (2012),

“Esta expresión está relacionada con el modo de vida de este sector social urbano numeroso, cuales son los pequeños comerciantes, los vendedores ambulantes, una amplia gama de trabajadores manuales, matarifes, feriantes, planteros y yerbateros, albañiles, carpinteros o pintores, solo por nombrar algunas actividades que hagan una imagen de este sector social chileno. En este ambiente es donde la cueca chilenera se ha mantenido y, en algunas oportunidades, refugiado” (p.119).

Por lo revisado, la cueca brava posee ciertas significaciones que se han traspasado de generación en generación, que tienen que ver con las formas de vida de los antiguos cultores, los que han sido nombrados anteriormente. Hoy, los oficios chilenos han mutado, se han transformado, pero la cueca brava aún persiste, gracias a la persistencia de los jóvenes que han querido aprender, rescatar, defender sobre esta tradición; tal y como lo dice Daniel Muñoz en la entrevista sostenida por Christian Warnken en el programa de televisión *Una Belleza Nueva* (Otro Canal, 2022), donde se menciona que

“el interés, sobre todo la gente joven está, está rescatando todo eso, como te decía yo, o sea la, por todo lo que he podido leer eh, nuestra historia está escrita en esta especie de como poemas cuequeros, puedo decirlo, que hablan de experiencias vividas, o sea hay gente que lo vivió y lo trasladó, incluso jugando empezaron a aparecer versos o dichos, qué se yo, sabiduría popular trasladada en versos a esta especie como, a esta transmisión oral” (45m13s)

También lo mencionan entrevistados,

“entonces es más que nada rescatar eso, esa cultura que está perdida, rescatar una identidad a través de las letras, porque generalmente todas las letras que se hacen están, son crónicas, son historias, cachái? en las que estamos todos ligados” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022).

“Una de las cosas que me parece muy interesante es cómo se masificó y se agrandó, como que creció al público aún más joven, porque antes era un poquito más grande” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

Aparte de los jóvenes que empezaron a rescatar esta tradición y patrimonio, es que la cueca empezó a llegar a más lugares, donde ahora los cultores jóvenes

no tan sólo eran de barrios populares, sino que a sectores medios (Spencer, 2015a). Uno de los entrevistados menciona lo anterior, diciendo que

“esta cosa que era media culta o, muy cerrada para un grupo de personas, empezó llegar a cabros que eran estudiantes, cachai? Esa cuestión abrió esta, este espacio como a un mundo donde no existía la cueca.” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

9.2.2 Tradición y Patrimonio

Se ha mencionado anteriormente cómo la cueca es una tradición que se ha traspasado de generación en generación, que es principalmente una tradición oral, es decir, los conocimientos se han compartido a través de la transmisión oral.

De acuerdo a lo investigado por Christian Spencer (2015a) la tradición se refiere a esos conocimientos orales y escritos tanto de las técnicas para la escritura de la cueca, interpretación a través de los instrumentos, el canto, el baile entre otros. En palabras del investigador, el “ser cuequero”, precisamente, consiste en conocer y practicar los conocimientos de la “eterna tradición” (...) en calidad de músico o miembro de la audiencia” (Spencer, 2015a, p. 23), siendo esta tradición referida a la cueca urbana.

En relación a esto, Spencer (2015a) menciona que la tradición cuequera urbana posee ciertas características, como por ejemplo no pertenecer a la industria musical (independiente de que existan discos y grabaciones), el “roto chileno” es el modelo social representativo, está personificada por lotes y no por conjuntos de espectáculo radial; “esta “tradición” no remite a un folclore “en extinción” sino a una cultura expresiva viva que practican los sectores populares vinculados al comercio urbano de clase media-baja y baja de las ciudades de Santiago y Valparaíso” (Spencer, 2015a, p.224).

Se hace necesario mencionar que aparte de los conocimientos transmitidos en la tradición, también se transmiten experiencias, desde los antiguos cultores, los viejos, a las nuevas generaciones (Spencer, 2015a). De acuerdo a esto, hace sentido lo que mencionan los entrevistados, que si alguna persona externa al mundo de la cueca, quiere entrar, recomiendan que lo primero debería hacer es vivir la experiencia de una fiesta cuequera, ya sea una rueda de cantores, ver un grupo musical cuequero bravo o bailar o conversar con cuequeras y cuequeros, pero antes que todo, experimentarlo, y observar si es que le gusta o no, para luego ir investigando e ir aprendiendo del mundo cuequero y sus códigos.

“No que estarle explicando, primero que nada hay que vivirlo; llevarlo y que comparta con los, va a terminar bailando (...) hay que estar ahí, po, metido en la jarana, y entender el desborde también,...mmmh, no sé si es entenderlo, pero claro, como vivenciarlo, estar ahí, en diferentes

ambientes porque la, por ejemplo, se forma, también, una cuestión súper, como las tradiciones” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

“Como eso, como nutrirse un poco de, de eso mismo que, no siempre están en, hay hartas cosas que aprendí del libro, sí, y de documentales sobre todo y, de experiencias con los que están en el mundo de la cueca” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022).

También está lo narrado por Mario Rojas (2012), “durante el otoño de 2006, Cecilia me preguntó si conocía algún lugar donde se pudiera invitar amigos o a una visita extranjera, para hacerlos vivir la experiencia de la cueca brava”. Con esto y los relatos de las entrevistadas y entrevistados, la cueca brava es necesaria experimentarla para luego ir acercándose a toda su tradición, puesto que esta última es bastante experiencial.

Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2010) mencionan que

“en este afán por rescatar la cueca han surgido en Chile muchas academias y maestros que enseñan a su modo y como se les ocurre, pero sin tener en cuenta que esta danza, como todo lo folclórico, no se puede ni debe enseñar” (p. 78).

En la misma línea, un entrevistado comenta

“como, yo siempre he reclamado, pero igual lo he hecho, pero los talleres de Cueca, cachai? no debieran existir, para mí no debieran existir talleres. Debiera, el niño debiera de aprenderlo, porque en la casa baila mi papá, yo bailo y baila, baila y,y,... Se da y se dio, y es parte tuyo. No es que “voy a ir al taller de cueca porque tengo que aprender cueca”, no, cachai?” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

El relato de Loyola & Cádiz (2010) se puede contradecir con lo que ellos mismo narran, puesto que estuvieron enseñando cueca en las Escuelas de Temporada de la Universidad de Chile (1949-1963). Sin embargo, en esa enseñanza que realizaron buscaban que cada persona pudiera sacar su personalidad y lograr plasmarla en la expresión de la cueca gracias a la experimentación de la cueca; en palabras de Loyola & Cádiz (2010),

“yo decía mi palabra encendida, hacía oír los acordes de mi guitarra, daba algunas normas acerca de lo particular y lo general de la danza tradicional y les instaba a que fueran internalizando a través de la música los parámetros, pasos, diseños de piso y movimientos de pañuelo, para que al fin cada uno lograra sacar desde adentro su personalidad, su sentir, su ser; es decir, la danza vivida, sentida, nacida” (p. 25).

Se logra dilucidar que enseñar en su totalidad una práctica tradicional es algo que no se logrará si sólo se enfoca en la parte teórica o en la historia, sino que se debe experimentar y así, los conocimientos entregados se vayan

complementando con las sensaciones, es decir, una enseñanza complementaria entre la experiencia y los conocimientos transmitidos. En este sentido, cuando se enseña a bailar cueca, se enseña los movimientos y poder comprenderla desde el cuerpo para que, independiente de la música, se pueda bailar. Sin embargo, muchas veces ocurre que personas saben bailar ciertas cuecas. Así lo expone el entrevistado P.,

“Nosotros, por ejemplo, este septiembre fuimos una pega y la dueña de la pega era como no sé, de otro país, iba a bailar la gerente de una empresa, no sé que. Y llegó su profe y no, no que no, puso “La Consentida”, porque ella sabía bailar ESA cueca, cachai? de partida cero para el profe, póngale cero, cachai? Ah! y después que me dijo “que el profesor, me dijo, que no podía mover las caderas” y yo miraba a la bailarina, con la que trabajamos juntos así, cómo, por qué no?, por qué no puede mover las caderas? Si, si uno puede hacer lo que quiera, llegando de un punto al otro punto” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

La tradición también es experiencia, y un ejemplo de esto puede ser la cueca en su totalidad, en este caso, la cueca brava. En relación a esto, toman sentido los relatos de los entrevistados en la línea de querer vivir las experiencias lo más cercanas a los antiguos cultores, para así poder acercarse a los conocimientos de ellos.

“pa mi es una sensación diferente ir a La Milla a cantar que ir a la Viseca, cachái?, pa mí los dos lugares me gustan, pero me gusta más Estación Central porque, no sé, siento que ha sido como mi escuela igual, de alguna manera ese lugar, y hay un sentimiento totalmente especial al lugar y, además, eso que te, te traslada en el tiempo, además andan andan, pájaros ahí, gansos, gallos (...) Entonces es especial, cachai? además del tema de la herencia, también, cachái? De lo que ha sido ese lugar, porque han cantado todos los viejos antes que nosotros , entonces, por eso es importante” (Cr., comunicación personal, 15 de septiembre de 2022)

Desde lo rescatado por la investigación realizada, se logra percibir que la cueca no tan sólo es tradición, sino que también puede ser observada como patrimonio, ya que las cuequeras y los cuequeros le asignan un valor histórico tanto al repertorio como a la cueca en sí, “puesto que conlleva una responsabilidad y al mismo tiempo una carga valórica, dado que se es parte de algo más trascendente” (Núñez, 2019, p. 46).

“siento que los chilenos no más podemos entender las cuecas, por la temática que también trae, o sea el lenguaje que trae mucho, que es muy de chilenismo, pero para otras personas suenan todas iguales” (V., comunicación personal, 20 de octubre de 2022).

En este último relato, se puede vislumbrar que independiente que una persona que no sea del mundo de las cuecas, puede entender lo que se dice, puesto que

la cueca está cargada de historia, de lugares, de aprendizajes, de dichos que son transversales a las chilenas y chilenos.

En el artículo de Julio Alegría Gregorio de Las Heras que se puede encontrar en Rojas (2012), comenta que

“de allí, sin duda, que el cultor de esta cueca ciudadana, siente la forma de su cueca como la auténtica, la única, la “chilenera”. Y a la vez que tiene razón no la tiene, pues ambas cuecas, tanto la campesina como la cueca urbana pertenecen al patrimonio cultural auténtico de nuestra nacionalidad. Ambas son expresiones de sectores sociales numerosos” (p. 119).

Volviendo a ese valor histórico que posee la cueca, uno de los entrevistados comentaba algo similar, respecto a la responsabilidad que era poseer el conocimiento que se domina.

“ser cuequero es como, es como llevar...es como ser muy chileno, como ser más chileno que los demás, no sé, igual eso es como despectivo, pero igual uno lo siente así, como igual hay como un ego detrás de las cueca importante, como de sentirse que uno lleva algo super importante, una cultura como un estandarte de, de algo muy importante” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022) .

9.2.3 Cuestión Social y Barrio Cuequero

Si bien la frase cuestión social no apareció como tal, sí se desprende de los relatos de las entrevistadas y los entrevistados, de las conversaciones sostenidas, y de lo visto en videos y documentales; ya que los lugares donde se dan cueca hoy en día están cargados por la historia, la tradición, patrimonio, el origen de la cueca brava ligado a lo popular, a los bajos fondos, al roto chileno, como se dijo anteriormente.

“Son lugares que a lo mejor alguna vez tuvieron cueca y que, no sé, son típicas donde están los viejos tomándose un traguito, un vino... como que ese es el rincón donde hay, donde se da la cueca, no voy a encontrar cueca, no sé, en Providencia, Las Condes, como que no son, no sé, no sé, pero no son lugares propicios, la gente a lo mejor, no sé, es una cuestión social, no sé como explicarlo... voy a encontrar siempre cueca como acá, en Santiago centro y alrededores o como una periféricas más populares” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022).

“tú veí gente como del paisaje: el curadito que está con su caña así todo el día, ahí con el vinito, hay otro que está al lado de un Wurlitzer ahí, medio doblado, qué sé yo, ya ese como la, el paisaje que uno ve en esas picadas, no sólo en esa, y en la barra el, no sé, el viejo chicha que se fue

a tomar y conversa con el cantinero, esa es como la escena (...)" (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022).

"es un barrio muy conocido porque hay muchos prostíbulos, ese es un barrio bien popular, sí, entonces como que era súper raro, que en ese lugar tan escondidito porque ahí pasan cosas que son medias secretas, esto de repente fa!, estos cabros vienen y pusimos un escenario y llenamos de guirnaldas" (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

"le falta porque le falta calle, le falta feria, le falta ir a la vega, le faltó ir a Lo Valledor cuando chico, le faltó su pelea de combo en el Colegio, no sé, puede ser prejuicioso lo que estoy diciendo...cachái?, pero la cueca tiene eso es un arte, como es popular, yo creo que se da en ese mundo, si los viejos cuequeros, tenían, no sé, tenían golpes" (V., comunicación personal, 20 de octubre de 2022).

No se sabe qué es primero, si el lugar o esta cuestión social, por lo que los lugares- barrios – locales cuequeros, o como se le quieran llamar, están entrelazados, inclusive de una manera casi indisoluble. Se mencionan lugares como la Vega, Matadero Franklin, Estación Central, Lo Valledor, que en los tiempos de los antiguos cultores esos lugares tenían y eran cuna de cuequeros. Hoy en día, se ha transformado y los lugares cuequeros han mutado.

A raíz de la descripción que se realiza en una entrevista, se podría explicar el por qué en ciertos lugares se da o no se da la cueca, tratando de buscar un motivo diferente al de la historia, patrimonio y tradición, sino más bien un tanto de actitud, de personalidad de las cuequeras y los cuequeros, personalidad de la misma cueca, que tiene que ver con la historia y su lugar de origen, pero que pasa a ser una característica propia de la cueca y de las cultoras y los cultores.

“entonces tiene harto de improvisación, también, no ser tan bacán, sino que la cueca tiene una cuestión que, a mí juicio, que tiene algo que no tienen otras expresiones y no, es no es fácil explicarla porque se le, yo le digo por lo menos, y es como como de repente que le dicen, que tiene salero cachái? Qué salero no es fineza, no es estampa, no, es salero, es gracias, es chispa y eso tiene la cueca y es bien libre, cachai?” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022)

Como se está hablando de cuestión social y de los barrios- lugares cuequeros, se hace necesario mencionar que la cueca brava, y la cueca en general, no está encerrada en el mes patrio, en Septiembre, sino que todo lo contrario. Las cuequeras y los cuequeros poseen una agenda ocupada durante todo el año, e inclusive existen fiestas cuequeras en otros meses diferentes a septiembre. Aquí, se quiere destacar, que existen festividades que para el resto de las personas que no pertenecen a este mundo pasan desapercibidas, pero cuando se va

adentrando al mundo cuequero, se empiezan a conocer lugares, fechas importantes, y se logra experimentar la fiesta cuequera todo el año.

“Entonces, son fiestas populares, que son, nosotros no sabíamos que existían hasta que entramos al mundo de la cueca y está ahí po, y se mantiene y hoy día la fiesta debe ser enorme con toda la cantidad de cuequeros que hay” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Dentro de esta cuestión social y muy ligada al origen de esta cueca, el ciudadano característico es el roto chileno, personaje que no tuvo o no completó su enseñanza en la escuela, por lo tanto, lo aprendido por esta persona es a través de las experiencias de vida, las que inspiran la poesía, las cuecas. En el documental *La cueca brava de Nano Núñez - La Bitácora de Los Chileneros* (Olivares, 2012), se menciona que ninguno de los integrantes del grupo Los Chileneros poseía estudios formales.

En el canto, por ejemplo, se puede observar en las palabras de Héctor Pávez, quien escribió al reverso de la carátula de *La cueca centrina*, palabras que están plasmadas en el libro de Mario Rojas (2012), donde narra que “este modo de “sacar”, melodioso e intenso, no tiene nada que ver con las lecciones y el estudio de los especialistas; la voz más completa que tenga todas las condiciones, no se compara a la tradición...” (p. 92). Esto también lo menciona un entrevistado,

donde comenta que los cantantes con estudios no cantan como las cuequeras y los cuequeros para poder cuidar su voz.

“y te puede, de verdad, cagar la garganta, o sea yo tengo amigos que son cantantes como líricos o de estudios de canto, y ellos no cantan cueca, no cantan cueca, o sea, encuentran bacán, todo lo que se da, y bonito y respetan, pero al momento de cantar, ellos van a cantar la cueca así 10 tonos más bajo, no se van a tirar arriba así “aaah” (simulación de grito cuequero), porque no, ellos se cuidan su voz y, eso, fundamentalmente eso es lo que me llama, poderosamente, mucho la atención...” (V., comunicación personal, 20 de octubre de 2022)

Otra cuestión a destacar es lo referido a los conocimientos que poseían los antiguos cultores respecto a los instrumentos, las notas, acordes, etc. Tanto en el documental de Los Chileneros (Olivares, 2012) se muestra y también lo destaca un entrevistado, donde se menciona que

“el Perico...el Perico se sabía dos nota, y hay documentales que lo muestran...Perico, el pianista y guitarrista y era todo, en Los Chileneros, un referente para los que estamos hoy día en la cueca, ese viejo sabía dos notas y estaba toda la noche en los burdeles tocando Cueca en un piano con dos notas” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

Respecto al roto chileno, Daniel Muñoz (Otro Canal, 2022) comenta ciertas características que poseía este personaje, que hoy en día se podría conocer como “un maestro chasquilla”, es decir, que posee ciertos conocimientos para poder realizar cualquier trabajo que se le ponga por delante. También comenta que el roto chileno está desconfiado con el sistema, a nivel de que para poder entrar en su mundo, es necesario ganarse su confianza. Esto es similar con lo que se dijo anteriormente, a raíz de características que dijeron ciertos entrevistados, diciendo que las cuequeras y los cuequeros eran personas “mañosas”, puesto que “el ambiente donde se mueven es peligroso” (Otro canal, 2022, 9m35s).

“eran oficios, entonces claro los oficios y las experiencias de los viejos generaban como estas experiencias que terminaban como en poesía y lo hacían canción y ahí como que llegamos a la música y la música antes de danza es canto, antes de canto es poesía y antes poesía es experiencia de la gente, cachái?, del barrio de los viejos que, de todos esto caballeros que estaban en la Vega y y que hacían canto, en Franklin, en el matadero Franklin, en la Estación, en la Vega había lugares, en la chimba, que en ese tiempo se llamaba chimba, entonces desde ahí nace y después de ser canto, claro, es cueca, o sea, es danza y después es todo lo demás, fiesta y qué sé yo” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022)

Se mencionaba anteriormente que la cuestión social, el roto chileno, el barrio, los lugares, locales son indisociables. En la época de los antiguos cultores los barrios cuequeros estaban marcadísimos, hoy, y a raíz de lo observado, leído, conversado y escuchado, es más difuso y menos puntual, pero es un tema que se tocará en la siguiente sección puesto que tiene que ver con la apropiación del espacio.

9.3 Apropiación Del Espacio

En términos más territoriales, gracias a la investigación realizada, se observó tres formas de apropiación del espacio por parte de las cuequeras y los cuequeros en Santiago.

Una hace relación al ejercicio de las cuequeras y los cuequeros que realizan en la rueda de cantores. Otra es cómo las cantoras y los cantores, conformando un grupo musical, realizan presentaciones en distintos locales cuequeros, es decir, shows cuequeros. Y por último, la iniciativa “ruta cuequera”.

En este apartado, se expondrán estas formas de apropiación del espacio por separado. Pero antes de poder explayarse en esto, se hace necesario mencionar que la conformación de barrios cuequeros ha mutado. De acuerdo a los datos recogidos, se pudo constatar que los barrios de los antiguos cultores donde se daba la cueca, ya no existen como tal sino que han mutado y han sido

transformados, por ejemplo, actualmente en el matadero Franklin no existen locales donde se dé cueca, tampoco en el sector de Lo Valledor. Y hoy en día, es posible distinguir distintos puntos en el gran Santiago. Algunos entrevistados comentan que tanto el barrio Brasil, República o Yungay podrían catalogarse como un barrio cuequero, lo cierto es que estos barrios poseen ciertos puntos de encuentro donde las cuequeras y los cuequeros se reúnen. Interesante es mencionar que estos barrios han sido barrios populares históricamente, de trabajadores.

Es cierto que existen lugares, restoranes o “picadas populares” que hasta el día de hoy existen, como *La Milla* cerca de La Vega, “la Viseca” donde aún se reúnen a cantar cuecas en Estación Central, *El Colchagüino* cerca de Estación Central, *El grandioso Caballo de Palo* en Cerrillos, *La casa de la cueca* en Av. Matta, *Las Carretas de Cauquenes* en Santiago, *Pancho Causeo* en Estación Central, entre otros. Estas picadas populares, y otras más, albergaron a cuequeras y cuequeros, pero hoy en día, la actividad cuequera se va dando en ciertos lugares puntuales (rueda de cantores), y no necesariamente en todas las picadas populares. Existen, también lugares emblemáticos que cerraron, como el *Galpón Victor Jara*, *Comercio Atlético*, *Club Matadero*, *El Romerito*, *Bar Catedral*, *El Huaso Carlos*, estos lugares van apareciendo en los discursos de las cuequeras y los cuequeros, tanto por experiencia propia o porque conocen alguna anécdota en relación al lugar.

