

RESUMEN

El siguiente artículo analiza la presencia de los conceptos origen, etnia, nación, imaginario y género en el canon discursivo de la cueca chilena. El objetivo es mostrar, por un lado, el modo en que estos conceptos constituyen categorías analíticas que no sólo están presentes en los textos más importantes sobre el género, sino que también ayudan a construirlo. Por otro lado, quiero hacer notar el crecimiento de las ideas de imaginario y género cuya presencia constituye un elemento renovador y un vector de futuro para el estudio académico y etnográfico del género. Para desarrollar estas ideas recurro al concepto de canon discursivo y lo aplico al caso de la cueca, separando los textos según su enfoque. Analizo también el contenido implícito de algunas de las categorías mencionadas (autenticidad, mestizaje, nacionalismo) y el modo en que ha contribuido a esencializar la idea de cueca como género unitario e inmutable. Baso mi análisis en los conceptos de categoría textual (Castelo Branco 2008) y canon discursivo (Spencer 2009), así como en la diferencia entre historia como discurso (narración) e historia como saber de Chartier (2007).

Palabras clave: cueca chilena, canon discursivo, autenticidad, etnia, nación, imaginario, género

ABSTRACT

This paper analyzes the concepts of origin, ethnicity, nation, imaginary and gender in the discursive canon (Spencer 2009) of the Chilean cueca. My main goal is to show how these concepts introduce analytical categories that are not only present in the most important texts on gender, but also help to construct it. On the other hand, I wish to note the growth of the ideas of imaginary and gender. I use the idea of discursive canon to the case of the cueca, separating texts according to their approach. I also analyze the implied content of some of the aforementioned categories (authenticity, miscegenation, nationalism) and how they have contributed to essentialize the idea of cueca as a unitary and unalterable genre. I base my analysis on the concepts of textual category (Castelo Branco 2008) and on the difference between history as discourse (narration) and history as knowledge (Chartier 2007).

Keywords: Chilean cueca, discursive canon, authenticity, ethnicity, nation, imaginary, gender

Principales ejes de estudio de la Cueca Chilena: Una actualización

Main areas of study of the Chilean Cueca: An update

Pp. 30 a 55

PRINCIPALES EJES DE ESTUDIO DE LA CUECA CHILENA: UNA ACTUALIZACIÓN

MAIN AREAS OF STUDY OF THE CHILEAN CUECA: AN UPDATE

Dr. Christian Spencer Espinosa
Universidad Mayor
*Chile**

Introducción

La cueca es sin duda la práctica dancística y cultural sobre la que más se ha escrito en toda la historia de Chile. Desde el siglo XIX hasta hoy cerca de medio millar de textos han sido divulgados en formato de libro, capítulo de libro, poemas, artículos de investigación, tesis, manuales de baile, blogs y notas de prensa en diarios y revistas de todas las épocas. Hay más de 250 discos dedicados exclusivamente a la cueca desde los inicios de la radiofonía cuequera (hacia 1906) y decenas de grabaciones en formatos posteriores al vinilo. Todo ello sin contar los registros de conciertos y los fragmentos audiovisuales aparecidos en el cine del siglo XX y XXI.

Un nivel de producción de este tipo no es sólo reflejo de un puñado de personas que les gusta bailar, sino una forma de la cultura expresiva aural, poética y corporal que se ha convertido en una de las principales claves culturales para comprender el país. A pesar de lo anterior, poco se sabe acerca del modo en que se estudia y escribe sobre la cueca, con la excepción de algunos tópicos que han recibido mayor atención, como su coreografía o relación con la nación y la patria. ¿Quiénes han hablado de la cueca y qué han dicho? ¿Sus palabras han tenido alguna incidencia? ¿Existen patrones que se repitan en lo que se dice sobre la cueca? ¿Cuáles son?