“y las picás, claro, todos tenemos diferentes sensaciones ante lugares, lugares históricos, está La Milla, que es en la Vega, la Viseca que acá en Estación Central, hablando de Santiago, en el Matadero, ya no, ya no hay vida en lugares que fueron, cachái? por lo que yo sé. Ahora si quedan lugares y no se hace cueca ahí, desconozco” (Cr., comunicación personal, 15 de octubre de 2022).

“o sea en el galpón Víctor Jara, finalmente fue por eso, porque habían denuncias a cada rato, “oiga ya” y los locos, cantando ahí, y la gente quería dormir, entonces sale del galpón y se va al Ainil, que era otro lugar cerrado, también poh” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

“El barrio República, quizá tuvo harta cueca en un momento, pero yo lo centralizaría más como si fuera como en promedio sería como por ahí por barrio Yungay, igual las picás que uno asiste son, por ejemplo, El bar Victoria, que no está en barrio Yungay sino que en Pedro Aguirre Cerda, o hay como hay distintos puntos, por ejemplo” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022)

Existen otro tipo de locales, donde se dan más los shows de grupos cuequeros, algunos nacieron cuando los antiguos cultores (*Los Chileneros*, por ejemplo) estaban vivos, como el *Huaso Enrique*, *Bar Victoria*. En estos locales, aparte de generarse estas presentaciones de los grupos de cuequeros, como La Gallera, Los Meta y Ponga, Calila Lila, Los Trukeros, Las Niñas, entre otros, también se

daba y se da el canto a la rueda. Actualmente, hay locales donde se ofrece un escenario para que los grupos puedan tocar su música, y han surgido nuevos lugares y también han cerrado otros.

Ciertos lugares persisten tanto por trayectoria, como también porque existe “demanda”. Anteriormente se dijo que la cueca ofrecía una forma de expresión, y si se analizan las letras de las cuecas, es decir, la poesía, se podrá observar que es una forma de expresión de la cotidianidad, de las experiencias que se van experimentando en la vida misma, valga la redundancia. Uno de los entrevistados lo comenta de una muy buena manera.

“Porque hay una necesidad pos, cachai? Como desde la, como desde el ocio, no? como desde el relajó, desde la fiesta, del jolgorio, que la gente necesitaba, o sea, quizá no sé, hoy día la pega estresa caleta, las cuentas, las responsabilidades, los hijos; entonces la gente necesita válvulas de escape, y para algunos será el karate, y para otros será a la playa, para otros son las cuecas. Entonces hay como una, hay una oferta-demanda ahí, que es media invisible, pero la demanda está, po, gente que quiere jaranear, gente que quiere fiesta; y está la oferta, que son estas cosas: la ruta, por un lado, están los locales que hacen shows, como el bar Victoria, que tienen, uno paga una entrada a un grupo; están las ruedas, que son más, más flexibles, más libertarias, por decirlo así” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022).

Los nuevos cultores, los jóvenes, los cuequeros “nuevos” desean conocer los lugares donde los antiguos cultores estuvieron, donde cantaron, intentar vivir experiencias similares, independiente de que los años pasen y los tiempos cambien. Esto lo hace la tradición oral, el carácter de patrimonio que posee la cueca. Hace recordar la experiencia vivida en la fiesta popular y cuequera que se vive en el Club Hípico mientras se corre la carrera *El Ensayo*, que se realiza a fines de octubre comienzos de noviembre, en Santiago. Otra fiesta similar es la que se realiza con la carrera *Derby* en Viña del Mar. Estas fiestas populares cuequeras fueron conocidas gracias a las conversaciones sostenidas durante el desarrollo de esta investigación, antes sólo se tenía conocimiento de la existencia de estas carreras y su importancia en la hípica, hoy, luego de adentrarse un poco en el mundo cuequero, se puede decir que son una de las fiestas más importantes para las cuequeras y los cuequeros, puesto que se reúnen cuequeros de distintas zonas de la zona central de Chile, principalmente, y comparten experiencias, historias; es una fiesta donde las novatas y los novatos puede experimentar, aprender aún más de este mundo tan grande como lo es la cueca brava.

El conocimiento y la asistencia a estas fiestas populares por parte de la investigadora, fue porque se empezó a compartir dentro del mundo cuequero, donde se empezaron a conocer nuevos lugares, nuevos grupos, fiestas populares que antes eran desconocidas. El adentrarse un poco en el mundo cuequero por interés propio y para poder realizar la investigación, hizo que se

empezara a tener conocimiento de un mundo que para la mayoría de las personas que no pertenece a este mundo cuequero, es un tanto desconocido.

Tanto la rueda de cantores, los shows cuequeros como la ruta de la cueca se consideran como apropiación del espacio por parte de las cuequeras y los cuequeros ya que van habitando lugares determinados y que poseen características similares, aparte de encontrar en dichos lugares a personas con ciertos rasgos distintivos, en palabras de una entrevistada, posee el comportamiento de una tribu urbana. Si alguno quisiera experimentar cueca brava debe ir a ciertos lugares, puesto que no se encuentra en cualquier sitio, ni en cualquier comuna. Por esto, es que se observa un desplazamiento de las cuequeras y los cuequeros para ir a lugares donde haya cueca, tanto rueda de cantores, shows, o tan sólo para bailar. Existe una movilidad de las personas pertenecientes al mundo cuequero haciendo que lugares aún persistan, y haciendo que abran otros lugares, porque existe una oferta – demanda, como decía el entrevistado (D.) citado anteriormente, pero que muchas veces la oferta no alcanza a llegar a todos los lugares. Una de las entrevistadas comentaba que en términos de la existencia de locales, ella veía que pasaba lo de siempre, que existía un recambio de lugares, puesto que siempre había observado que algunos locales cerraban pero que también habían otros tantos que abrían, por lo tanto, la oferta se mantenía relativamente igual, en relación a los últimos cinco años aproximadamente, puesto que compararlo con lo que ocurría por el año 2010 o con 2003 – año en que la entrevistada empezó a participar regularmente en el

mundo de las cuecas- , notoriamente existen más lugares y locales donde se puede encontrar cueca.

“Una de las cosas que me parece muy interesante es cómo se masificó y se agrandó, como que creció al público aún más joven, porque antes era un poquito más grande (...) y cada vez más gente (...) se empezó a interesar en hacer sus tesis con respecto a (...) a ir y a visitar lugares, y se empezaron a abrir más lugares también, porque también eran como muy contados, nosotros tocábamos en el galpón y (...) en el Huaso Enrique, que eran como los lugares. Y ahora está lleno, se cierran y se abren otros y se sigue este tema como callejero también, que se sigue incorporando. Yo siento que no ha cam, como que no ha cambiado tanto, no sé si han habido cambios, porque en el fondo, se sigue manteniendo la tradición pero sí, se abrió, se masificó y se empezó, como te digo, a abrir a gente aún más joven, eso fue también, súper llamativo” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

La Figura 2 representa los lugares cuequeros en el Gran Santiago - provincia de Santiago. Se encuentran lugares que actualmente están cerrados pero que fueron icónicos, también se cartografió lugares públicos donde existieron por meses ruedas de cantores, algunas casas culturales donde se realizaban shows cuequeros, bares donde por algunos años era habitual ver cuecas, pero que actualmente o están cerrados o ya no son del ambiente. Mientras que la Figura

3, muestra los mismos sitios lugares cuequeros de acuerdo a la vigencia, si está vigente el sitio, cerrado (tanto si es un local o un espacio público), sin actividad cuequera o sin información. La Figura 4 se exponen los mismo lugares pero diferenciados en el tipo de lugar cuequero, esto es si es bar- restorán destinado para show cuequero, espacio público, picada popular, entre otros.

Figura 2 Lugares cuequeros en la provincia de Santiago de los últimos 10 años

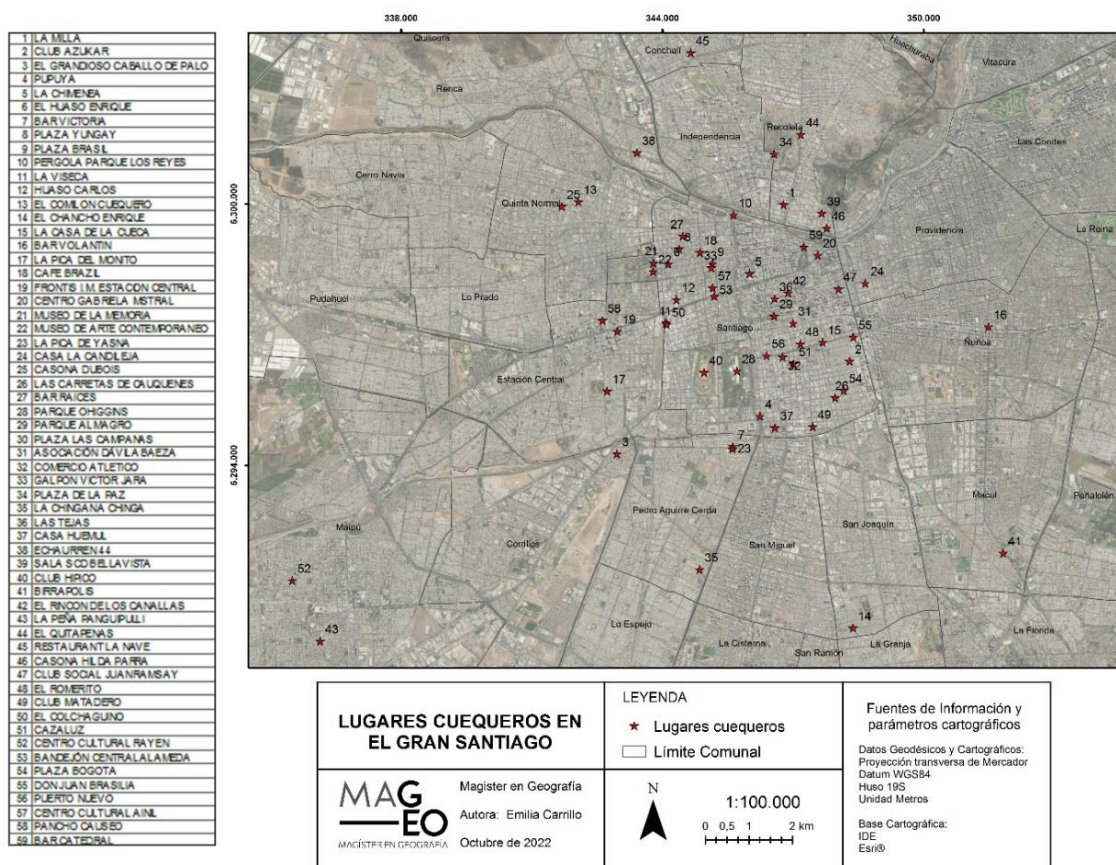


Figura 3 Lugares cuequeros de la provincia de Santiago, distinguidos si está abierto actualmente o cerrado

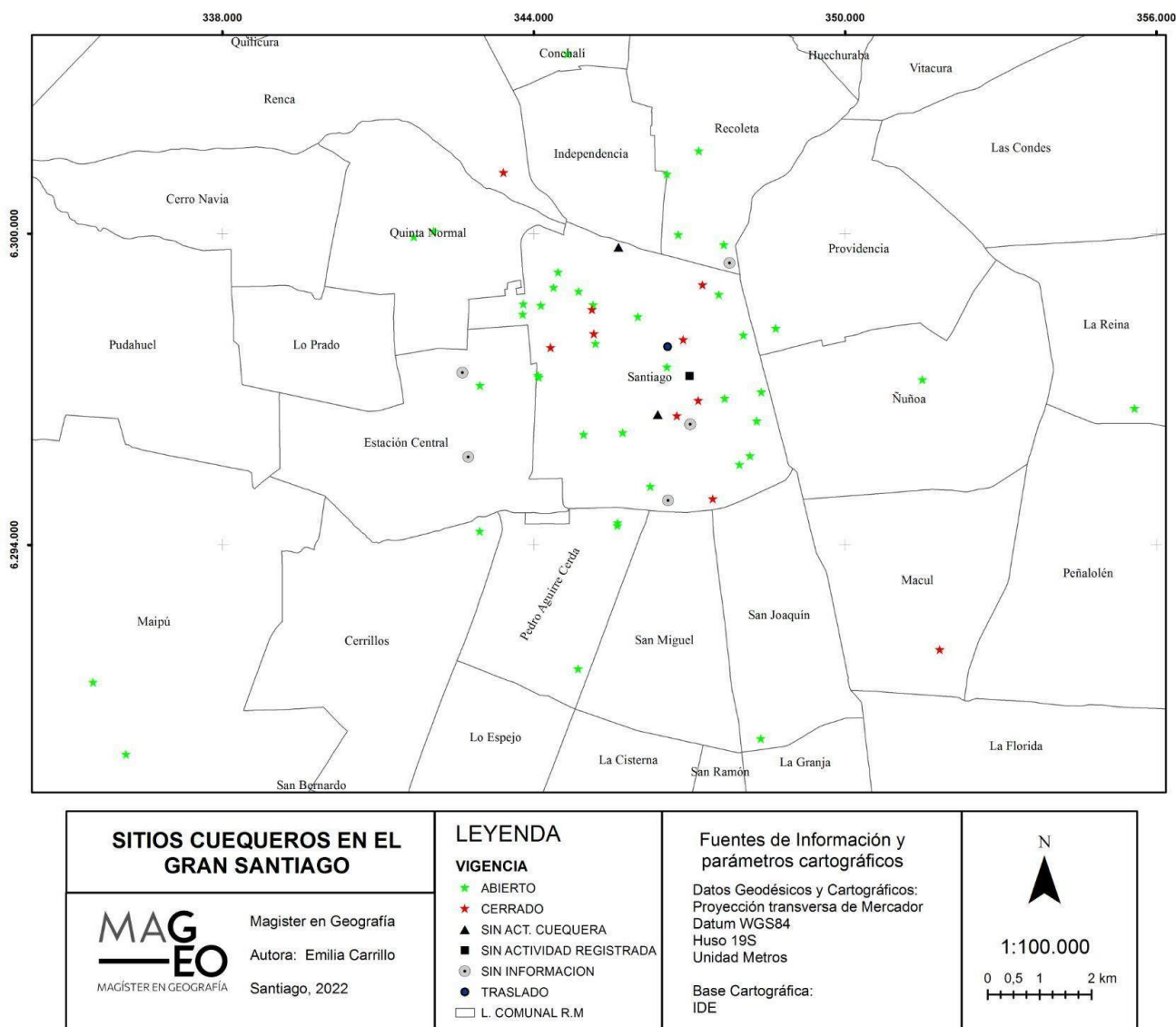
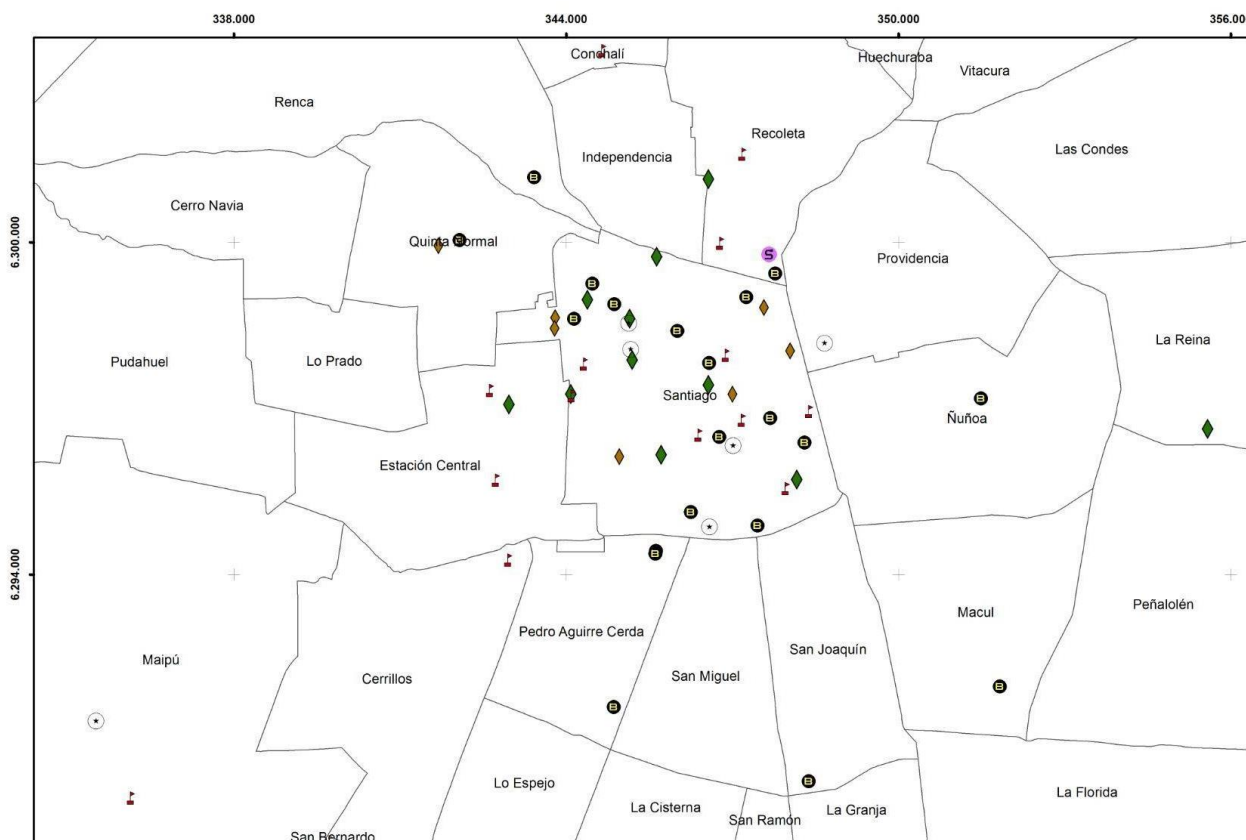


Figura 4 Lugares cuequeros de la provincia de Santiago diferenciados entre tipo de espacio



<p>LUGARES CUEQUEROS EN EL GRAN SANTIAGO DE ACUERDO AL TIPO DE ESPACIO</p>		<p>LEYENDA</p>		<p>N</p>		<p>Fuentes de Información y parámetros cartográficos</p>	
<p>MAG GEO Magister en Geografía</p> <p>Autora: Emilia Carrillo</p> <p>MAGÍSTER EN GEOGRAFÍA Octubre de 2022</p>		<p>TIPO DE ESPACIO</p> <ul style="list-style-type: none"> BAR-RESTORAN PARA SHOWS PICADA POPULAR ESPACIO PUBLICO ESPACIO EVENTOS PUBLICOS CENTRO CULTURAL SALA DE MÚSICA Limite Comunal 		<p>1:100.000</p> <p>0 0,5 1 2 km</p>		<p>Datos Geodésicos y Cartográficos: Proyección transversa de Mercador Datum WGS84 Huso 19S Unidad Metros</p> <p>Base Cartográfica: IDE Esri®</p>	

En relación a Figura 4, se observa que se tiende a ocupar espacios públicos para la realización de la fiesta cuequera. Por otra parte, se observa que las picadas populares donde se puede encontrar actividad cuequera son las que más dispersas en la provincia, en relación a los demás tipos de espacio, pero tienden a concentrarse en la comuna de Santiago y sus alrededores inmediatos. De acuerdo a esto último y a lo mostrado en la Figura 2 y 3, se puede observar que la construcción de barrios cuequeros y sus límites son más bien difusos, como se comentaba en líneas anteriores, pero que los puntos cuequeros se concentran en la comuna de Santiago. En el discurso de los entrevistados queda expuesto que un barrio cuequero concreto como tal, sino más bien, lugares puntuales, sobre todo en la comuna de Santiago.

“ ahora está lleno, aquí en este barrio, aquí en la plaza, ahí en Maipú cierran, hay cuecazos espontáneos a veces, hay ruedas en muchas partes... “ (referencia a Plaza Yungay y calle Maipú) (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Las tres formas de apropiación que se definen en las líneas posteriores poseen características y expresión territorial particular, ya que son la forma en que las cuequeras y los cuequeros habitan la ciudad. Ellas y ellos poseen una cotidianidad demarcada por la ciudad y por la tradición y patrimonio de la cueca, viviendo la tradición cuequera en la actual ciudad cosmopolita global, haciendo que la urbanidad actual converse con la cueca brava.

9.3.1 Rueda de cantores

La rueda de cantores es una forma en la que cantan las cantoras y los cantores para ir aprendiendo, conociéndose. Es una forma que se tiene en la cueca brava de enseñanza informal, donde las enseñanzas se traspasan de generación en generación a raíz de relato, la tradición oral.

Esta forma de cantar cueca posee códigos y una manera determinada de llevarla a cabo, por ejemplo, el “saber sacar en primera, arremangar, de poseer buen pito, de tocar el pandero con maestría, de saber versos y muchas melodías para improvisar en lotes” (Rojas, 2012). En palabras del investigador y músico cuequero Mario Rojas (2012),

“El canto de la cueca brava, según la he vivido, es una construcción de insospechados laberintos, en los cuales se extravían los que se niegan al peso de su historia y mucho más aquellos que se allegan sin el debido respeto. Lo natural es haber aprendido este canto desde niño, en las canchas donde se foguearon el Baucha, el Perico, Nano Núñez, Fernando González, el Mesías, el Pollo, Rafucho, Mario Catalán. De lo contrario, más vale entrar con la suficiente apertura mental y humildad, para sorprenderse en cada recodo del camino” (p.82)

Rojas (2012) en su libro donde comenta su experiencia personal con la cueca brava y hace un compilado de distintos archivos que marcaron su vida cuequera.

Uno de ellos es el artículo de Julio Alegría Gregorio de Las Heras para la revista *Araucaria* que escribió hace ya 30 años. Julio es integrante del grupo cuequero Aparcoa y explica brevemente en qué consiste la rueda de cantores.

“La cueca urbana es básicamente canto de hombres. Más que juntarse a bailar, se juntan a competir en el canto. Competir en melodías y texto. Se forma una media rueda con no menos de cuatro cantores, de los cuales, cada uno canta una estrofa del texto. El que empieza a cantar o “saca” primero, es respetado como solista en esa estrofa y los demás hacen una segunda voz en intervalo de tercera hacia abajo y paralela (“llevarla de abajo”). Si se diera el caso – y se da, claro – que dos cantantes entren al mismo tiempo, el cantor más afamado o más antiguo y respetado es el que continúa en la primera voz y el otro pasa a segunda voz.

Es tal el entusiasmo y el corazón que se pone en estas ruedas de canto, que los rostros se transfiguran en sentimientos. Con los ojos cerrados el cantor se arranca del alma su mejor “pito”, voz aguda y nasal de fuerte volumen que se sobre pone vibrante sobre el coro de segundas voces” (Rojas, 2012, p. 120)

Lo narrado tan asertivamente por Julio Alegría se observa en las ruedas que se presenciaron en los distintos locales y lugares a los que se asistieron. Similar a lo expuesto anteriormente es lo que se comentaba en las entrevistas, añadiéndole este carácter móvil que posee, tanto porque en la misma rueda el

canto “se va moviendo”, como también la rueda en sí se mueve de locación, puesto como se ha demostrado anteriormente, la cueca al ser fiesta, jarana y jolgorio, con este canto tan característico que es gritado, provoca cierto desorden público, por lo que los habitantes de ciertos lugares no siempre pueden convivir con esta forma de vida. Por eso, se ha movido, ha pasado por la Pérgola del Parque Los Reyes, Bandedjón Central de la Alameda a la altura de Concha y Toro, Plaza Yungay, Plaza Brasil, Plaza Bogotá, la Viseca, en lugares al aire libre y públicos; también en locales conocidas como picadas populares tal como *La Milla, Juan Brasilia, El Colchagüino, Huaso Carlos*, entre otras.

De acuerdo a la información levantada durante la investigación, el canto a la rueda posee este carácter migrante, puesto que se va moviendo de ciertos lugares a otros, se mueve por la ciudad, de un barrio a otro, cantando cuecas que tienen que ver con experiencias y tradiciones, creando nuevas cuecas inspiradas en las experiencias vividas por la movilidad que se va generando en la ciudad a raíz de las condiciones sociales del lugar.

“Describiría la rueda, me atrevería a decir que es bien itinerante. ¿Por qué? Porque las ruedas se establece en lugares donde no siempre es tan idóneo, el lugar. Entonces, la rueda de repente se desarrolla en lugares abiertos, públicos, y al ser un lugar público, genera, sensaciones, poh genera cosas en el entorno. (...) entonces, de alguna forma como que el concepto de rueda es como itinerante, está estacional un rato, cuando algo

pasa, “no, sabís que yo creo que es momento” y se mueve, se va moviendo, y hoy día ocurre eso, que de la Alameda había un problema, asalto, harto en la noche porque, además, la rueda es como bohemia, po, cachai? no, la rueda no es a las 14:00 h de la tarde en la Alameda, cuando hay luz de día, no. Es como en la tarde noche” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022).

Entonces, el lugar donde se juntan los cuequeros para realizar la rueda este año no siempre es el mismo el siguiente año y tampoco es que estén los lugares tan establecidos. Un ejemplo de esto es lo que comentaba un entrevistado, diciendo que actualmente existe un grupo en una red social donde se van avisando donde habrá rueda para asistir.

“los días X, a tal hora en *Juan Brasilia* y es como tengo un WhatsApp que es de la rueda, un WhatsApp donde, no sé, hay 150 locos que se llama “la rueda algo”, en ese WhatsApp están como todas las batiseñales, “oye, cabros, hoy día quién va a *La Milla*” y están en *La Milla*, “oye, mañana *Brasilia*”, Y como que son las coordenadas, la batiseñal,...y *Juan Brasilia* está haciendo eso (...) la gente también fluye harto y es como bien dinámico, igual” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

Podría, entonces, entenderse que la rueda de cantores, es constructora de espacio desde el movimiento, una es una peregrinación cuequera en la ciudad.

Así lo comentó un entrevistado cuando compartía su historia de cómo había llegado al mundo de las cuecas.

“entonces dicen “oye, vamos a ir a la Viseca” y yo sin entender nada, y qué es la Viseca? y estábamos cerca porque era en Exposición, “no...”, dijo, “vamos al patio al patio de los polleros” “vamos po”, y yo sin tener idea, “pero queda cerquita”, la cosa es que se fue, como una procesión de gente, como amigos, caminando, y unos con guitarra, y ya “para allá voy”, y nos metimos a Exposición, que es donde están, donde venden los pollos,.. (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

La dinámica del canto a la rueda persiste hasta hoy en día, es una tradición que se ha pasado de generación en generación y entre las personas. Las personas recién llegadas a las cuecas deben respetar este espacio, puesto que es un espacio de aprendizaje, de honrar la historia, de conocimiento, una forma de expresión.

“Por ejemplo, Eh, hay...Don Fernando González postula que hay cuecas para bailar y cuecas pedagógicas, por ejemplo, que es lo que se llama Cueca en rueda,cachai? por ejemplo, el canto a la rueda es sin pandero y sin bailarines, porque es pedagógico, estamos estudiando y estamos aprendiendo cómo se hace”. (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Al no conocer ciertos códigos, se corre el riesgo de molestar a los cuequeros más antiguos o con mayor experiencia. Esto lo menciona Daniel Muñoz (Otrocanal, 2022), diciendo que con los “viejos”, los antiguos cultores como Nano Núñez, Raúl Lizama, Luis Araneda, un cierto día le dieron “el permiso” para cantar en la rueda con ellos. En relación a esto, se muestra relatos de entrevistados en relación a problemas que tuvieron cantando cueca en rueda.

“Estaba aprendiendo mucha cueca, todo el día escuchaba cueca, entonces tiran una cueca y yo llego y me lanzo a cantar una cueca y los viejos me miran muy feo, termina la cueca y me dicen “oye y quién soy voh?”, y yo así “no, vengo recién llegando, estoy cachando las cuecas, me gusta esto y quiero aprender”, “ya, pero llegaste súper mal, po”, tratándome mal, cachai?, y yo “pero ¿por qué?”, y viejos como choros, aparte que un cabro me dice “amigo, sabís que la cagaste” y yo en realidad no sabía en qué la había cagado, ya po y en qué la había cagado, en que la cueca siempre se canta hacia la derecha y yo me metí a contramano, me metí a contramano y después no respeté las primeras y segundas voces, todos los códigos que uno va cachando de a poco”. (V., comunicación personal, 20 de septiembre de 2022)

Esta tradición de canto a la rueda se empezó a dar porque antiguamente, aproximadamente 1920, se juntaban cuequeros a cantar, en alguna casa, en alguna picada, en alguna “casa de niñas”, y los cantores, cuatro o más

empezaban a improvisar versos, o con “versos huachos”⁵, donde el primero en cantar inventaba una melodía y letra, y el siguiente, por mano derecha, sería la segunda parte de la cueca, el tercer cantor por mano derecha, cantaba la tercera parte y el cuarto cantor remataba la cueca, mientras que el quinto empezaba una nueva cueca (Otro Canal, 2022, 10m36s). La gran diferencia que se da hoy en día en relación a lo descrito anteriormente, es la presencia femenina, e inclusive existen ruedas de cantoras exclusivamente.

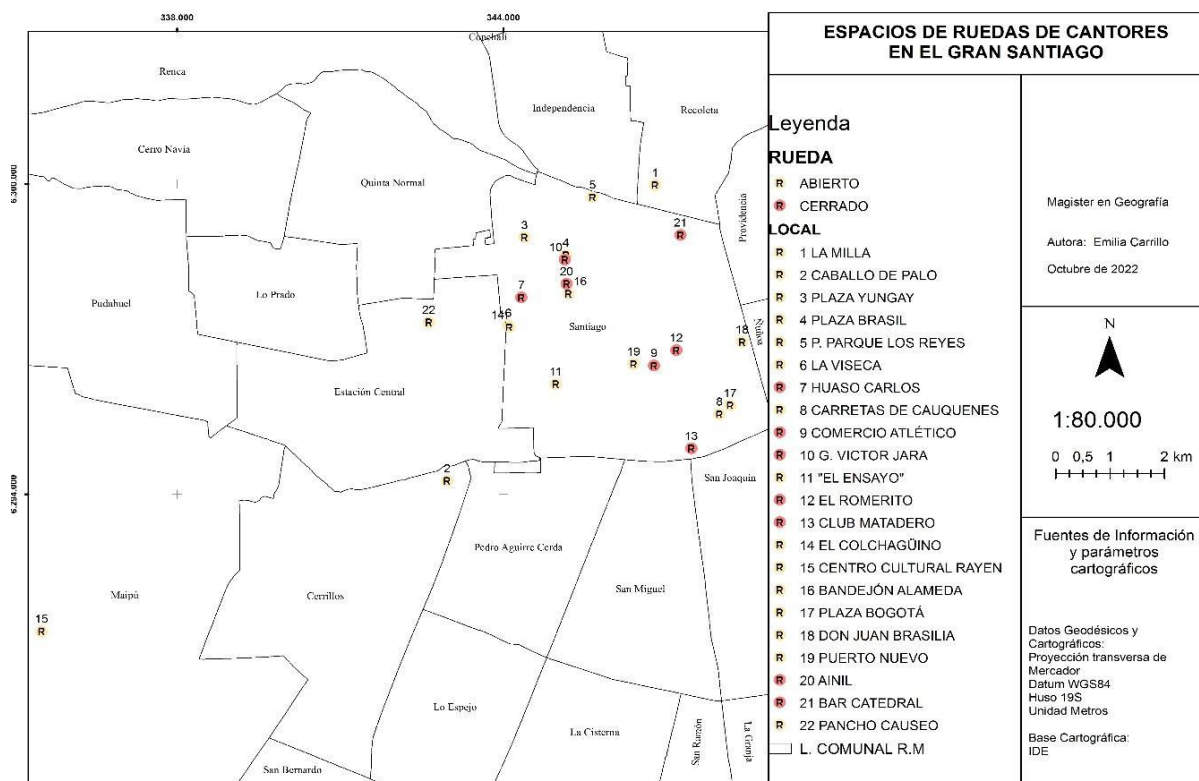
“Para mí el que haya surgido tantas ruedas femeninas es un tremendo paso de las chiquillas, o sea, de abrir, porque además el canto a la rueda siempre fue masculino. Las cantores eran un dúo de rodeo o los grupos folklóricos, o la mujer sola; pero rueda de canto no y mixto, tampoco hay, pero eso, yo creo, que tiene que ver un poco más como con el, por el tono del canto que, las mujeres cantan más alto, que se yo, pero es apertura y esa fuerza que tuvieron ellas para armar sus lotes, imponerse, y se hacen, ahora, incluso encuentros súper masivos, de puras cantoras, de puras mujeres que cantan cueca, eso me parece, como que ella corrieron al tiro la barrera, pero que es un ambiente machista, es absolutamente machista, o sea totalmente, eso es cierto, pero como todo, o sea, como está en todos

⁵ Versos de una copla que una cantora o cantor canta pero que no pertenece a alguna cueca conocida. Si se desea saber más al respecto, se recomienda revisar la entrevista a Luis Castro que está plasmada en el libro de Mario Rojas, “El que sae, sae” (Rojas, 2012, p. 126)

lados el machismo, en el fondo” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

“Porque antes cuando sacaba una mujer siempre las compañeras la acompañaban en el canto para que quede canto de mujer, a pesar de que la rueda conformada era mixta, o sea, digamos, pero hoy día se da que canta una mujer y la toma el hombre y no hay problema y está súper bien, entonces” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022)

Figura 5 Espacios en la provincia de Santiago donde se realiza la rueda de cantores



Respecto a los lugares donde se da la rueda en el gran Santiago, se realizó una cartografía exponiendo todos los lugares que se han mencionado tanto en entrevistas llevadas a cabo, conversaciones informales con cuequeros y cuequeras, libros leídos e investigación por redes sociales. La Figura 5, muestra los puntos donde se reúnen y se han reunido a realizar el canto a la rueda. Fueron mapeados 22 lugares, de los que 8 son locales que fueron cerrados y actualmente no existen. Hay que aclarar que poder recoger la información de estos lugares fue un tanto compleja, puesto que la investigadora no canta ni toca cueca, por lo tanto, fue desde las conversaciones sostenidas y entrevistas. Se debe dejar claro, también, que esta cartografía no es definitiva y está lejos de estar terminada, porque como se dijo anteriormente, el canto a la rueda se va moviendo, va migrando de sitios, en palabras de entrevistados es que va fluyendo, es dinámico. Cabe destacar que los lugares donde se ubica la rueda de cantores es en sitios populares, si es en un local, una picada popular, si es en espacio abierto, que esté localizado con un entorno popular, es decir, barrio popular, que está asociado a las clases más bajas socioeconómicamente hablando. Esto último es observable en la Figura 5 donde se vislumbra una concentración de lugares en Santiago, que vendría siendo el barrio Yungay-Brasil y el barrio Matta-Franklin.

9.3.2 Shows de grupos cuequeros

Existe otra forma moverse por la ciudad que poseen las cuequeras y los cuequeros, mediante el grupo cuequero. Grupo musical conformado, generalmente, por personas del mismo género que se juntan a practicar con regularidad, tienen presentaciones en distintos lugares de Chile, y comparten el gusto por tocar y cantar cuecas.

“En la rueda lo que pasa es que cuando te encontrái con tu cuadrilla, con la gente que tení un fiato, ahí ya entrái a decir “Oye, juntémonos a ensayar?”, o “tengo una cuequita, se las quiero mostrar”, “hagámosle una melodía”, ... Y después, ya cuando, cuando quería empezar a trabajar, a ganar platita con esto... porque esto igual es un trabajo” (K., comunicación personal, 15 de octubre de 2022).

La importancia que poseen hoy en día, los grupos de cueca, es masificar este estilo musical y estilo de vida, llegando, ojalá, a personas jóvenes para que se incorporen a este mundo y se pueda renovar la gente, para así persistir.

“La importancia de tener un grupo hoy por hoy, yo creo que, bueno un consolidado que tiene una identidad, una identidad sonora, cierto, es comunicar a los pares, a los otros chilenos lo que hay, lo que es Chile, cachái? eso yo creo que es importante...” (Cr., comunicación personal, 15 de octubre de 2022).

Una identidad de sonido que luego, en la gente que escucha cueca, pueden ser capaces de reconocer un grupo. Estos grupos son los que están haciendo nuevas cuecas, nuevas letras, incursionando con instrumentos. Y cada vez se están conformando nuevos grupos, tanto de mujeres como de hombres, tanto de Santiago como de otras regiones. También es interesante mencionar que existen personas que pertenecen a más de un grupo. Por lo tanto, por más estacional que sea un grupo, como característica donde las personas conviven en esta forma de organizarse por un determinado tiempo, también posee la característica de móvil, debido a este movimiento que se da con el cambio – recambio de músicas o músicos dentro del grupo musical. Bien lo dice Rodrigo Torres en el documental *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros*,

“nada más lejos de eso que esta práctica de esta cueca q es tan libertaria que nunca hay lotes fijos, la gente se cambia de grupos, ehm... está todo pasando, digamos, de una manera muy dinámica en estos lugares, o sea esta cueca existe, no en los, no en los escenarios, sino en los lugares donde esto tiene sentido, que son las canchas, digamos, barrios, de los barrios bravos, cierto, o algunos, llaman algunos despectivamente, los bajos fondos, no?...” (Olivares, 2012, 27m56s).

Los grupos musicales cuequeros son una forma de institucionalizar la cueca, puesto que existe gente que se dedica profesionalmente a la cueca (Núñez, 2019). Y se termina ese proceso de institución cuando existen lugares propicios,

escenarios, para mostrar el trabajo musical de dichos grupos generando una fuente de ingreso para las músicas y los músicos. Es un espacio donde el grupo realiza su performance cuequera, generando una relación entre la propuesta artística propia y el público, dando paso a que se genere este espacio festivo que caracteriza a la cueca, pero desde este proceso de institucionalización cuequero. Es la gente que asiste a estos espacios, como espectadora la que actúa como jueza de estos grupos (Núñez, 2019).

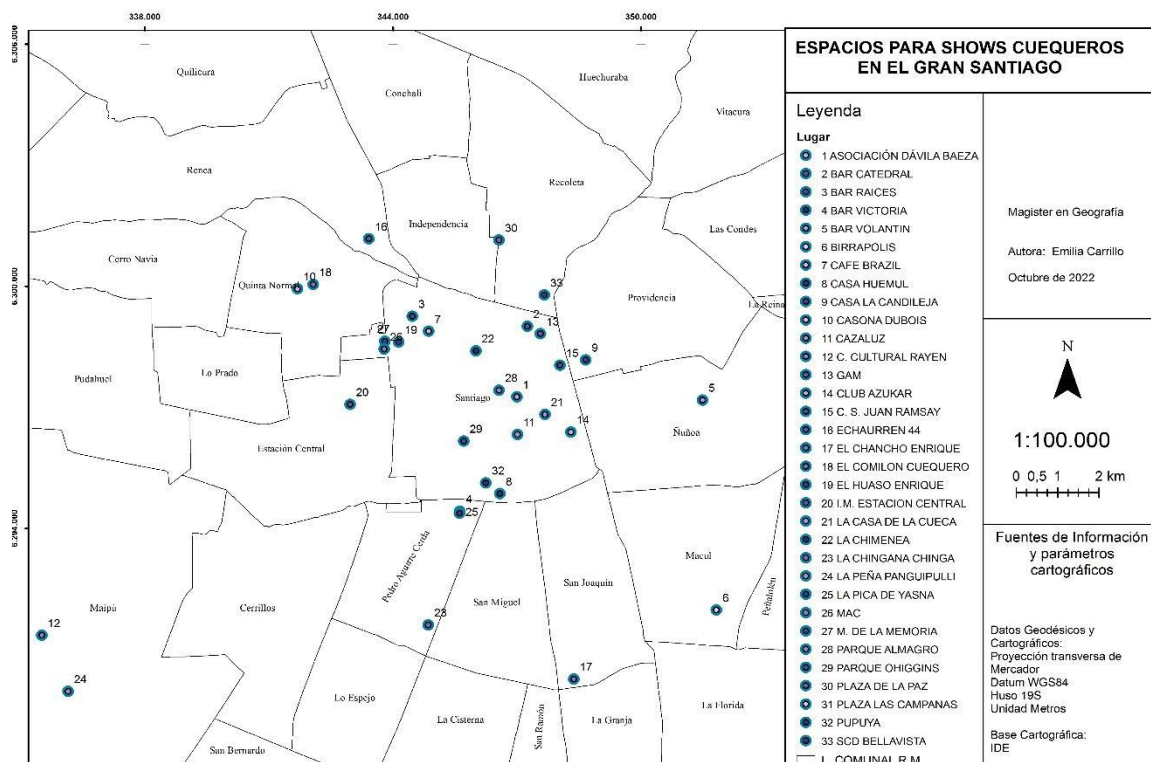
Rodrigo Núñez (2019) denominó a los locales con shows cuequeros como un espacio semi-privado, puesto que es donde se da la presentación de un grupo y se establece una relación con el público asistente ya que es el grupo el encargado, con su propuesta artística, de generar la fiesta cuequera. Público (como espacio público) no es, porque es en un lugar cerrado, con transacción monetaria, ni tampoco privado porque es un espacio donde asiste gente que no es parte del círculo más íntimo del grupo cuequero, o de los dueños del local en cuestión

En la Figura 6 se presenta espacios donde se han realizado shows cuequeros. Se quisieron plasmar lugares desde el año 2010 hacia delante. De los 33 sitios, 26 se encuentran abiertos.

Estos espacios es donde se genera una transacción entre el local o espacio, grupo y público. Puede ser una transacción monetaria como de otros objetos (comida, bebestible, entre otras), es decir, existe una relación comercial. En el

trabajo de Rodrigo Nuñez (2019) se logra evidenciar el cambio que se ha tenido desde los años de dictadura hasta hoy, puesto que hoy en día, gracias a existir esta relación comercial en el mundo de las cuecas, este estilo musical posee mayor presencia en la escena musical chilena. Esto sería una de las importancias de la existencia de este tipo de locales donde existen shows cuequeros, que pueden ser pagados, en algún local – restorán- bar o un evento masivo público, como el evento realizado el 30 de julio del presente año llamado “100 cuecas para Nano Núñez” en el frontis de la I. Municipalidad de Estación Central.

Figura 6 Lugares en la provincia de Santiago donde se realizan shows cuequeros



Donde se realizan la puesta en escena de los grupos musicales cuequeros podrían ser un ejemplo de cómo la cueca ha evolucionado y cómo a respondido a los cambios sociales. Es un hecho que Santiago es una ciudad cosmopolita, por ende las expresiones culturales que suceden dentro de dicha ciudad deben convivir con esa característica, y es por esto mismo que los grupos y los shows cuequeros son importante que existan, puesto que ponen en la palestra una forma de expresión que posee historia y tradición.

“También cuando uno graba algún disco, también, que queda plasmado eso es importante, ahí ya tienes una historia, ya somos parte de la historia, cachi?” (Cr., comunicación personal, 15 de octubre de 2022)

Cabe destacar, que los primeros grupos de cueca brava conformados por jóvenes y aprendices de los antiguos cultores, realizaron un rescate de la cultura, tradición y patrimonio cuequero, aprendiendo a cómo se escribe la cueca, cómo se toca, cómo se canta, con ganas de dar a conocer esta cueca que es distinta a la que conocían, esa cueca huasa, campesina.

“Lo bonito de ese tiempo en que nosotros empezamos con Los Trukeros es que (...) habían dejado como esta puerta entre abierta y habían varios otros artistas, bailarines, había una compañía de danza que estaba investigando al mismo tiempo.. está bueno, distintos grupos que estaba...por que en el fondo lo que venía antes eran como los grupos

folclóricos tradicionales, como esta cueca más campesina, o como ese folclor más.” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

9.3.3 Ruta cuequera

La ruta cuequera es una iniciativa de un hombre que busca un espacio propicio para poder desarrollar la actividad cuequera que se daba en la picada popular “Huaso Carlos”, y que luego de cerrar este local, las cuequeras y los cuequeros que asistían a dicho lugar, quedaron sin espacio dónde ir. En palabras del fundador de esta iniciativa, al quedar sin el espacio de la chichería se sintieron huérfanos, porque en ese tiempo no habían muchos locales cuequeros.

“y hablé con, o sea, porque yo la pensé en la casa y dije “pucha, qué hacemos?, hay que buscar un espacio, para mantenerlo y para”, porque lo que se generaba, como lo de la comunidad,(...) lo encontraba bacán, a mi siempre me ha gustado eso, como de reunir gente, y todo, bueno pal hueveo...pero esta comunidad era bacán porque era libre,no era una, no era como un evento, cachai? No era como un show, o sea, claro, si yo voy al bar *Victoria*, por ejemplo, yo pago una entrada y veo unos cuequeros, bacanes, que son bravos, y ,pero es un show que yo pago. Esto era una fiesta que se generaba desde lo espontáneo, donde cualquiera cantaba, cualquiera bailaba, y la fiesta la armaba la gente, en el fondo, todos, desde

el que baila, hasta el que toca, hasta el que está tañando la mesa, hasta el que sirve el copete al amigo, todo eso forma la fiesta ... y yo me quedé con eso, ya, me dije, “esta cuestión, algo hay que hacer para buscar algo, busquemos otra picá donde podamos hacer lo mismo. Y ahí, se me ocurrió, “y si hacemos esta hueá” Estaba como ideando la idea y dije “ya, esto, cómo no va a pasar en algún otro lado?” y empecé, como, a buscar locales así, como ¿dónde podría ser?, buscando alguna instancia como eso, un espacio que nos acogiera, y yo dije, pucha igual hay como dos tema, uno que es como, como el gusto por la cueca y por la fiesta chilena, y por este jolgorio que se genera, y que tiene que ver, un poco, con la tradición, no? como este, como este patrimonio intangible que es la cueca. Y, por otro lado, están los locales, poh, las picadas que también son un patrimonio tangible, así como desde, desde lo patrimonial-gastronómico, por decirlo así, como *La Piojera*, como en fin, *El Quitapenas*, y son picadas que están en el inconsciente de la gente, cachai?” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

La Ruta cuequera surge gracias a la gestión de Diego Valenzuela, el fundador, con el apoyo de Camilo Henríquez, el diseñador; y Gloria Henríquez, la fotógrafa. Como Diego pertenecía al mundo de las cuecas y con las ganas de llevar a cabo este proyecto, empezó a recolectar datos de picadas populares en distintos sitios, a las que él iba, hablaba de la idea que se tenía para luego concordar fecha y poder realizar esta fiesta. El fin de esto es generar un fiesta chilena cuequera,

con almuerzo incluido donde todos son invitados a participar; puesto que así el fundador sentía que era lo que ocurría en la chichería “Huaso Carlos”.

La idea surge en unir dos grandes mundos chilenos que se conocen, por un lado la fiesta, a cargo de la cueca; y por otro lado, lo gastronómico, con las picadas populares.

“O sea, yo diría que es como la principal característica que sea como más bien popular...que al principio, cuando partimos era como que poníamos, no condiciones, pero como que tenga características como que sea picá popular, que haya tenido algún vínculo con la cueca y otras cosas, pero claro, cuando tú vas haciendo el ejercicio práctico de buscar picá popular, que sea popular y que, además, tenga un vínculo con la cueca... y ya se empiezan con dos factores, ya se empieza acotar el universo... pero de momento, y lo que hemos como acostumbrado, que sean picás populares por excelencia, ya sea populares porque el barrio es popular, porque, no sé, Franklin no es lo mismo, porque podría haber un local relativamente barato en Vitacura, pero no junta mucho con el roto chileno que se come la cazuela en la Vega (...) que uno sepa que es picada popular, que tú pasas por afuera y está el cartelito “menú 5 lucas”, que en general, es relativamente asequible el valor de las picadas y que es un lugar, tampoco tan así como un mantel, con cubiertos... Es una picada, que tú sabes que comida casera, que es rica y, en muchas de esas picadas, da la

coincidencia, que había cuecas” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

Se han realizado 21 rutas desde el 2016 hasta la fecha, en distintos locales como se puede observar en la Figura 7, donde aparecen en orden cronológico ordenados y en la Tabla 4 se puede observar las fechas cuando se realizó cada actividad, incluyendo las que se realizaron fuera de Santiago. De las 21 rutas, dos se han realizado en Valparaíso, buscando reunir las cuecas de ciudades distintas para compartir.

Figura 7 Locales en la provincia de Santiago visitados por la iniciativa La Ruta Cuequera

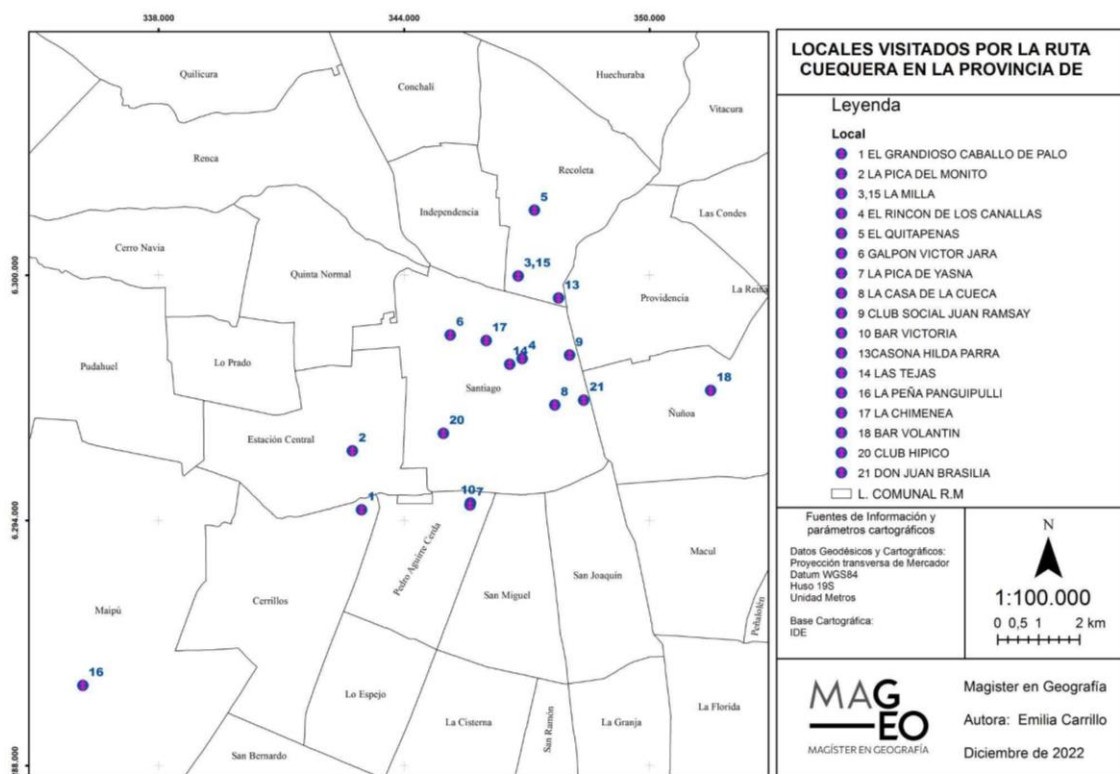


Tabla 4

N°	Local	Fecha
1	Caballo de Palo	09-07-2016
2	El Monito	06-08-2016
3	La Milla	03-09-2016
4	Los Canallas	15-10-2016
5	El Quitapenas	12-11-2016
6	Comercio Atlético	07-01-2017
7	La Picá de la Yasna	18-03-2017
8	Chancho Enrique	22-04-2017
9	Juan Ramsay	27-05-2017
10	Bar Victoria	24-06-2017
11	La Nave	15-07-2017
12	La Isla de la Fantasía (Valparaíso)	12-08-2017
13	Casona Hilda Parra	06-07-2019
14	Las Tejas	25-01-2020
15	La Milla	28-05-2022
16	Panguipulli	25-06-2022
17	La Chimenea	30-07-2022
18	Volantín	27-08-2022
19	Liberty (Valparaíso)	01-10-2022
20	Ensayo	31-10-2022
21	Don Juan Brasilia	10-12-2022

“Compartir”, de acuerdo al gestor de esta iniciativa, es la palabra que caracteriza a la Ruta Cuequera, porque es un espacio que se genera donde se comparte tanto lo comestible, lo bebestible, los conocimientos, ideas e historia de vida entre los asistentes. Por lo escuchado, y lo vivido, se va generando una gran familia, donde se respeta a la otra persona y se incentiva el pasarlo bien, cuidándose mutuamente.

En la Ruta Cuequera la forma de canto de la cueca es por rueda. De acuerdo a conversaciones informales llevadas a cabo y a las entrevistas realizadas, se constató que la rueda que se genera en la Ruta se siente distinta a la rueda que se dan en otros espacios. Y esto es básicamente porque se genera una rueda de cantores donde cualquier persona, que sepa una letra de cueca, puede entrar a cantar, no se necesita saber bien los códigos, puesto que en el ejercicio de canto en la rueda, se va enseñando y aprendiendo. En una de las conversaciones durante una Ruta Cuequera que se realizó en El Ensayo, uno de los cantores, músico de un grupo de cuecas, comentaba que le gustaba cantar en la rueda de la Ruta, porque era más democrática y no existía esa forma un tanto molesta, soberbia que podía existir en otras ruedas. Características que anteriormente se catalogaron como “mañosos”, “arrogantes”, desconfiados; denominaciones que principalmente eran para referirse a los viejos cultores, y que hoy en día, son características que persisten en el mundo cuequero, debido quizás a que también es una enseñanza y tradición.

Si bien realizar una ruta de picadas hoy en día ya es difícil debido a que muchas de ellas actualmente están cerrando por el avance inmobiliario, renovación de barrios, etc.⁶, combinarlo con cueca, de buenas a primera, puede resultar aún más difícil ya que lugares cuequeros, tal y como mencionaba Diego Valenzuela en líneas anteriores.

Si se mira la historia de la cueca, es en los lugares populares ciudadanos donde nació esta expresión, por lo que la Ruta Cuequera, aparte de ser una iniciativa de rescate de la fiesta popular, es un rescate a la historia de la cueca, ya que el mismo entrevistado comenta que ha conocido picadas populares donde cantó y estuvo Nano Nuñez, el Perico y los antiguos cultores.

“Tiene una cocina y el Monito, adentro de toda esa hueá, tiene una cancha de rayuela adentro, porque los viejos toman pa, después entran comen, pa, y después juegan rayuela toda la tarde, y tiene una cancha de rayuela adentro, hueón, hay una foto donde, hay amigos que fueron a la ruta, que están tirando y es como, o sea vay a, comí, cantái cueca, bailái, compartí, jugái rayuela que, como así como, pica popular máxima. Entonces, claro, hablé con el caballero del Monito, como dando la referencia de ess local

⁶ Es necesario mencionar que existen distintas iniciativas en distintas ciudades chilenas que buscan recuperar las denominadas picadas, publicando en redes sociales la locación de muchas de ellas para que la gente asista.

y él me dijo “No, si aquí cantaba el Nano Nuñez, conocí al viejo Nano” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022)

Se hace necesario mencionar que la Ruta Cuequera es una fiesta a la que acude mucha gente, y a los locales a donde se ha realizado, han recibido buen ingreso debido al consumo en el local de las personas que asisten. Como se dijo anteriormente, no tan sólo es el rescate de la fiesta cuequera, sino que también de las picadas populares, puesto que en la instancia de Ruta Cuequera, los bares- restaurantes generan ganancias que no se ven todos los días, por lo tanto, podría verse, como una ayuda que se le hace a estos locales populares, para perdurar en el tiempo y generar ganancias, “números azules”.

Otra característica que debe poseer el lugar para ir con la fiesta de la Ruta Cuequera al sitio, es que la dueña- el dueño o la administradora-administrador, quién está a cargo del local, esté relacionado de alguna manera con las cuecas. Diego Valenzuela comentaba que ha tenido que hablar con varias personas de distintos locales exponiendo su idea para, luego, ver si es posible o no realizar la actividad en dicho local. Gracias a esto, ha notado que existen diferencias entre las personas que se relacionan con la cueca brava o la cueca en general y quiénes no.

“Entonces hay una diferencia de visiones, que es lo que yo, así humildemente puedo decir, una diferencia de visiones de los encargados que tienen un vínculo con la cueca y el que no tiene mucho vínculo con la

cueca. El que no tiene vínculo con, mucho, con la cueca, está preocupado de: ¿cuántos se van a sentar? ¿Si llenamos el local? que consuman harto, y que y que ojalá que no pidan el menú de 6 Lucas, que pidan el de la Carta, cachái el bistec con no sé qué que vale 15, ese es como el que no está muy conectado. A diferencia del que sí está conectado con la cueca, que eso es segundo plano, lo que le importa el dueño que tiene esta visión como del cuequero, es que la gente lo pase bien ¿por qué? porque él sabe que con eso todo lo demás se cubre, que se llene, que compren Caleta, que coman harto, se cubre solo, entonces ahí está, esta persona que no quiso, como así, “mira, no sé, quizá, no sé, igual me complica porque la rueda donde se armaría y entorpecerá a los que no sé qué”, y el otro, el moño, me dijo “Compadre, aquí mira, te parece que ponga el piano ahí? Entonces cuando se arma la rueda mira las mesitas las corremos para allá, total la gente se acomoda y pasamos igual, aquí pueden bailar”, cachai? que las visiones son super distintas” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022).

En esta iniciativa se busca que ruta nueva que se haga, lugar nuevo que se visite. Es como si fuera una procesión por la ciudad en búsqueda de lugares propicios para la realización de esta fiesta. De acuerdo al relato rescatado de una persona asistente a la Ruta Cuequera, se puede observar que esta iniciativa es un rescate histórico a cómo se realizan las fiestas en Chile. El entrevistado mencionaba que, en relación a todo el estudio que posee de la cueca y de la cueca brava en

específico, logra percibir que la Ruta Cuequera es algo único, ya que de acuerdo a la historia chilena y de la cueca, lo percibe como si fuera una fiesta en una chingana.

“En verdad es como lo único que hay así como, me encantaría que hubiera más, mi sueño sería que hubieran muchos grupos, muchas instancias, pero como, como te digo, si nos basamos en la historia, la cueca como que está sobreviviendo. No hay tanta cosa, no hay tanta variedad, entonces uno, a los que nos gusta, como que intentamos de lo poco que hay, intentar como ir a esas instancias. Entonces, la ruta cuequera es algo único que se da, no, tú me preguntái por qué voy ahí, porque es lo único que no hay más. El único evento donde se produce como una fiesta como una chingana antigua, porque lo otro es ir a un evento que son todas las semanas, pero son como donde va un grupo a cantar y tú vas a comer, a un local, ya? voy a ver como un grupo, a un evento, acá la, no sé si has ido a la ruta tú, pero la ruta es como que todos, es una fiesta entre todos, como cuando uno hace una fiesta familiar en su casa y todos bailan, todos cantan, o todos comen, ya? No es como ir a un evento, a ver algún show, es ir a una fiesta la ruta” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022).

En relación a la gente asistente, y es algo que no tan sólo ocurre en la Ruta Cuequera, sino que también en los otras formas de apropiación, no existen una

gran cantidad de personas nuevas asistiendo a la iniciativa, sino más bien, es gente que ya ha asistido alguna vez, o que asiste a otro espacio cuequero, por ende, ubica a las personas asistentes a la Ruta Cuequera. Diego constata esto, y añade que si existe gente nueva, principalmente es familiar o amistad de personas que ya son asiduas.

“se van como variando ...es super variable hoy en día, porque además están las cantoras entonces, o sea, de ver caras nuevas, no, no tantas caras nuevas, no es que yo diga “oye, cacha, mira hay cualquier loco nuevo”, porque son los que van a la rueda, son los mismos que van a *La Milla*, son los mismos que van a *Juan Brasilia*, que es un local que está haciendo un poco lo que hace *La Milla* ... Y caras nuevas, yo te diría, se repiten harto, pero van rotando, entonces en algunas rutas van algunos, después no los veís, van otros, como que hay ese intercambio se da harto, pero caras nuevas, no sé, son pocas porque se van, los que andan, convengamos que todos los que andan en las ruedas, tanto *La Milla*, el bandejón, son gente que anda buscando cueca, y que ve a la ruta como una más, “ah bacán, listo, ruta” y van” (D., comunicación personal, 4 de octubre de 2022).

Esta iniciativa, como es posible leer en el relato anterior, es conocida por varios cuequeros, por varios músicos y cantores. Este tipo de instancias son conocidas por las personas pertenecientes al mundo de la cueca y son espacios donde se

da un tipo de relación más íntima, puesto que posee lugar determinado, horario determinado y las personas que asisten son las personas que se encargan de difundir. De acuerdo a la categorización de espacio de Núñez (2019), podría pensarse que es un espacio íntimo-privado, donde el ingreso al espacio es restringido (amistad o familiar de quien organiza) y se debe poseer conocimiento un tanto mayor del arte de la cueca, en la instancia de la Ruta Cuequera el acceso a la fiesta no está restringido, sino que todo lo contrario; y tampoco se debe poseer conocimiento cuequero para poder asistir, sino que tan sólo las ganas. Ciertamente los asistentes poseen algún tipo de conocimiento porque cantan o bailan o tocan algún instrumento; pero eso no quiere decir, que esté restringido el ingreso.

Una característica interesante que se le ve a esta iniciativa, es el traslado que se genera. Es una forma de evidenciar el movimiento, la movilidad en la ciudad que genera el mundo de la cueca, donde existen puntos específicos donde ocurren tanto rueda de cantores, shows y /o Ruta Cuequera, pero también es posible observar esta movilidad en la ciudad en busca de nuevos espacios propicios. Este movimiento es el que ayuda a generar el territorio cuequero, puede ser visto como constructor de territorio.

10. DISCUSIÓN

¿De qué manera es posible considerar la cueca, como cueca brava, productora de territorio? Si bien comenzar un párrafo de investigación con una pregunta, se hace necesario para situar a la lectora – lector en el marco de la investigación, si es que se perdió entre los recovecos de la cueca brava, como dirían los antiguos cultores. La pregunta anterior fue el eje central de la investigación, la que incentivó en analizar a la cueca brava desde una mirada territorial con sus distintas escalas, y poder observar la territorialidad ligada a dicha expresión, con intenciones de definirla.

El trabajo de campo realizado como la revisión de fuentes secundarias arrojaron que la cueca brava santiaguina está en un proceso de cambio. Esto puede explicarse debido a la concepción de la cueca brava como cultura popular y que entra en contacto con la cultura de masas, generando fricciones, tensiones, propias de la relación ciudadina entre ambas culturas, como dice Santos (2000). Pero también, propia de la misma cueca brava, puesto que, al revisar su historia es posible observar una lucha constante de las cuequeras y los cuequeros para la conservación de la cueca brava, su tradición, su estructura. Una lucha para que los habitantes de Chile respeten esta expresión cultural.

La organización del capítulo anterior está pensada para que el análisis que en este apartado se propone pueda comprenderse desde un punto de vista espacial. Una de las limitaciones que se tuvo en el análisis de los datos fue el trabajar

multiescalarmente, puesto que la cueca brava, tanto espacial como temporalmente, abarca un tiempo-espacio mayor al que se estudio, por lo tanto, se propone que en investigaciones futuras se pueda ahondar en el análisis escalar. Pero esta misma limitación es lo que hace de esta investigación poseer su importancia para el estudio de la cueca brava, puesto que propone una nueva mirada, un nuevo enfoque al estudio de dicha expresión.

El ejercicio realizado durante el desarrollo de la investigación fue ir definiendo ciertos conceptos que están ligado a los conceptos de territorios reales y pensados (Bozzano, 2000), para ayudar a definir el territorio y territorialidad cuequera, cabe mencionar que en la presente investigación se propone un acercamiento a lo que podría ser la definición del territorio y territorialidad cuequera, puesto que para poder llegar a una conceptualización más acabada es necesario realizar una investigación en profundidad para esclarecer estos conceptos en la praxis. Por lo tanto, esta tesis es tan sólo un acercamiento hacia estas nociones, es una apertura a la relación cueca y territorio desde una mirada geográfica.

En esta sección se interpretarán los resultados de acuerdo a conceptualizaciones trabajadas por el geógrafo brasileño Milton Santos, como cultura de masas y cultura popular y sus referencias al espacio como conjunto de fijos y flujos (Santos, 2000). También se ahondará en un análisis multiescalar, donde se

trabajaré, por una parte con la escala espacial y por otra, con la escala histórica, para comprender la conformación de territorio cuequero.

De manera sucinta se trabajará con la cueca entendiéndola como danza respecto a la conceptualización de Dallal (2001) llevando el entendimiento de su conceptualización a un área más espacial desde el punto de vista geográfico

10.1 Cueca como danza

El inicio de esta investigación fue un intento de poder unir la disciplina de la danza con la de la geografía. Por lo mismo, se cree necesario e interesante poder definir la cueca como danza respecto a las conceptualizaciones de Dallal (2001).

El autor comenta que danza se compone por ocho elementos: cuerpo humano, espacio, movimiento, impulso de movimiento, tiempo (ritmo), relación luz-oscuridad, forma o apariencia y espectador- participante. En este apartado se argumenta cómo la cueca brava se puede definir como danza, aplicando los mencionados ocho elementos.

En cuanto al primer elemento, el cuerpo, el autor menciona que es la materia prima de la danza, es a través de un cuerpo entrenado, aprendiendo habilidades, que es posible realizar movimientos con significados en el espacio (Dallal, 2001). Aplicando esta conceptualización a la cueca brava, se puede destacar que: por

una parte las personas debe aprender cómo cantar para no gastar la voz, cómo el cuerpo pueda realizar ciertos movimientos determinados para tocar un instrumento y, en cuanto al baile, es necesario desarrollar la coreografía de la cueca, realizar los pasos como el desplazamiento o el zapateo. La cueca es una forma de expresión que se da a través del cuerpo. En líneas posteriores se profundizará en relación al cuerpo.

Alberto Dallal (2001) en su libro *Cómo acercarse a la danza*, define espacio no tan sólo como distintos puntos que el cuerpo que baila ocupa, según una trayectoria, sino también como una prolongación del cuerpo humano, en el sentido que el cuerpo va haciendo espacio, alterando sus dimensiones. En la cueca brava, existe un espacio ocupado, tanto por la rueda de cantores, los cuerpos bailando cueca, los locales/sitios cuequeros, y a través del movimiento de los cuerpos por la ciudad, se va generando nuevos espacios cuequeros, con nuevos significados. Y no tan sólo el movimiento a través del ámbito espacial, sino que también temporal, puesto que existen espacios que son transmitidos de generación en generación gracias a la característica de transmisión oral que posee la cueca brava. Se hablará más adelante en relación a estas ideas.

Respecto al movimiento, Dallal (2001) se refiere al movimiento en sí, a ese momento que viene a posteriori de la inmovilidad (cuerpo quieto), relacionado con la dinámica, como la “marca” que el cuerpo va dejando en el espacio. El movimiento en la cueca brava puede verse como el cuerpo–los cuerpos de las

cuequeras y los cuequeros van moviéndose por la ciudad, en la misma fiesta cuequera como también en el baile de la cueca. Se profundizará sobre este elemento en el apartado sobre “los fijos y flujos”.

El impulso de movimiento se define como la significación que existe en el movimiento, si bien todo movimiento posee un significado, la diferencia que radica en cualquier cuerpo con una bailarina-bailarín, es que esta persona posee conciencia “de que esa significación *existe*, es, está allí: son los movimientos de un cuerpo apto, adiestrado para y por la danza, impregnados de significación y no los movimientos habituales, espontáneos, inexpresivos” (Dallal, 2001, p. 32). El impulso de movimiento en la cueca brava, es decir, esa significación característica en relación a los movimientos producidos posteriormente, tiene que ver con la expresión de sentimientos y cotidianidad, que se puede ver reflejado en las letras de las cuecas. Hoy en día también, tiene que ver con el sentido de identidad (identidad chilena), de tradición. No se puede dejar de mencionar que, para poder cantar, escribir y bailar cueca es necesario poseer ciertos conocimientos para comprender la estructura que posee.

Se menciona que el ser humano danza de acuerdo a un ritmo interior, ritmo de ciclos naturales o siguiendo un sonido de algún instrumento (Dallal, 2001). Al igual que en la cueca ya que, como se comentó anteriormente, la cueca posee ritmo de 6/8 y $\frac{3}{4}$ que se superponen. En los entrevistados, el ritmo que se lleva

con las palmas, es el ritmo que posee el corazón humano, por eso la cueca es fácil de seguir su ritmo musical.

La relación luz- oscuridad se da en las artes escénicas, como teatro, ópera, pantomima y la danza. Es un elemento que ayuda a que el espectador reciba el impacto visual de los otros elementos de la danza (Dallal, 2001). Es un elemento que se utiliza cuando existe un escenario de por medio, si bien en la cueca este elemento no está presente como tal, en relación al juego que se genera con las luces y sombras en un escenario, puede observarse una relación luz oscuridad en otro sentido. Por lo investigado y vivenciado, la fiesta cuequera se da, generalmente, post horario laboral, de noche, posee una característica más bohemia. No olvidar que la fiesta que se genera en la corrida de El Ensayo es durante el día, la iniciativa La Ruta Cuequera se da durante el día, sin embargo, la fiesta cuequera que se da en el día en comparación a la noche son distintas, por ejemplo, la del día posee un ambiente más familiar, mientras que en la nocturna se observa la presencia de adultos cantando, bailando, disfrutando. Se comentaba en conversaciones informales llevadas que no es lo mismo estar bailando con una persona bajo el foco de una luz que en un sitio más oscuro, puesto que en este último se puede generar mayor intimidad, y bailarse una cueca brava más coqueta, con un toco más erótico; sin embargo, esto va marcado con quién se está bailando, si es pareja afectiva, familiar, entre otros. Si

bien, la relación luz- oscuridad no define el cómo se baila una cueca, sí aporta a la generación del ambiente, esa connotación que se da culturalmente.

Como se dijo anteriormente, los movimientos poseen una significación determinada, y quien ejecuta esos movimientos, entregándose a ellos, se expresa y se libera. La danza es una forma de que la expresión adquiera una determinada forma; no es lo mismo un cuerpo en movimiento realizando una tarea cotidiana que un cuerpo bailando, danzando, dejando una marca secuencial en el espacio por el que se mueve (Dallal, 2001). Es decir, un cuerpo bailando va dibujando trazos en el espacio, una secuencia de formas sucesivas que vienen dados de acuerdo a ciertos movimientos establecidos, tanto por la misma persona que está bailando (a modo de improvisación) o por una coreógrafa-coreógrafo. En la cueca brava, la forma- apariencia a la que se refiere Dallal (2001) se puede observar en los movimientos llevados a cabo durante el baile de la cueca, esa coreografía que viene dada y que los cuerpos cuequeros respetan. También, puede observarse en la rueda de cantores y la forma en cómo se lleva a cabo ese canto, que es por derecha, que algunos cantan en primera mientras otros cuerpos cantan en segunda, es decir, posee una forma determinada en que los cuerpos deben dibujar movimientos en el espacio.

Independiente del proceso de realización de danza, la bailarina-bailarín se expone, tanto en cuerpo como en sus movimientos, para que otras personas la- lo vean (Dallal, 2001). Es decir, la danza está hecha para ser vista, sentida,

percibida. No es tan sólo el ejercicio de autocomplacencia, sino que se busca ser visto, e incluso, enjuiciado; la danza busca un testigo (Dallal, 2001). En este sentido, en la cueca brava más que espectador (a excepción de los shows cuequeros, pero incluso en ese caso es un espectador participante), el individuo es participante y realizador de la expresión cultural, a diferencia de la danza, en la cueca el individuo puede poseer doble papel. En la danza, se espera un testigo para observar, en el caso de la cueca, el observador se espera que luego de experimentar la cueca, pueda ser parte del mundo cuequero y así transformarse en cultor; esta es una de las formas de que la cueca sobreviva al paso del tiempo, puesto que al ser observador y luego participante, es traspaso de la tradición.

Si bien, la cueca es danza, como se ha podido comprobar en líneas anteriores y también como se decreta en la ley, a lo largo de la investigación queda claro que la cueca:

“antes de ser danza, es canto porque si no canto no podís bailar, entonces la cueca primero es canto pero antes de canto es poesía y antes de poesía es vivencia” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022)

10.2 Cultura de Masas y Cultura popular

Analizando la información recopilada a través de lo observado, escuchado y leído, se pueden aplicar los conceptos de cultura de masas y cultura popular, categorizados por Milton Santos (2000), a la cueca brava.

Las entrevistadas y los entrevistados mencionaron que existía una diferencia entre los locales, espacios donde se daba la cueca de manera más espontánea (canto a la rueda) y donde se realizaban los shows cuequeros (presentación de grupos cuequeros). En este último se genera una distancia física entre el público y el grupo cuequero, los artistas, debido a que por lo general, el grupo musical se encuentra en un escenario. Esta diferencia podría entenderse desde el pensamiento de Rodríguez (1991) respecto a la diferenciación entre cultura de masas y cultura popular, donde en el primero el sujeto sólo es espectador, mientras que en la segunda es también participante.

“Donde se presenta el show, en el fondo, es una tarima con un show que un grupo de cantores de cueca le hace al público y el público tiene distintas manifestaciones o lo celebra ahí y ve el show tomándose un traguito, una empanada, bacán compartiendo; o sacan el pañuelito y se pone a bailar cueca... y lo otro es cuando tú eres parte de, como en la rueda, como que eres más íntegro de ese espacio” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022).

No tan sólo es distancia física la que se genera entre los asistentes y el grupo musical, sino que también es una distancia más simbólica, puesto que el asistente es tan sólo un espectador, y ya no es un productor de cultura, como menciona Rodríguez (1991).

De acuerdo a lo expresado en apartados anteriores, se sabe que la cueca posee un arraigo a la historia y a sectores determinados, sin ir más lejos y recordando un poco la historia de la cueca urbana en Chile, en la transición del siglo XIX al XX, la cueca empieza a desarrollarse en las clases bajas chilenas “una cueca vital y arraigada con los estilos propios de los sectores populares (Torres, 2003 en Núñez, 2019). De esto se habla cuando se menciona que el personaje característico de la cueca brava es el roto chileno, sujeto “que decide ser dueño de sí mismo (...) y se va a conocer el mundo” (Otro Canal, 2022, 8m18s), pero sin olvidar la patria, es decir, sin olvidar su raíz sino que al contrario, puesto que es portador de cultura, portador de la cueca. Un ejemplo emblemático es Nano Núñez, “fue maestro chasquilla, le hizo a todo, su conocimiento abarcaba todo lo popular, pero tenía el don de la poesía ” (Otro Canal, 2022, 8m46s).

Esto también fue mencionado en una entrevista a quien asistió regularmente a los eventos realizados por “La Ruta Cuequera”: él mencionaba que asistía regularmente porque sentía que esa fiesta que se generaba era como la fiesta chilena antigua, donde nació la cueca.

“La ruta cuequera es algo único que se da, no, tú me preguntái por qué voy ahí, porque es lo único que no hay más. El único evento donde se produce como una fiesta como una chingana antigua, porque lo otro es ir a un evento que son todas las semanas, pero son como donde va un grupo a cantar y tú vas a comer, a un local, ¿ya? voy a ver como un grupo, a un evento, acá la, no sé si has ido a la ruta tú, pero la ruta es como que todos, es una fiesta entre todos, como cuando uno hace una fiesta familiar en su casa y todos bailan, todos cantan, o todos comen” (M., comunicación personal, 14 de octubre de 2022)

También esto pasa en los lugares donde se genera la rueda de cantoras y cantores, donde se va reviviendo la tradición, enseñando las normas, traspasando los saberes, cultivando las enseñanzas dejadas por los antiguos cultores, puesto que era una práctica que se realizaba desde sus inicios para cantar y contar las experiencias vividas por los sujetos. Y conservando esta característica mencionada en las entrevistas, que es libertaria, es decir, que acepta ciertos acomodados personas, y que existen ciertos cambios en sus formas, límites, la producción de sonidos (Ochoa, 2003 en Núñez, 2019), en relación a los cambios sociales que se van viviendo; por lo tanto, la dinámica que se genera en la cueca va transformándose de acuerdo a la evolución de la sociedad, pero siempre respetando ciertos lineamientos básicos cuequeros (la poesía de la cueca, por ejemplo).

En la entrevista sostenida al propulsor de la iniciativa “La Ruta Cuequera” comentó ciertas diferencias entre los locales con conexión con la cueca en comparación con locales donde la persona encargada no poseía conexión con la cueca. Dijo que la diferencia se enmarca en quién estaba preocupado por la logística, por donde se realizaría el baile, cuántas personas asistirían, es decir, ver los problemas que podrían surgir; mientras que la otra persona, en el otro local, proponía el orden para que se pudiera llevar a cabo la fiesta cuequera, solucionando y proponiendo para que la gente que asistiría pudiera pasar un buen rato, como se dice.

En los locales donde se generan estos shows cuequeros, se da la dinámica donde los asistentes son consumidores de cultura. La fiesta que se genera es distinta, puesto que existe un grupo determinado que expone su música, y los asistentes pueden bailar, escuchar, compartir, incluso cantar las cuecas si es que se sabe la letra y se conoce al grupo en cuestión. Pero es diferente a lo que se genera en otros espacios, puesto que existe una componente de espontaneidad que marca la diferencia. En los espacios donde se dan las presentaciones de los grupos cuequeros, los consumidores principalmente bailan, esa es la forma en que se participa de esta fiesta, sin considerar que beben y pueden estar comiendo mientras sucede la presentación. Es un espacio que sigue una estructura, donde existe un tiempo determinado en el que el grupo se presenta, y luego, la música que sigue después de la presentación de los músicos, puede

ser cueca como de cualquier otro estilo. En cambio, en los espacios cuequeros, tanto en las picadas como en los lugares públicos, no existe un tiempo determinado de música, y todos pueden cantar, bailar y tocar cueca, es decir, la estructura que se sigue es tan sólo la estructura musical, y si hay rueda de cantores, la estructura propia de esta dinámica.

Aparte del lugar y de la dinámica en la fiesta cuequera que se genera, otra de las diferencias que existe es la transacción entre el grupo y el local donde se toca. Esto se mencionó en secciones anteriores, pero cabe mencionarlo en el marco de la cultura de masas, ya que existe un traspaso, por lo general monetario, donde la espontaneidad de la música, como en la rueda de cantores, no existe.

“Ahora también pasa de qué, los cabros que arman un grupo y se tiran a meter un gasto que significa grabar un disco, difundirlo, que tienen que llegar a un lugar a cantar cuecas, las cuecas de ellos, como que esos cabros ya salieron de la rueda, quizá van, esporádicamente, se pegan su aparecida, pero ya no, eso es lo que yo siento, como que en algún momento los de la rueda, el que está en la rueda quiere derivar en eso, en armar su propio grupo y también ganarse la vida con esto, ganar, lucrar, o sea ganar algo de lucas con esto, con las cuecas” (V., comunicación personal, 20 de octubre de 2022).

Respecto a los grupos, se quiso conocer cuál era la motivación para participar en ellos, intentando acercarse a la comprensión de las dinámicas distintas que se generan en estos espacios diferentes. Algunos músicos mencionaron que la conformación de grupos se daba por la necesidad de tocar cueca, y que se daba distinto entre conocidos, donde se comparten letras, músicas, composiciones, un círculo de confianza. Así, de forma natural, se van armando los grupos, por una cuestión más de confianza. Uno de los músicos entrevistados menciona

“Yo creo que al principio uno no le toma el peso a la importancia de tener un grupo, o al menos no está con un objetivo claro, siendo que yo empecé hace más de 11 años con este grupo. Entonces, fue, bueno, yo cuando empecé este grupo ya venía de la cueca, pero tampoco era una cosa que tenía un objetivo entre cejas ni nada, en la mente, nada, simplemente por gusto, así partió todo, por gusto. Entonces, ya inconscientemente, después se empezó a desarrollar y a profesionalizar, incluso se puede decir” (Cr., comunicación personal, 15 de octubre de 2022)

En la mayoría de las conversaciones llevadas a cabo se destacó la cantidad de grupos cuequeros que existen hoy en día, y que gracias a su existencia, podría masificarse la cueca brava. En este sentido, Amanda Signorelli (1982) menciona que la cultura de masas posee “el mérito de romper los límites del *ghetto*” (p. 112), refiriéndose a la apertura cultural que se genera, provocando conocimiento de este “ghetto”, que en este caso sería la cueca brava. En plataformas de música

como Spotify y YouTube, por ejemplo, existen cada vez más grupos cuequeros y es posible acceder a innumerables cuecas, en específico, a cuecas bravas santiaguinas. Esto podría ser un ejemplo de cómo los medios de comunicación, esta cultura de masas ha ayudado a la cueca brava a masificarse.

Volviendo a las diferencias que pueden notarse entre los lugares – locales cuequeros, está la de que la cueca no es el género musical exclusivo que se puede escuchar en los locales donde existen los shows cuequeros, tal y como se mencionaba anteriormente. En estos bares y restaurantes donde se dan los shows cuequeros, también se puede escuchar grupos de otros estilos musicales, como cumbia urbana, cumbia, merengue, salsa, boleros, entre otros, o grupos que no sólo tocan cueca, sino que un repertorio más amplio de lo que se escucha en fiestas campesinas, como correteados, rancheras, folclore latinoamericano. Uno de los locales emblemáticos donde se dan los shows cuequeros es El Huaso Enrique, un local cuequero bravo por excelencia, con comida chilena típica y tradicional, como si fuera la versión avanzada de lo que es una picada popular, por la comida, los bebestibles, la música; donde la cartelera se va renovando por mes y va orientado musicalmente a la cueca, por lo tanto, la mayoría de los grupos cuequeros bravos ha tenido alguna presentación en dicho lugar.

Un hecho que no se puede dejar de mencionar es el ejercicio de haber declarado la cueca como baile nacional. Siguiendo las ideas de Rodríguez (1991), podría considerarse este acto como una forma de modernizar, homogeneizar la cultura,

ya que se genera una “apropiación de las manifestaciones culturales populares en función de necesidades de expansión puramente artísticas” (Rodríguez, 1991, p. 156), pero en la dictadura no fue de expansión artística, sino que más bien un acto de control.

Se hace necesario mencionar que poder catalogar ciertos locales como propulsores de cultura de masas es un ejercicio difícil de realizar, en términos de la cueca brava, debido a la carga histórica y de tradición popular que posee. Se cree, por lo tanto, que la cueca brava es cultura popular, pero utiliza ciertos mecanismos que se dan en la cultura de masas para poder subsistir y masificarse, sin perder esa característica que la liga hacia lo popular, hacia la tradición. Esa flexibilidad de la cueca brava, mantener la tradición, ciertas normas sociales cuequeras, pero a la vez ir cambiando- modificando ciertas cuestiones debido a los cambios sociales, es lo que Capel (2002) menciona como la metáfora hericlitea “el río y su corriente fugitiva, convertida en poderoso agente erosivo, es lo que permanece, mientras que la solidez aparente del relieve resulta muy frágil y las montañas se desgastan y se desvanecen” (p. 36)

10.3 Fijos y flujos

De acuerdo a lo escrito anteriormente, y a lo vivido en los meses durante se realizó la investigación, se pudo constatar que existen ciertos fijos y flujos en la cueca brava santiaguina. Esta denominación se logró dilucidar gracias a la identificación del movimiento por parte de las cuequeras y cuequeros.

Se logró identificar que ciertos lugares y ciertas tradiciones se mantenían y mantienen, independiente del tiempo que transcurra; a la vez, por necesidad d existe una movilización dentro de la ciudad de las cuequeras y los cuequeros, traspaso de generaciones a nuevas generaciones de tradición, un recambio tanto en personas como en locales. Basándose en Milton Santos (2000) con su concepción de espacio formado de fijos y flujos, si bien el autor utiliza estas palabras con un significado un tanto más político y económico, se intentará vislumbrar estos conceptos en la cueca brava.

En palabras de Santos (2000), los fijos son un objeto técnico y también social, instrumentos del trabajo, “elementos arraigados en un lugar” (Zusman, 2002, p.211), que poseen características, organización y técnicas. En trabajo realizado por Hernández & Guadarrama (2007) donde teorizan sobre el espacio de fijos, flujos y redes, comprenden fijo como una infraestructura material donde se genera comunicación, intercambio y se potencia la conectividad.

A partir de la observación que se realizó y a las entrevistas y conversaciones llevadas a cabo, se pueden identificar diferentes factores “fijos” que caracterizan a la cueca brava santiaguina.

Por una parte tenemos los distintos lugares de encuentro de cuequeras y cuequeros. Se pueden considerar: las picadas populares (como *La Milla*, *Juan Brasilia*, *El Grandioso Caballo de Palo*, entre otras); los lugares donde se realizan los shows cuequeros (como bar *Victoria*, *Club Azúcar*, *Pupuya*, entre otros); los espacios públicos (como la plaza Bogotá, el bandejón central de la Alameda, entre otros).

También, podría considerarse como fijo las reglas que rigen la composición de la cueca, su poesía, su canto, cómo se toca, cómo se baila, considerando que los fijos también son un objeto social (Santos, 2000).

“Hasta en el baile, como que al principio uno hace como una estructura, la coreografía y, de repente, empiezas a descubrir “chuta! todo esto, yo lo puedo mover!”, es mucho más flexible de lo que yo pensaba, sin salirme del pulso y de que me tengo que dar la vuelta en tal parte (...) Sólo que tengo que llegar a ciertos puntos, como que hay un marco, pero puedo, puedo moverme” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“la cueca más citadina, por decirlo de alguna forma, se canta por mano y tiene una estructura la cueca, cierto? se canta por mano, que el primer

cantor saca primera, el otro saca en segunda y el cantor, yo canto la primera estrofa, la seguida la canta él y el remate él, y así, cachái ? es una estructura” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022)

Esta estructura, tanto en la poesía, que debe tener una copla, una seguidilla y un remate, en la forma de cantar como se da en la rueda de cantores, y en la forma de bailar, respetando las vueltas y los cambios de posiciones, son fijos en la tradición cuequera. Los cambios que se han realizado, nuevos temas en la poesía, rueda de cantores mixtas, parejas del mismo género, por ejemplo, han sido cambios en relación al paso del tiempo, es decir, al cambio generacional que la cueca ha sido capaz de sobrevivir, pero en el fondo, se sigue respetando la misma fórmula, las mismas leyes que rigen al mundo cuequero.

Desde los fijos, se van creando los flujos, los que “son un resultado directo o indirecto de las acciones y atraviesan o se instalan en los fijos, modificando su significación y su valor” (Santos, 2000, p. 53). “Los flujos son movimiento, la circulación y por lo tanto también nos explican los fenómenos de la distribución y del consumo” (Santos, 1996, p. 75).

Respecto al movimiento en la cueca brava, más allá del movimiento de los cuerpos bailando cueca, podría decirse que es flujo el desplazamiento de las cuequeras y los cuequeros para ir a los lugares establecidos de cueca, tanto locales como espacios al aire libre. Es necesario considerar, que el

desplazamiento se da desde otras comunas hacia los lugares cuequeros, que por lo que se vio anteriormente se da más hacia Santiago centro y sus alrededores. En las entrevistas y conversaciones llevadas a cabo, se comentó sobre el desplazamiento de cuequeras y cuequeros que habitan en otras comunas hacia la comuna de Santiago, por ejemplo, para asistir a los eventos y/o locales. Por ejemplo, las cantoras y los cantores de San Bernardo están levantando la iniciativa “Una rueda para San Bernardo” para poseer una rueda propia y no tener necesidad de desplazarse hacia otras comunas.

En el documental *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros*, Rodrigo Torres, etnomusicólogo y académico universitario realiza un comentario que va muy en línea de la concepción de flujo

“nada más lejos de eso que esta práctica de esta cueca q es tan libertaria que nunca hay lotes fijos, la gente se cambia de grupos, ehm... está todo pasando, digamos, de una manera muy dinámica en estos lugares, o sea esta cueca existe, no en los, no en los escenarios, sino en los lugares donde esto tiene sentido, que son las canchas, digamos, barrios, de los barrios bravos, cierto, o algunos, llaman algunos despectivamente, los bajos fondos, no?” (Olivares, 2012, 27m56s)

La palabra “libertaria” utilizada por Torres también fue utilizada por entrevistados, haciendo referencia a que, respetando los lineamientos y ejes rectores de la

cueca en su conjunto, la cueca es una expresión que se puede moldear respecto a las necesidades de la- del compositora – compositor, cantora – cantor, bailarina- bailarín.

Esa dinámica que menciona Rodrigo Torres se entiende como el flujo mencionado por Milton Santos, puesto que son acciones que se van llevando a cabo a partir de los fijos, existen movimientos que se instalan o atraviesan estos fijos, modificándose el valor mutuamente.

En la entrevista realizada a Daniel Muñoz se menciona que el roto chileno se mueve por los bordes del sistema, puesto que desconfía de éste, es más, “el roto está en constante movimiento” (Otro Canal, 2022, 9m20s). Gracias a este movimiento, que principalmente fue por trabajo, se fueron generando las experiencias e historias que quedan plasmadas en las cuecas.

De una manera casi burda, puede verse este flujo atravesando los fijos, mediante la dinámica generada por la iniciativa “La Ruta Cuequera”, puesto que es una circulación de las cuequeras y cuequeros y de la fiesta misma, donde se respetan las reglas propias de las cuecas, pero cada ruta, evento, es distinto a otro, puesto que las personas cambian, el local cambia, existe un tiempo que transcurre haciendo que las condiciones sean distintas, donde el valor va cambiando. Algo similar menciona un entrevistado en relación al tiempo que ya lleva en el mundo de las cuecas.

“Han pasado 20 años desde que nosotros, más o menos, entramos y miro los libros y sigo encontrando cosas nuevas y sigo descubriendo cosas nuevas, y entiendo cosas que, recién hoy día entiendo cosas que hace 20 años no entendía y me gustaba, me me llamaba la atención, pero hoy día las entiendo desde otra forma. Entonces es como, es como conectarse con uno mismo” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Por lo tanto, el flujo no es sólo observable en el espacio, sino que también podría verse en el tiempo. De acuerdo a esto, podría, entonces, considerarse el traspaso de conocimiento de generación a una nueva generación, como flujo, puesto que existe un transitar de los saberes y de la tradición desde una persona a otra. Si se viera que las personas fueran puntos, podría verse claramente el desplazamiento que los conocimientos realizan. Esta es la forma en que la cueca brava ha perdurado, y gracias a las innovaciones y las tecnologías, y la necesidad de plasmar lo que está sucediendo, no tan sólo se tiene el saber cómo transmisión oral, sino que también se tiene el conocimiento en formato escrito, audiovisual y audio. Un ejemplo de esto es la noticia del diario electrónico El Mostrador en relación al local El Huaso Enrique.

“Éste fue el primer local de un día fijo para la cueca brava”, afirma Fariel Abarca, cantor de La Cuadrilla. También Carmen Gloria dice con orgullo que su restorán fue el primer lugar que les brindó un espacio a esta “nueva ola” de la cueca, un punto de encuentro donde los viejos maestros

empezaron a juntarse con los nuevos talentos para hacer canto a la rueda (donde los intérpretes se van turnando), modalidad en la que interpretan las canciones tradicionales, pero que también es instancia para crear nuevos temas, especialmente a partir de la famosa reunión de los jueves” (Fajardo, 2013, “Cuna”, párr. 10)

Se hace necesario mencionar nuevamente la frase “es con vuelta a empezar⁷”, puesto que es reflejo de los fijos y flujos de la cueca brava. Ya que se comprende que se inicia en un punto, existe un movimiento que vuelve al punto donde se empezó para luego seguir el movimiento. Cabe destacar, que este punto de inicio no necesariamente es el mismo, ya que pueden existir transformaciones. La frase, como se comentaba en las distintas entrevistas y conversaciones, es una muestra del respeto hacia la cueca, considerándola como patrimonio, como tradición, pero a la vez, que va mutando de acuerdo a las dinámicas sociales contemporáneas. Un ejemplo de esto, son los cambios vividos en relación al género. Como fue comentado en conversaciones, existen ciertos versos de cuecas que ya no se cantan debido al significado de éstos, pues mostraban un machismo que hoy en día ya no se acepta, maltrato hacia la mujer, por ejemplo.

⁷ Frase cuequera que se repitió en las distintas conversaciones sostenidas durante el desarrollo de la investigación. Indica que ciclos terminan y nuevos ciclos comienzan. También es un verso de la cueca *Son las diez formas del canto* del grupo *Los Corrigüela* (<https://youtu.be/bRFnPOwD8xl>)

Otro cambio contemporáneo son las ruedas de cantores mixtas o sólo de mujeres.

10.4 Escala

La escala es un concepto básico en la geografía y que aporta información esclarecedora, sin ir más lejos y de acuerdo a Gutiérrez (2001), “los cambios de escalas llevan a resultados aparentemente contradictorios, pero complementarios y en cualquier caso esclarecedores” (p.91).

Bien se sabe que tanto el espacio como el tiempo están unidos de una forma indivisible, por lo que en la siguiente sección se propone no tan sólo un análisis escalar de la cueca brava, tanto en términos espaciales como temporales.

10.4.1 Escala Espacial

En este apartado se dividirá en tres escalas el análisis espacial, retomando lo mencionado por Gutiérrez (2001). Por una parte, se trabajó con la escala nacional, donde se exponen las diferencias entre los tipos de cueca, tanto como la brava, chilota, huasa, entre otras, como también cierta difuminación de las barreras geográficas propias del país cuando las cuequeras y los cuequeros bravas/os realizan encuentros en distintas ciudades.

Otra escala que se analizó fue la provincial-ciudad, escala que se refiere a la provincia de Santiago, que también puede comprenderse como la ciudad de Santiago.

Y por último, se trabajó con la escala del cuerpo, entendiendo cuerpo como primer territorio.

10.4.1 Escala nacional. Esta escala es una de las que ha determinado el cómo se ve la cueca en Chile. Es posible diferenciar las distintas cuecas existentes, la nortina, la centrina, la chilota, entre otras. Estas diferencias pueden revisarse en el libro escrito por Margot Loyola & Osvaldo Cádiz (2010), donde realizan una investigación respecto a la cueca para comprender tanto su historia como su forma de expresión. En ella se menciona que existen diferentes modalidades interpretativas de canto: en la zona central campesina es el canto femenino aquel que predomina, mientras que en Chiloé, en la Patagonia y en la zona Norte el canto es predominantemente masculino.

Realizando un análisis a escala estatal de la cueca brava, es posible observar cómo ha superado los límites regionales gracias a la aparición de ruedas de cantores en distintas regiones y ciudades. Es posible encontrar esta cueca a lo largo de todo Chile, esto lo refleja las redes sociales, por ejemplo, si se busca “rueda de cantores” aparecen en distintas ciudades, como Puerto Montt, Temuco,

Los Andes, Iquique, La Serena, entre otras. Y también, se refleja en los encuentros de cantoras que se han realizado en distintas ciudades del país, como Puerto Montt, Concepción, Valparaíso, Santiago, por ejemplo.

Por lo que se puede observar, existen fijos y flujos de la cueca brava a nivel nacional que no pueden pasar desapercibidos: como las relaciones entre cuequeras y cuequeros en el país, reflejadas en las presentaciones de grupos santiaguinos en otras ciudades, encuentros de cantoras y cantores, entre otros hitos.

Es decir, si bien la cueca brava desde la escala metropolitana de Santiago trasciende a la estatal, es interesante mencionar que las características propias de los distintos lugares y ciudades se van reflejando en la cueca dándole una identidad local. En este sentido, según lo que se pudo rescatar en distintas entrevistas y conversaciones realizadas, es patente una diferencia entre la cueca brava santiaguina y la porteña (de Valparaíso), donde la porteña es un poco más lenta, más valseada (del vals), las letras son distintas⁸, en cambio la santiaguina, es más acelerada, tal como se puede apreciar en esta cita:

⁸ Si se desea ahondar más, puede verse el documental realizado por el Canal Encuentro, canal cultural de televisión argentino realizó un programa en relación a la cueca brava porteña, llamado "Pequeños universos: La cueca (Chile)" <https://youtu.be/mwRlUGfE2aE>

“o sea porteño hay, hay vínculo, o sea la gente del puerto con lo santiaguinos “acá hay cueca, acá hay ruedas, acá hay espacios”, allá también los hay, “la isla de la fantasía”, “el rincón de la guitarra”, “la quinta de los Núñez” y hay gente allá que es bacana, cachái? y tiene lo suyo y la cueca, de pronto allá es más es más pausada y es más salerosa, que no es como se canta acá quizá un poquito más acelerada” (D., comunicación personal, 12 de octubre de 2022)

Cabe destacar que el decreto n°23, que declara la cueca como baile nacional, fue un tentativo de homogeneizar la cueca a escala nacional, dando una estructura de canto, de baile, de vestimenta. A raíz de este decreto, en los colegios y escuelas chilenas la cueca que es enseñada es meramente huasa – campesina, conocimientos que dependen de la profesora o el profesor. Respecto a esto último, una de las entrevistadas menciona sobre la importancia de enseñar la cueca no tan sólo como baile, sino también como expresión, como poesía y como música, e ir observando las diferencias en las cuecas que existen a nivel país.

10.4.2 Escala provincial – ciudad. La investigación se centró en la provincia de Santiago, compuesta por 32 comunas. Puede verse que sólo en algunas comunas se generan los espacios para la cueca brava, generando una concentración de lugares en la comuna de Santiago y sus alrededores, tal y como lo muestra la Figura 2. Esta imagen muestra los fijos en la cueca brava santiaguina, y el espacio libre entre punto y punto, es un espacio dado para que se vaya dando el flujo, el traslado de las cuequeras y los cuequeros.

Como se ha mencionado anteriormente, como el lugar donde se da la cueca brava se acota debido a la existencia de los espacios propicios para la cueca, se empieza a definir un territorio gracias a la presencia de estos lugares. En términos socioculturales, este territorio se va conformando por estos fijos donde se desarrolla la cueca y que muchos de ellos es donde, históricamente se ha desarrollado, e inclusive donde nació, como por ejemplo, a las inmediaciones de la Vega central se encuentra *La Milla*, en Estación Central, *la Viseca* y el restorán *El Colchagüino*. La distribución de estos fijos en la ciudad de Santiago no es al azar, sino más bien está dada por la carga histórica y la tradición que posee la cueca brava.

En esta escala es donde se puede vivenciar la dinámica entre cultura popular y de masas. Como se ha dicho, se pudo vislumbrar que la cueca brava santiaguina se comporta como clan, como una tribu urbana que se mueve dentro de la ciudad, es cultura popular que entra en dinámica con la cultura de masas, con el sistema

imperante y utiliza mecanismos tecnológicos para su subsistencia, pero no es tan masiva como la cultura de masas, como el reggaetón, la música electrónica, por ejemplo. Sigue estando “escondida”, es decir, en ciertos espacios determinados, y por lo mismo, siempre corre el riesgo de que los límites de la cueca brava se vayan achicando cada vez más, esto es, que el espacio que ocupa este tipo de cueca pueda encogiéndose.

Dentro de la ciudad, la cueca brava debe convivir con otras formas de vida, con otros estilos musicales, por lo mismo la existencia de locales donde se da la cueca brava son un ejemplo de subsistencia y sobrevivencia a los cambios culturales que han transformado las ciudades y sociedades. Independiente del lugar, local, al que se asista dentro de la ciudad de Santiago, se irán viendo las mismas caras, los asistentes (las cuequeras y cuequeros) “se van repitiendo”, y se empiezan a reconocer entre sí. Independiente de la comuna a la que se vaya, si es un local cuequero, por lo menos se notará a alguien que ya alguna vez se pudo ver en otro sitio cuequero. Es así, como las personas van sintiéndose parte de una comunidad, donde no tan sólo se reconoce el gusto hacia la cueca brava, sino que también se empiezan a hacer habituales personas. En una de las entrevistas llevadas a cabo, se comentó que bailarines que se ven hoy en día, al inicio de los 2000s, ya frecuentaban los lugares cuequeros.

“todavía existen bailarines de esa época, siguen” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“ya iban algunos para allá, a la posada, ya gente que ahora uno ve en todos lados, ya ahí empezaron...” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Se comentó, que muchos de las cuequeras y los cuequeros se deben mover por la ciudad buscando instancias donde se genera cueca porque en los lugares donde residen no existen locales y /o rueda de cantores, es decir, espacios para la cueca brava.

Por lo que se puede constatar, es la ciudad de Santiago, la provincia, el escenario para la cueca brava. Siendo aún más exacta, son las comunas con un nivel socioeconómico medio – bajo, las cuales albergan a la cueca. Siendo aún más precisa, siguen siendo los lugares donde nació la cueca brava donde se sigue cultivando esta expresión, considerando los cambios que se han presentado en la escena cuequera actual.

10.4.3 Escala cuerpo – lo personal. Existe otra escala que se puede analizar en la cueca brava que vendría siendo el cuerpo.

Por una parte, se tiene el cuerpo en movimiento, tanto en el baile de la cueca, como también el cuerpo trasladándose de un lugar a otro para asistir a eventos y /o locales cuequeros.

Por otra parte, se observó al cuerpo como herramienta portadora de tradición, tanto en vestimenta, como cuerpo con memoria de movimientos de baile, música (cuerpo que toca un instrumento) y canto (cuerpo que canta melodía – poesía). Pero para poder llegar a ser cuerpo como portador de tradición, es necesario que ocurra una transformación personal. Entrevistados comentaron que la cueca es algo íntimo, tanto su canto, su baile, su escritura, puesto que en cada forma de expresión se va reflejando las vivencias personales, sentimientos y sensaciones. Se comentó, a forma de ejemplo, que, para conocer la cueca, la mejor forma es experimentarla, y eso es a través de los sentidos, es decir, a través del cuerpo. Otra cuestión relevante mencionada es el respeto hacia las diferencias entre personas,

“cada uno la baila con su ritmo, con su, con su estilo, con su cuerpo, con su no sé, cachai? no es que tengamos, no como los campeonatos que parte de la cueca y bailan todos iguales, ¿cachái? Aquí no po, uno se da la vuelta redonda, otro se da la vuelta cuadrada, no sé, ¿cachai? pero es como encontrarse con uno mismo, a eso se refiere con lo libertario, somos todos diferentes, y todos vamos a bailar, no tenemos por qué bailar igual y cantar igual tampoco” (P., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

“cuando uno le logra transmitir eso en un taller, yo quedo feliz, cuando ya saben que, no necesariamente, tienen que hacerlo así, como lo estoy

haciendo yo, como imitando al profesor, sino que ya empiezan a entender que “Ah!, o sea que de aquí, allá yo me puedo mover así, asá, como a mí se me antoje”. Sólo que tengo que llegar a ciertos puntos, como que hay un marco, pero puedo, puedo moverme, es muy propia (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Dentro de esta transformación personal, las personas entrevistadas comentaron que gracias a la cueca algunos encontraron el amor, sus parejas actuales; otros han tenido trabajo; a otros les ha ayudado a superar la timidez y vergüenza social; sin embargo, todos mencionaron que la cueca les dio familia, les entregó amistad.

Se debe destacar que la cueca es una forma de expresión, por lo tanto, las transformaciones personales tienen que ver con esto, debido a que se encuentra un camino, una forma en cómo decir, comunicar ciertas pensamientos y sensaciones a través de la música, la poesía, el canto y/o el baile. El descubrirse a sí mismo que se menciona en las entrevistas tiene que ver en relación a que, algunas personas con las que se llevó a cabo entrevistas y conversaciones, antes de la cueca no bailaban, o no cantaban, o no tocaban algún instrumento, o no sabían escribir poesía- coplas, y con la cueca se fueron descubriendo a ellas mismas y ellos mismos realizando nuevas actividades gracias a la cueca.

10.4.2 Escala Temporal

Como desafío geográfico se tiene poder trabajar multiescalarmente, y bien se sabe, que el tiempo y espacio poseen una relación dialéctica, donde para poder comprender el espacio es necesario considerar al tiempo (Gutiérrez, 2001; Valenzuela, 2021).

Antes de analizar las escalas temporales propuestas, es necesario aclarar que debido a que la presente investigación se enfoca en lo sucedido en la escena cuequera actual e intentar definir un territorio, no se ahonda el estudio en la revisión histórica de la cueca brava, como sus inicios, cambios significativos, entre otras cuestiones.

Este apartado se separará en tres secciones, cada una corresponde a una escala temporal, separadas por hitos que marcaron la escena cuequera. Basándose en Giddens (1984 en Gutiérrez, 2001), la primera dimensión temporal es *dureé*, se consideró desde aproximadamente el 2010 en adelante, es decir, los últimos 12 años. Para Spencer (2015), el año 2010 fue su año tope en su investigación, considerando que fue un año decisivo para la sociedad chilena, puesto que se vivió el segundo terremoto más grande de la historia del país, la conmemoración del Bicentenario de la Independencia de la República, la elección del presidente que según el autor “representa la superación (aparente) del trauma de la dictadura cuarenta años después” (Spencer, 2015, p.88), empieza a surgir un

cambio radical en la escena cultural santiaguina, y posterior al año 2010, los cuecazos santiaguinos se consagran (Spencer, 2015) y desde dicho año en adelante, comienzan a surgir nuevos y variados grupos cuequeros (Núñez, 2019) como fue comentado en las diversas conversaciones y entrevistas llevadas a cabo.

La segunda dimensión temporal, *dasein*, se consideró desde la llegada a la democracia en Chile, es decir, desde 1990, donde existe un rescate de la escena cuequera brava (Núñez, 2019), se empiezan a flexibilizar los horarios de diversión, reabren ciertos locales de baile, en palabras de Garretón (2008, p . 84 en Spencer, 2015, p .87) es la “democratización de la cultura”.

Y la tercera dimensión temporal es la denominada por Giddens como *long duration* que en concreto, podría verse la cueca brava como la institución, considerando su historia, su tradición, desde que aparece hasta hoy en día, que son más de 180 años, si se considera que en 1825 llega a Chile la zamacueca, momento en el cual se empieza a gestar la llamada chilena o cueca chilena (Loyola & Cádiz, 2010).

Es necesario aclarar que los límites temporales propuestos no son estáticos, es decir, no es que desde cierto año para adelante pasa algo nuevo o cierto año hacia atrás puede observarse otra cosa; sino más bien, se propone un lapso temporal que ayude a comprender las dinámicas cuequeras en el espacio. Por lo tanto, se

notará un traslape, y esto puede explicarse simplemente con lo dicho anteriormente, que para la comprensión de cierta dimensión escalar debe considerarse la(s) otra(s).

10.4.2.1 Long Duration. Si se revisa la historia de la cueca, desde 1825 que llega a Santiago (Loyola & Cádiz, 2010) va evolucionando manteniendo su “modelo esencial en su forma musical, poética y dancística, con una gran diversidad expresiva” (Loyola & Cádiz, 2010, p. 18). Si bien los orígenes están en constante discusión, se sabe que es una expresión arraigada a la chingana, fiesta que se generaba en los sectores populares, en Santiago, en la ribera norte del río Mapocho, en La Chimba. Desde ese momento, se empieza a compartir el conocimiento por esta expresión a través de la tradición oral.

A inicios del siglo XX, la cueca empieza a tener presencia en la escena discográfica, y se consolida entre los años 1920 y 1940 (Núñez, 2019). De acuerdo a lo narrado por Torres (2003), en las ciudades de Santiago y Valparaíso, en los suburbios comienza a cultivarse una cueca asociada a lo popular y su estilo de vida,

“con una fuerte función identitaria, asociados a eventos, lugares, personajes emblemáticos, comportamientos sociales, estilos de vestirse, de apariencia, de gestualidad, etc. La manera de hablar en este ambiente, por ejemplo, y el uso del coa, jerga del ambiente delictual, fue incorporada

en las letras de sus cantos. Estos elementos configuraron un sistema de distinción relacionado con las necesidades de socialización e identificación de tales grupos –de la rotada y su anarquismo libertario–, en el moderno espacio de la ciudad. La cueca chilenera es parte sustantiva en este sistema” (Torres, 2003, p. 152).

Este tipo de cueca, entre los años 1920-1930 fue marginada, disposición que ya en 1950 empieza a cambiar. Un hito importantísimo, es la conformación del grupo Los Chileneros (1967), integrado por Hernán “Nano” Núñez, Luis “Baucha” Araneda, Eduardo “Lalo” Mesías y Raúl “Perico” Lizama. En 1970, se grabó el disco “Cuecas con Escándalo”, donde se expuso la manera de cantar de esta cueca, con exponentes de diversos lotes, como de la Vega, del Matadero y de la Estación (Núñez, 2019, p. 12).

Cuando se produce el golpe militar, la cueca brava debe convivir con expresiones culturales más hegemónicas, sin ir más lejos, y como ha sido mencionado anteriormente, en 1979 la cueca es declarada como danza nacional. Este hecho, marca la folclorización de la cueca y el intento de disgregar esta expresión en danza, canto y poesía.

Más que hacer una revisión histórica, con lo escuchado y leído en relación a la cueca, puede verse que la cueca brava, en su existencia, ha sido perseguida, marginada, reflejo en el cierre de locales o espacios cuequeros en diferentes

años. Las entrevistadas y los entrevistados mencionan que la rueda de cantores, en la actualidad, es itinerante puesto que se genera una fiesta, la fiesta cuequera, que es alboroto, jarana, un desorden, que por lo general se da en las tardes, tardes-noches, por lo que las vecinas y los vecinos de esos espacios donde se genera esta fiesta, tienden a pedir – exigir que esta fiesta se traslade hacia otros lugares.

De acuerdo a todos los años que han pasado y teniendo en cuenta que la cueca ha subsistido a los distintos cambios, es posible gracias a la transmisión oral, y ya en la actualidad escrita y audiovisual, de los códigos de la cueca, de su tradición y considerar a la cueca como patrimonio. A lo largo de la historia de la cueca, en específico de la cueca brava, es posible ver cómo ciertos hitos van marcando la historia, y existe cierta repetición de hechos, como por ejemplo, que la cueca fue perseguida.

Es posible ver la cueca como una institución, puesto que es posible reconocer prácticas, hábitos y costumbres, posee ciertas reglas, e inclusive podría notarse alguna jerarquía, como los antiguos cultores, por ejemplo, “Los Chileneros” en comparación con las cuequeras y cuequeros de hoy en día.

10.4.2.2 Dasein. Post dictadura, con la apertura y/o reapertura cultural, empezó a existir un rescate de la cueca brava (Núñez, 2019). Las nuevas generaciones empiezan a oponer resistencia a la cueca campesina con la cueca urbana como una forma de poner en alto la cultura popular (Spencer, 2015).

Se empezaron a realizar los cuecazos, actividades musicales donde se genera “una red de relaciones humanas que posibilita la creación o mantención de vínculos sociales, potenciando la sociabilidad colectiva en torno a la música” (Spencer, 2015, p. 48) y al baile. En palabras de Christian Spencer (2015) los cuecazos serían una “cultura performativa de la cueca urbana”, puesto que genera la revitalización de la vida nocturna santiaguina, existe un privilegio hacia la producción de cultura local y empieza a aparecer la cultura festiva en relación al ocio nocturno, al baile y a la tradición (Spencer, 2015). Es decir, con la llegada a la democracia, se vuelve a vivir la cueca urbana como un arte, como el “espacio de convivencia festiva y libertaria” (Torres, 2003, p. 157) que es.

Durante este tiempo, los antiguos cultores serán parte de la producción musical de los nuevos grupos que se constituyen con la llegada de la democracia. Estas personas, empiezan a ser portadores de enseñanzas, tradiciones y forma de vida que se refleja en la cueca brava. Por ejemplo, Hernán “Nano” Núñez, tuvo acercamiento, enseñó y acompañó a gran cantidad de cuequeras y cuequeros que actualmente pertenecen a la escena cuequera. Muchos de los grupos conformados tuvieron algún tipo de contacto con los antiguos cultores, como Los

Trukeros, La Gallera, Los Tricolores, Las Torcazas, entre otros, como también personas tales como Daniel Muñoz, Héctor Pavés, María Esther Zamora, entre otros.

Esta es la época de consolidación de estos grupos, de los grupos cuequeros que tuvieron contacto con los antiguos cultores, con los rotos chilenos, pero que no necesariamente tuvieron la misma vida. Empieza a existir un recambio generacional, donde empiezan a aparecer personas interesadas por la cueca, pero que no necesariamente se había llevado una vida similar a la del roto chileno, o no necesariamente se pertenecía a la clase social baja. Se empieza a observar una mixtura en términos de clase social en las cuequeras y los cuequeros, mixtura de realidades y de generaciones.

Desde 1990 a la fecha, el cambio generacional es inminente, puesto que se vivió el fallecimiento de varios cultores cuequeros, Raúl Lizama (2001), Hernán Núñez (2005), Luis Araneda (2013), Osvaldo “El Buey” Cerda (2014), Carlos “Pollito” Navarro (2019), entre otros. En una entrevista realizada a Osvaldo Cerda se menciona sobre la muerte de varios cuequeros:

“Se ha muerto toda la gente antigua. Se murió Luchito Castro. Se murió Chumita. Se murió don Pedro Castro. Se murió otro diablo, se ha muerto mucha gente. Se murió mi compadre Segundo Cáceres, el dueño del Colchagüino. Se murió el Gato Escobar. Una pena .” (Gallo, 2014)

En estos años, se consolidaron grupos como Los Trukeros, de La Gallera, Los Santiaguinos, Las Torcazas, por ejemplo, y aparecieron varios más como Calila Lila, Los Siete Velos, Los Meta y Ponga, entre otros. Muchos de ellos tuvieron contacto con los antiguos cultores y otros no, aprendieron los códigos de las cuecas tanto por experiencia, por transmisión oral como también por la existencia de documentales realizados durante este período. Esta es la escala temporal donde se empieza a registrar audiovisualmente las cuecas bravas, se crean locales cuequeros (bar Victoria, El Caballo de Palo, Club Matadero, entre otros), páginas web con contenido cuequero (cuecachilena.cl, cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl, a modo de ejemplo). Gracias a estas iniciativas y al internet, la cueca brava empieza a masificarse, a llegar a rincones que antes no llegaba, no tan sólo en Chile, sino que los límites territoriales empezaron a difuminarse; las plataformas como Youtube se empiezan a utilizar para dejar plasmada esta tradición.

10.4.2.3 Dureé. Para la investigación realizada se toma como lo cotidiano, lo inmediato los últimos 12 años, basándose en la investigación realizada por Christian Spencer (2015). Otro hito significativo que se le puede sumar es la muerte de los cultores cuequeros antiguos, dejando que las generaciones más nuevas y que compartieron con dichos cultores, aprendiendo a través de la tradición oral el oficio cuequero, sean ahora quienes sean los que transmiten las enseñanzas y tradiciones a las nuevas cuequeras y cuequeros. Es en estos años donde el cambio generacional- la transición, puede verse como completada, puesto que los participantes y gestores cuequeros no poseían-poseen contacto directo con los barrios comerciales cuequeros (la Vega, Estación Central) ni tampoco parentesco o línea directa de relación con los antiguos cultores (Battle & Martínez, 2021).

Núñez (2019) en su tesis, separa las generaciones de cuequeros en cuatro categorías donde la 'generación 0' es la de los antiguos cultores; la 'generación 1' son quienes compartieron con la 'generación 0' y quienes incentivaron ese rescate de la tradición post dictadura, empezaron en la cueca a principios de la década de los 90s; la 'generación 2' son quienes comenzaron en el mundo de la cueca a finales de los 2000s, y la "relación con los antiguos cultores fue de menos calibre, y que asimismo se encontraron con una escena establecida" (Núñez, 2019, p. 93); por último, el sociólogo propone la 'generación de enlace' a la que pertenecen personas que poseen cierto nexos identitario hacia la 'generación 1' y a la 2, dependiendo del contexto (Núñez, 2019). Hoy por hoy, también se

reconoce otra generación, quienes no tuvieron ningún contacto con los antiguos cultores, y las enseñanzas y aprendizajes que obtienen son a través del vínculo que se genera con la generación 1,2 y enlace. Estas generaciones, exceptuando la “0”, serían para Torres (2010 en Núñez, 2019) los neocuequeros quienes recuperan

“lo festivo como fundamento de una sociabilidad (...) 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” (Torres, 2010, p.120 en Núñez, 2019, p. 85).

En este periodo de tiempo cotidiano van surgiendo distintos cambios, de los cuales el más significativo y el que más marca esa dimensión temporal es la aparición de la voz femenina en la cueca brava y la instauración de rueda de cantoras. Battle & Martínez (2021) en su artículo investigan sobre el surgimiento de la cantora en las ruedas cuequeras desde la década del 2000 en adelante, indagando en relación a los datos sociohistóricos y musicales de cómo la figura de la cantora se ha ido configurando en los años. Lo dicho anteriormente también puede consultarse los artículos de Araucaria Rojas (2009), Guadalupe Becker (2011), Leslie Becerra (2010), Christian Spencer (2011) o Patricio Abarca (2015), por nombrar algunos.

El surgimiento de las ruedas de cantoras es un hecho que en las entrevistas y conversaciones llevadas a cabo se mencionó como el principal e importante cambio en la escena cuequera actual.

“para mí el que haya surgido tantas ruedas femeninas es un tremendo paso de las chiquillas, [...] esa apertura y esa fuerza que tuvieron ellas para armar sus lotes, imponerse, y se hacen, ahora, incluso encuentros súper masivos, de puras cantoras, de puras mujeres que cantan cueca, eso me parece, como que ella corrieron al tiro la barrera” (C., comunicación personal, 30 de septiembre de 2022).

Aparte del surgimiento de la cantora, en esta dimensión temporal se hace presente la presencia de la cueca en la academia a través de las diversas investigaciones académicas en relación a la cueca brava. Cabe destacar que existe una larga tradición académica de investigación sobre la cueca en Chile que se pueden separar en tres enfoques: literario–narrativo, pedagógico y social-humanista (Spencer, 2015; Spencer, 2021). Esta investigación es un gran aporte a la escena cuequera y son las referencias utilizadas tanto como las nuevas cuequeras y nuevos cuequeros como también por las nuevas investigaciones en torno a la cueca. Sin embargo, desde el año 2000 en adelante, se han realizado investigaciones abordando la cueca desde una perspectiva monográfica o disciplinaria (Spencer, 2015), “han sido escritos en su mayor parte con un enfoque historiográfico de orientación social por lo que han aportado fuentes

novedosas e importantes reconstituciones históricas” (Spencer, 2015, p. 70). En los últimos años, los estudios en relación a la cueca brava han propuesto nuevos ejes analíticos, por un lado, se aborda el imaginario, como construcción simbólica de esta ,y por el otro, género como despliegue del cuerpo y el rol femenino dentro de la práctica de la cueca (Spencer, 2021).

Un hito a destacar, es que en el año 2018 se promulgó la ley n° 21.102 indicando que el día 4 de julio de cada año, se celebra el día del cuequero y la cuequera con el objetivo de preservar y atraer a nuevas personas al mundo cuequero. Se escogió ese día puesto que se celebra el natalicio de Hernán Nuñez, antiguo cultor de la cueca brava.

Todo lo anterior indica cómo la cueca brava ha ido mutando, tanto dentro del mundo cuequero, como también cómo el entorno, las demás personas que no pertenecen al mundo cuequero, ve esta expresión.

11. CONCLUSIONES

Si bien la investigación que se realizó no es una de carácter de recopilación histórica se hace imposible no comentar la historia de la cueca brava, una pincelada general de lo que ha sido su camino por los años recorridos en la historia chilena, puesto que muchas de las dinámicas que se generan hoy en día, poseen una raíz en la historia, ya que es una expresión con tradición que se ha enseñado de generación en generación a través de las enseñanzas transmitida oralmente, y que son conocimientos adquiridos gracias a la experiencia de las personas. El canto a la rueda, por ejemplo, y la estructura de canto que hasta el día de hoy se conserva, son un ejemplo de la dinámica actual, pero que posee un origen anterior a este siglo. La cueca es portadora de historia, no tan sólo de las personas que frecuentaban y frecuentan estos círculos, sino que es portadora de la historia del país, de Chile. Uno de los entrevistados mencionaba que ser cuequero para él era ser más chileno que el resto, y por más altanero y soberbio que se puede escuchar, es porque se posee conocimiento de lo ocurrido socialmente en Chile en distintos años, puesto que la cueca ha existido desde 1830, aproximadamente. En sus letras es posible ver la cotidianidad, la experiencia de vida chilena, es un registro de lo ocurrido a través de poesía, de canto y de baile, es una forma de compartir todo tipo de experiencias con los cercanos, y no tan cercanos, tanto experiencias un tanto más triste o negativas como aquellas que traen felicidad.

Como se ha expuesto, la cueca urbana y brava proviene de las clases sociales más bajas de la ciudad, se escondió en los prostíbulos (casa de niñas), lejos de la persecución del Estado (Spencer, 2011 en Núñez, 2019), - quizás- es de aquí que proviene el prejuicio de que la cueca brava es de seducción y posee cierta vestimenta para bailarse, como se mencionó en las conversaciones sostenidas. Como investigadora también surge la pregunta ¿cómo poder superar ciertos prejuicios que ronda a la cueca brava? Podría ser a través de la generación de información, mostrar la realidad de la cueca brava, su tradición, sus estructuras, su forma de vida, cómo lo han hecho distintas investigadoras e investigadores a lo largo de los años.

Esta tesis propone evidenciar el territorio cuequero, y puede constatarse que no es fijo, que está en proceso de cambio que, por un lado, está la creencia y sensación del territorio cuequero de los propios cuequeros, y por otro, está la presencia de los locales y espacios donde se genera cueca, como se pudo observar en las cartografías de las figuras anteriores (Figura 2, 5, 6 y 7). Dicen las propias cuequeras y cuequeros que el barrio Yungay y el barrio Brasil son de cuecas, entonces, ¿es posible catalogar estos barrios como territorio cuequero? Al observar la Figura 3 donde se muestran los puntos de reunión de cuequeras y cuequeros en distintos espacios, como locales o espacios públicos, se puede constatar una concentración de puntos hacia el barrio Yungay y Brasil, como

también en el sector del barrio Matta y Bogotá⁹, en línea con lo expuesto por las personas consultadas durante esta tesis.

La comuna de Santiago, podría decirse que es actualmente la comuna cuequera, si bien existen distintos puntos en la ciudad de Santiago que posee la característica de ser cuequero, es esta comuna la que concentra la mayor actividad. Cabe destacar que ciertos puntos donde se encuentra la cueca brava hoy en día han sido la cuna de ella y han sido populares desde toda su existencia, tal como la Viseca, en el límite de Santiago- Estación Central; la Vega central, en específico el local La Milla, en Recoleta pero a tan sólo un par de cuadras de la comuna de Santiago, a modo de ejemplo. Estos espacios han prosperado, se han mantenido a lo largo de los años gracias a la frecuencia en visitas de las mismas cuequeras y cuequeros, puesto que han mantenido viva la tradición no tan sólo a modo de aprender las estructuras, sino que también visitar los lugares cuequeros que fueron importantes en la historia de la cueca brava, con la intención de recrear y/o comprender el hacer de los antiguos cultores, para resignificar sus cuecas, su canto y sus bailes.

Horacio Bozzano (2000) define territorio real como concreto, descriptivo, visible y fenoménico, una realidad consensuada por todos los investigadores. Territorio

⁹ Se utilizó la imagen referencial de barrios del trabajo de Brain, I. (2018). Contexto. En *Externalidades urbanas en el mercado de suelo y en las finanzas municipales de la renovación de centros urbanos.: El caso de la Municipalidad de Santiago de Chile* (pp. 4-9). Lincoln Institute of Land Policy. <https://www.jstor.org/stable/resrep22038.5>

pensado es definido como un territorio delimitado por los pensamientos de los habitantes, por ende, no es aceptado por toda la comunidad científica; es un territorio más conceptual, relacional (Bozzano, 2000), que se refiere al por qué de los territorio, es decir, ayudan a acercarse al territorio de una manera sintética (Bozzano, 2009). A su vez, se define territorio vivido como “la instancia vivida por parte de quienes perciben y son parte, de muy diversa manera, de un determinado territorio o lugar” (Bozzano, 2009), es decir, es una definición de territorio ligada a la sensibilidad personal de cada persona. Estos conceptos podrían abordarse en los siguientes estudios territoriales de la cueca brava, puesto que lo que se pudo constatar que, por una parte, existe una definición de territorio en términos históricos, otra en relación a los ideales de los cuequeros y otra en términos concretos y escaladamente en el tiempo presente. Superponer estas ideas puede generar el territorio cuequero que se está buscando, pero se vislumbra que, al realizar este ejercicio, es posible ver cómo los límites son más bien difusos y móviles, es decir, no es estático, y las cuequeras y cuequeros deben convivir en un espacio con varias personas que poseen diferentes representaciones, esto es que en un mismo espacio, se pueden yuxtaponer distintas formas de apropiación del espacio, entendiéndola como identidad y afectividad espacial (Montañez & Delgado, 1998). Haesbaert (2013) menciona que para construir un territorio puede darse que se deba salir del que se está o construir en ese otro territorio, lo que provocaría que la relación identitaria con un territorio con límites marcados y fijos ya no se daría, sino que se construiría una

identidad territorial en base a diferentes referencias territoriales (Haesbaert, 2013). En esto radica la complejidad al momento de definir el territorio cuequero santiaguino, por lo que se optó por analizar y revisar la forma de apropiación de las cuequeras y cuequeros del espacio, la forma en cómo se habita, estudiar su identidad; obteniendo que a través de la fiesta, del canto, de la poesía y del baile, es como las cuequeras y cuequeros se apropian del espacio, a través de fijos que se transforman en flujo y viceversa, realizando una marca en el espacio característica y propia de las cuequeras y cuequeros, por su forma de hablar (en octosílabos, con palabras antiguas provenientes del coa¹⁰, dichos chilenos), por la musicalidad cuequera (tiempos de $\frac{3}{4}$ y $\frac{6}{8}$), por la forma en que se escribe la cueca (copla, seguidilla y remate), por la forma en que se baila la cueca (vuelta inicial, media luna escobillado, zapateo), por la presencia de comidas y bebidas de la tradición chilena (pernil, empanadas, pan amasado, vino, chicha, etc), por la forma en que se canta (más bien parece un grito) y por la dinámica festiva y comunitaria que posee (se ve más de dos personas en una fiesta cuequera). Como se puede apreciar, son características que van siendo aprendidas por el grupo a través de las enseñanzas compartidas de manera oral y experiencial. Si bien, existen diversos escritos, relatos, música, formas de plasmar la cueca brava, es a través de la vivencia cuando se produce la comprensión de estas características, es a través de la apropiación personal de esta manera de

¹⁰ De acuerdo a la Real Academia Española, el coa es la jerga hablada por la gente del hampa (conjunto de maleantes, especialmente de los organizados en bandas y con normas de conducta particulares). (<https://dle.rae.es/coa>)

expresión que se genera la pertenencia hacia un grupo determinado, sentirse y ser cuequera y cuequero es pertenecer a, como se llamó anteriormente, institución cuequera, la cual posee una jerarquía, más bien implícita, reglas, y ciertas condiciones para pertenecer. Estas últimas son más bien tácitas, pero que en el discurso de las cuequeras y cuequeros se pudo constatar que existen y que, existe un ideal de que estas condiciones se vayan flexibilizando aún más, para que la cueca brava no sea separatista, sino que integradora.

Debe aclararse que la investigadora poseía ciertos prejuicios ante el mundo de la cueca. Primero, acercarse a la cueca comprendiendo como baile, danza, fue más bien una limitante puesto que se estaba obviando la cueca como canto, como poesía, como festividad. Y gracias al trabajo de campo realizado, las conversaciones, lecturas, documentales, música, fue que se pudo vivir y observar la cueca como estilo de vida, como fiesta. Gracias a eso, es que surgió la necesidad de poder plasmar en palabras la experiencia vivida y la importancia que posee la cueca brava en la historia chilena, puesto que desde hace más de 100 años ha sido la forma en que los habitantes de Chile han podido expresarse, trascender.

Observar la cueca brava como fenómeno social y realizar la similitud con las tribus urbanas, puede resultar un ejercicio positivo respecto a saber qué, cómo y por qué observar y analizar ciertas características.

Posiblemente, mirar la cueca brava como tan sólo otro género musical y que posee sus seguidoras y seguidores, hace que la idea de territorio cuequero e identidad cuequera desaparezca, puesto que la necesidad por escuchar o pertenecer a este grupo musical pueda deberse tan sólo al gusto. Pero la comprensión de las dinámicas territoriales urbanas y la heterogeneidad de la ciudad hace preguntarse sobre el cómo, por qué, cuándo, dónde y para qué cierto grupo se reúne para hacer lo que realizan. Ante esto, surge la idea de poder sistematizar lo estudiado y proponer replicarlo en distintos grupos que están relacionados con la música (popular que posea una raíz más tradicional), por ejemplo, el grupo relacionado con la salsa, el afro, entre otras.

Se hace necesario mencionar que, al tener diversa producción de conocimiento respecto a la cueca, y también a la cueca brava, hizo que se hiciera difícil la discriminación respecto a la información relevante para la investigación. Otro punto necesario de plasmar es en relación a las entrevistas realizadas. Si bien las entrevistas poseían un carácter semiestructurado, se evidenció que la manera en que más información aportaban los informantes, era cuando se daba en contextos menos formales, más cotidianos, dando paso a entablar una conversa en relación a la cueca, a través de los relatos de vida.

La investigadora al no pertenecer al mundo de las cuecas, tuvo que aprender ciertas palabras, códigos, guiños, postura corporal, para comprender los

discursos de las y los informantes. Cabe destacar que se reconoce que esta puede ser una limitante para diversas investigaciones.

Ambicioso fue intentar definir el territorio y territorialidad cuequera, puesto que se debe realizar definiciones de otros conceptos en primer lugar como identidad, apropiación, distribución espacial, organización, identificación de dinámicas territoriales, de otras identidades con las que se está relacionando, entre otros. Este estudio tan sólo fue el punto de inicio para empezar a hablar de territorio y cueca, más allá de que existen distintas cuecas a lo largo del país, más allá de hablar sobre las diferencias entre la cueca huasa y la cueca brava, sino que empezar a observar a la cueca como agente constructor de territorio.

Dentro de los comentarios realizados por cuequeras y cuequeros, se comentó que, independiente del espacio, del lugar físico, el ambiente se lo da la gente, es decir, la fiesta cuequera es gracias a las personas que asisten. Pero se pudo constatar en terreno que, independiente que sean los mismos bailarines, los mismos cantores, sucede algo distinto entre lugares emblemáticos cuequeros que, en locales establecidos para shows, tanto cuequeros como para otros estilos musicales. Debe tener relación con la carga emocional de las personas que se tiene por ciertos lugares. Ante esto, sería interesante que en investigaciones futuras en relación a la cueca brava se pueda abordar la topofilia de las cuequeras y cuequeros, y si aporta a la construcción de territorio.

Hay que considerar que la cueca brava está en un proceso de cambio, lo que puede generar una transformación de sus tradiciones, estructura y reglas. Sin embargo, algo posee la cueca que ha permitido que trascienda a generaciones. Ante lo anterior, Capel (2002) menciona que

“los sociólogos reconocen que incluso en las culturas primitivas más estáticas hay siempre un cierto grado de cambio, y que "los cambios a pequeña escala pueden constituir un componente esencial de la persistencia a mayor escala" (p. 35)

Se hace necesario comentar al lector que escribir, plasmar, unir ciertos conocimientos populares para ir dando forma a pensamientos y reflexiones propios de la investigadora, se hace un tanto extraño, hasta contradictorio, puesto que la cueca posee esa dinámica de tradición oral, donde muchos de los aprendizajes son a raíz de la experiencia (vivenciar las ruedas de cantores, bailar, compartir con las personas del ambiente). Existen un sinnúmero de anécdotas, experiencias de personas, enseñanzas, dichos, conocimientos, que no han sido escritos ni puestos en algún tipo de registro porque existe respeto hacia la forma tradicional de transmisión, existe un respeto hacia la otra persona cuequera puesto que en resumidas cuentas, en el ambiente de la cueca se compartiendo la vida, momentos felices, tiempos tristes. Tal es el respeto hacia la otredad, que en momentos de compartir historias y anécdotas hay nombres de personas que no se dicen, para no “hociconear”, como dicen las cuequeras y cuequeros. Así

comenta Daniel Muñoz en la entrevista que le realiza Cristian Warnken en su programa “Una Belleza Nueva”, donde narra cómo fue su “presentación en sociedad” en la cueca brava. Lo interesante en su relato es que nombra a ciertos personajes y a los “tate calláo”, a los que no hay que nombrar. Esto hace pensar que todo lo que se pueda conocer de la cueca, y todo lo que se pueda plasmar en estas líneas investigativas, son tan sólo una puerta o ventana de entrada, bien pequeña a todo lo que es el mundo de las cuecas, puesto que existe cierto conocimiento que se transmite y se comparte estando en los lugares, viviendo la experiencia; sin desmerecer la importancia de realizar investigaciones, grabaciones y presentaciones de cueca brava, puesto que ha servido para que más gente llegue a ella, pero pudo constatarse, que el corazón de este tipo de cueca, la cueca brava, es imposible retratarlo.

Respecto a la disyuntiva si existen o no existen territorios de la cueca, la respuesta parece obvia. Las características de estos territorios vienen dadas por la historia (llegada a Chile de la zamacueca, cómo la cueca brava empezó a darse en el país, etc) y cómo se ha institucionalizado la cueca a lo largo del tiempo a través de sus tradiciones y patrimonio. Para algunos, podría ser un tanto nostálgico el ejercicio de las cuequeras y cuequeros, pero sin embargo, gracias a ello es que existen lugares, espacios que son propios de las cuequeras y cuequeros. Muchas veces estos puntos de encuentros de cuequeras y cuequeros, para quién no pertenece al mundo cuequero, pueden pasar desapercibido, es decir, que muchas veces no están visibles para los ojos de los

ciudadinos. Es como una cultura que existe entre “las sombras de la ciudad”, por decirlo de una manera poética, como si fuera sub-urbano, puesto que no es la cultura hegemónica, la que rige el ambiente ciudadano, sino que es una cultura popular, a veces rebelde, que es capaz de comunicar sus sentimientos, su forma de vida, su historia de vida, justicias e injusticias. Como se dijo anteriormente, podría comprenderse como el comportamiento de una tribu urbana, similar a lo que podría pasar con las y los punk, que tienen sus lugares, vestimentas, lenguajes, forma de pensar; pero lo que sucede con la cueca brava es eso y más, puesto que tiene esa carga histórica, donde muchas cuecas narran la historia chilena, la historia ciudadana, los sentimientos de los chilenos que vivieron esas épocas; muchas de las cuecas son retratos, y gracias a eso, es que se va comprendiendo o tan sólo, viviendo con conciencia. Se dice que un país sin memoria repite la misma historia, puede ser que la cueca brava ayuda a que la memoria no falle y exista.

Entre más adentro se puede ir en este mundo cuequero, más incertezas y preguntas se van generando.

La forma que se posee es bien chilena, uno de los entrevistados comentaba que se sentía más chileno que el resto, por más soberbio o separatista que se escuchara. Otro decía que sólo los chilenos podían entender las cuecas, por el lenguaje que se utilizaba. Puede deberse a la cantidad de historia a la que las

cuequeras y los cuequeros tienen acceso, a la cantidad de conocimiento respecto a un arte que ya posee más de 100 años de edad.

Dentro de las conversaciones sostenidas durante el trabajo de campo, fue con el dueño de un local en el que se realizan shows cuequeros. Comentaba que decidió abrir el lugar porque, al venir de una familia cuequera y con ansias de que este mundo se masifique aún más, quiso aportar a la escena cuequera mediante un escenario para que los grupos cuequeros pudieran realizar su arte. Dicho local está ubicado en una comuna donde 'tiene sentido' abrir un local cuequero, con ciertas características socioeconómicas, con característica de lugar bravo, pero seguro.

Existen ciertas preguntas que quedan abiertas a raíz de la investigación y se espera que puedan nutrir a los debates teóricos en relación a la cueca. Algunas de ellas son ¿es distinto la concepción de territorio de acuerdo al género, de qué manera?, ¿cuáles son las diferencias territoriales entre la cueca huasa, chora, brava, chilota?, al cambiar de ciudad, ¿de qué manera cambian las formas de apropiación del espacio por parte de las cuequeras y cuequeros, identidad cuequera, al estudiar otra ciudad chilena?, ¿cómo el cuerpo, como primera escala, es parte del territorio cuequero?, ¿qué es lo que significa el movimiento en el baile de la cueca y es posible observar este movimiento en la ciudad-lugar?

12. REFERENCIAS

- Abarca, P. (2015). Cuecas y memorias: construcciones políticas y de género en el baile nacional". *Hijuna. Pensamiento y cultura latinoamericana*, 1, pp. 198-213.
- Alter, J. (2016). *Medicine, and political ecologies of the Body. A companion to the anthropology of environmental health*, 121.
- Battle, M. B., & Martínez, A. (2021). Cantoras de Rueda en Chile: Antecedentes Histórico-Culturales de su irrupción en el Siglo XXI. *Neuma (Talca)*, 14(1), 108-134. <http://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892021000100108>
- Batllori, R. (2002). La escala de análisis: un tema central en didáctica de la geografía= The scale of analysis a central didactic theme in Geography. © *ÍBER: didáctica de las Ciencias Sociales, Geografía e Historia*, 2002, núm. 32, 6 p. <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/10609/escala-de-analisis.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Becerra, L. (2010). De la chingana a la picá. La mujer popular y los espacios de fiesta en Chile. En: *Y se va la primera...*

Conversaciones sobre la cueca, (pp. 67-76). Santiago: DIBAM y LOM.

Becker, G. (2011). "Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder". Trans,(15)

Berger, P. y Luckmann, T. (1968). La construcción social de la realidad (Vol. 975). Buenos Aires: Amorrortu.

Bonastra, Q. (2021). Esbozos para un atlas de geografía del arte. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 25(2).

Bozzano, H. (2000). *Territorios reales, territorios pensados, territorios posibles*. II Jornadas de Geografía de la UNLP, 13 al 15 de septiembre de 2000, La Plata, Argentina. Resignificando una geografía para todos. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.13319/ev.13319.pdf

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

Capel, H. (2002). Lo efímero y lo permanente, o el problema de la escala temporal en geografía. *Anejo del Boletín de Estudios*

Geográficos,(97), Mendoza, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 40-45.

Carney, M. (2014). The biopolitics of 'food insecurity': towards a critical political ecology of the body in studies of women's transnational migration. *Journal of Political Ecology*, 21(1), 1-18.

Claval, P. (2011). ¿Geografía Cultural o abordaje cultural en Geografía?. http://publicaciones.filo.uba.ar/sites/publicaciones.filo.uba.ar/files/Geograf%C3%ADas%20culturales_interactivo.pdf#page=294

Cotán, A. (2012). Investigación-participación e historias de vida, un mismo camino. Recuperado de: https://www.fpce.up.pt/iiijornadashistoriasvida/pdf/2_Investigacion-participacion%20e%20Historias%20de%20vida.pdf.

Dallal, A. (2001). *Cómo acercarse a la danza* (2a ed.). México D.F., México: Plaza y Valdés, S.A. Obtenido de https://books.google.cl/books?id=0JB8VTGpu-IC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

de Souza Júnior, C. y de Almeida, M. (2020). Geografias criativas: afinidades experienciais na relação arte-geografia.

Sociedade&Natureza, 484-493. doi:<https://doi.org/10.14393/SN-v32-2020-47209>

Escudero, C. (2011). Aportes para una sociología del cuerpo : un análisis de los usos del cuerpo en la práctica de la danza clásica, moderna y contemporánea a partir de los discursos y saberes producidos por coreógrafos y bailarines durante el siglo XX. *Jornadas de Graduados-Jóvenes Investigadores FaHCE-UNLP*. La Plata. Obtenido de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.855/ev.855.pdf

Espín, J. (2002). El análisis de contenido: una técnica para explorar y sistematizar información. XXI. *Revista de Educación*, 4, 95-106.

Fajardo, M. (16 de septiembre de 2013). En el “Huaso Enrique”, cuna de la cueca brava, todos los días son dieciocho. *El Mostrador*. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2013/09/16/en-el-huaso-enrique-cuna-de-la-cueca-brava-todos-los-dias-son-dieciocho/>

Fernández Christlieb, F. (2006). Geografía cultural. *Tratado de geografía humana*, 220-253.

Gallo, M. (18 de septiembre de 2014). Osvaldo Cerda (79), El Buey de Peñaflo: “Yo veía a las minas bailar la cueca y me calentaba”. *The Clinic*. https://www.theclinic.cl/2014/09/18/osvaldo-cerda-79-el-buey-de-penaflor-yo-veia-a-las-minas-bailar-la-cueca-y-me-calentaba/?fbclid=IwAR2eMckEu0yINzpmzkl_QADdxUvBYVo7DG-zQjtVqXCUaMcn0f2wesKABYA

Gaínza, A. (2006). “La entrevista en profundidad individual” en Manuel Canales (Ed.), *Metodologías de investigación social* (1° ed., pp. 219-263). LOM Ediciones. Santiago de Chile.

García, A., y Jiménez, J. (2011). La identidad como principio científico clave para el aprendizaje de la geografía y de la historia. *Revista Didácticas Específicas*, (5).

Giménez, G. (2005). Territorio e identidad. Breve introducción a la geografía cultural. *Trayectorias*, VII(17),8-24.[fecha de Consulta 13 de Junio de 2022]. ISSN: 2007-1205. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60722197004>

Gonçalves, J., y Peluso, M. (2021). Identidade, Identidades. *Revista Tocantinense De Geografia*, 10(22), 115-133. <https://doi.org/10.20873/rtg.v10n22p115-133>

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

Guthman, J., & Mansfield, B. (2013). The implications of environmental epigenetics: A new direction for geographic inquiry on health, space, and nature-society relations. *Progress in human geography*, 37(4), 486-504.

Gutiérrez, J. (2001). Escalas espaciales, escalas temporales. *Estudios geográficos*, 62(242), 89-104.
<https://doi.org/10.3989/egeogr.2001.i242.295>

Hadad, G. & Gómez, C. (2007). Territorio e identidad. Reflexiones sobre la construcción de territorialidad en los movimientos sociales latinoamericanos. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
<https://www.aacademica.org/000-024/152.pdf>

Haesbaert, R. (2013). Del mito de la desterritorialización a la multiterritorialidad. *Cultura y representaciones sociales*, 8(15), 9-42. Recuperado en 20 de junio de 2022, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102013000200001&lng=es&tlng=es.

- Hawkins, H. (2012). Geography and art. An expanding field: Site, the body and practice. *Progress in human geography*, 37(1), 52-71.
doi:<https://doi.org/10.1177/0309132512442865>
- Hayes-Conroy, J., & Hayes-Conroy, A. (2013). Veggies and visceralities: A political ecology of food and feeling. *Emotion, Space and Society*, 6, 81-90.
- Hayes-Conroy, A., & Hayes-Conroy, J. (2015). Political ecology of the body: A visceral approach. In *The international handbook of political ecology* (pp. 659-672). Edward Elgar Publishing.
- Hernández, C. & Guadarrama, V. (2007). Metrópoli y TIC: un encuentro entre el espacio de fijos, flujos y redes. In XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Asociación Latinoamericana de Sociología. <https://www.aacademica.org/000-066/47>
- Herod, A. (2021). Debates sobre la escala geográfica en el mundo anglófono. *Tabula Rasa*, 39, 19-38.
<https://doi.org/10.25058/20112742.n39.02>
- Herrejón, C. (1994). Tradición. Esbozo de algunos conceptos. *Relaciones*, 15(59), 135-

149.<https://colmich.repositorioinstitucional.mx/jspui/bitstream/1016/291/1/HerrejonPeredoCarlosArt1994.pdf>

Lindón, A. (2006). Territorialidad y género: una aproximación desde la subjetividad espacial», en: *Miguel Ángel Aguilar y Patricia Ramírez Kuri (coords.), Pensar y habitar la ciudad: afectividad, memoria y significado en el espacio urbano contemporáneo*, Barcelona, Anthropos-UAM-Iztapalapa, pp. 13-33.

Lindón, A., & Hiernaux, D. (2006). La geografía Humana: Un camino a recorrer. *Tratado de geografía humana*, 1-22.

Lindon, A. (2012) Corporalidades, emociones y espacialidades. Hacia un renovado betweenness. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, 1(33), 698-722. ISSN 1676-8965

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

Massey, D. (2004). Lugar, identidad y geografías de la responsabilidad en un mundo en proceso de globalización, <https://raco.cat/index.php/TreballsSCGeografia/article/view/10482/331654>

Ministerio Secretaría General de Gobierno. (1979). Decreto 23. Declara la cueca danza nacional de Chile. Santiago de Chile: Ministerio Secretaría General de Gobierno.
<https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=224886>

Molano, O. L. (2006). La identidad cultural, uno de los detonantes del desarrollo territorial. *Territorios con identidad cultural*, 11, 1-25.
https://www.academia.edu/download/44725236/Identidad_Cultural-Drrll_Territorial.pdf.

Montañez, G & Delgado, O. (1998). Espacio, Territorio y Región: Conceptos Básicos para un Proyecto Nacional. Cuadernos de Geografía VII, 1-2 – 121-134.

Nichols, C., & Del Casino V. (2021). Towards an integrated political ecology of health and bodies. *Progress in Human Geography*, 45(4), 776-795.

Olivares, E. (26 de agosto de 2012). *La Bitácora de Los Chilenos* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/G4JNcgwXOd8>

Ortiz, A. (2012). Cuerpo, Emociones y Lugar: aproximaciones teóricas y metodológicas desde la Geografía. *Graphicalia*(62), 115-131.
doi:https://doi.org/10.26754/ojs_geoph/geoph.201262850

- Otro Canal (12 de mayo de 2022). *DANIEL MUÑOZ-Pasión por la cueca brava*. [Archivo de video]. Youtube. https://youtu.be/1m7U5bb_V7w
- Palomino, L. (2017). Significado Psicológico de Baile en Estudiantes de Danza y Estudiantes Universitarias. México. Obtenido de <http://hdl.handle.net/20.500.11799/68651>
- Pérez, C. (2008). *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Raffestin, C. (2012). Space, territory, and territoriality. *Environment and planning D: society and space*, 30(1), 121-141. doi:10.1068/d21311
- Ramos, I. & Spencer, C. (2021). El estudio de la cueca chilena: balances, perspectivas y una contribución al debate. *Neuma (Talca)*, 14(1), 14-29. <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892021000100014>
- Rodríguez, M. (1991). Cultura popular-cultura de masas. Espacio para las identidades. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, IV(12), 151-163. ISSN: 1405-2210. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31641208>
- Rojas, Araucaria (2009). “Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”. *Revista Musical Chilena*, LXIII, (212), pp. 51-76

Rojas, M. (2012). *El que sae, sae: crónica personal de la cueca brava*. Ocho Libros.

Sack, R. (1983). Human territoriality: a theory. *Annals of the association of American geographers*, 73(1), 55-74.

Santos, M. (1990). *Por una Geografía Nueva*. Espasa-Calpe S.A.

Santos, M. (2000). La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo. Razón y emoción. Editorial Ariel.
<https://bibliotecadigital.mineduc.cl/handle/20.500.12365/17634>

Santos Melazzo E. & Castro, C. (2015). A Escala Geográfica: noção, conceito ou teoria? *Terra Livre*, 2 (29).
<https://publicacoes.agb.org.br/terralivre/article/view/244>

Saquet, M. (2015). Por una geografía de las territorialidades y las temporalidades: Una concepción multidimensional orientada a la cooperación y el desarrollo territorial. La Plata : Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Biblioteca Humanidades ; 36). En Memoria Académica.
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.268/pm.268.pdf>

- Segato, R. L. (2003). Identidades políticas/Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global. https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3045_1.pdf
- 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)”. *Trans*, (15).
- 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. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/32938/1/T36320.pdf>
- Spencer, C. (2015b). La ciudad imaginada. Música, iconografía y toponimia en la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010). *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones. Herom Vargas y Tanius Karam (Editores). Veracruz: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán y CONACULTA, 295-332.* <https://christianspencer.cl/download/la-ciudad-imaginada-2015/>
- Spencer, C. (2017). Más allá del folclore: la producción social del espacio a través de la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-

2010). *ArtCultura*, 19(34). <https://doi.org/10.14393/ArtC-V19n34-2017-1-06>

Spencer, C. (2021). Principales ejes de estudio de la Cueca Chilena: Una actualización. *Neuma (Talca)*, 1, 30-55. ISSN 0719-5389. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/90/88>

Sultana, F. (2015). Emotional political ecology. In *The international handbook of political ecology* (pp. 633-645). Edward Elgar Publishing.

Torres, R. (2003). El arte de cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno. Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile: identidades, mitos e historias*. Santiago: Cuadernos Bicentenario Presidencia de la República, (1). http://cancionerodecuecas.fonotecanacional.cl/media/biblioteca/RodrigoTorres_El_arte_de_cuequear_www.canionerodecuecas.cl.pdf

Truelove, Y. (2011). (Re-) Conceptualizing water inequality in Delhi, India through a feminist political ecology framework. *Geoforum*, 42(2), 143-152.

Valenzuela, C. (2021). Una mirada geográfica a la escala como instrumento de construcción de la realidad. *Tabula Rasa*, (39), 65-

81. Epub March 30, 2022.

<https://doi.org/10.25058/20112742.n39.04>

Zárate, J. (2015). La identidad como construcción social desde la propuesta de Charles Taylor. *eidos*, (23), 117-134.

<http://dx.doi.org/10.14482/eidos.23.189>

Zusman, P. (2002). Milton Santos. Su legado teórico y existencial (1926-2001). *Documents d'anàlisi geogràfica*, (40), 205-222.

<https://raco.cat/index.php/DocumentsAnalisi/article/view/31765>