* Correo electrónico christian.spencer@umayor.cl ORCID 0000-0002-6599-8436 Artículo recibido el 1/04/2021 y aceptado por el comité editorial el 20/07/2021

El presente artículo pretende responder estas preguntas abordando los principales ejes sobre los cuales se ha hablado sobre la cueca chilena. Abordo seis líneas que, desde mi punto de vista, se han desarrollado como resultado de la recopilación, grabación, descripción y análisis a lo largo del tiempo:

1. Investigaciones que hacen énfasis en los antecedentes *históricos* de la cueca (origen);
2. Publicaciones que se refieren al origen *étnico* o “linaje sanguíneo” (etnicidad);
3. Trabajos que dan importancia a su poder de *representación* de la patria (nación);
4. Estudios que hacen énfasis en la importancia del *cuerpo* presente en la voz, canto o baile, incluido su despliegue en el escenario (performance).
5. Textos recientes que sugieren la importancia de la cueca como creadora de mundos o articuladora de *construcciones mentales colectivas* de tipo estético (imaginario);
6. Publicaciones que dan importancia al rol de la mujer en el desarrollo performativo y étnico o lo que podemos llamar perspectiva de *género* (género).

Abordaré aquí todas las dimensiones señaladas, excepto aquellas que hacen referencia a la performance, que he tratado en extenso en el libro *Pego el grito en cualquier parte*, del año 2017.

Las líneas llamadas “origen”, “etnicidad” y “nación” las analizo basándome en un trabajo anterior titulado: “Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena”, publicado en las Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular.¹ Aquí desarrollo estas ideas de modo distinto, pero basándome en aquél. Las dimensiones “imaginario” y “género”, en cambio, son completamente nuevas y pretenden actualizar las ideas que tenía hace algunos años sobre el estudio de la cueca al interior del campo de las humanidades y las ciencias sociales.

Cuando expuse por primera vez este trabajo, en 2012, me preguntaron de qué servía hablar sobre los propios académicos y académicas. En ese momento respondí algo que sigo pensando: a medida que el giro epistemológico de las humanidades, las artes y las ciencias sociales se va expandiendo, se hace más necesario saber cuál es el programa de investigación de las disciplinas,

¹ Spencer Espinosa, Christian (2013). “Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena”. En: Vargas, Herom (Ed.) **Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas** (Claudia Neiva de Matos, Claudio Díaz, Heloisa de Araujo Duarte Valente, Herom Vargas y Pablo Alabarces (Ed.), pp. 407-421. Córdoba, Argentina: IASPM-AL.

la dirección en que se está comprendiendo la música como práctica social. De ese modo puede criticarse informadamente la actividad de la academia y emprender nuevas líneas de investigación. En los años 40 y 50, por ejemplo, se entendía la investigación sobre cueca como un acto de recolección de material para su escenificación (folclorismo). Hoy, en cambio, este género es una forma de resistencia de la cultura popular urbana a los cambios del neoliberalismo. Este cambio de enfoque habla del país, del desarrollo de la investigación y de las continuidades y transformaciones de la práctica cuequera. La definición del objeto de estudio “cueca” ha sido por tanto una manera de definirla, de explicarla y convertirla en una suerte de espejo de la sociedad en que vivimos. Hoy tenemos suficiente material y capital humano para repensar estas ideas, por lo que este texto opera sobre la hipótesis que la manera en que estudiamos la cueca incide en el modo en que se describe, comprende o representa.

Antes de describir los ejes del estudio de la cueca, quiero hacer una observación metodológica acerca de la importancia del lenguaje al momento de referirse a un género musical. En concreto, me gustaría referirme al uso de las *categorías* y al concepto de *canon discursivo*, dos claves a partir de las cuales analizaré todos los textos que se han escrito dentro de lo que llamo los “Estudios de cueca chilena”.

El uso de categorizas para describir la cueca

La cueca chilena ha sido comúnmente definida a partir de su dispersión geográfica, funcionalidad, ocasionalidad y forma literaria o coreográfica. Quienes la definen a partir de su *dispersión geográfica* lo hacen desde dicotomías como ‘rural’ versus ‘urbano’, ‘campesina’ versus ‘citadina’, ‘baile de tierra’ versus ‘baile de salón’, danza ‘del norte’ versus danza ‘del sur’ o baile de ‘huaso campesino’ versus baile del ‘roto urbano’. Quienes la comprenden a partir de su *función u ocasionalidad* enfatizan su presencia en contextos diversos como fiestas de comunidades, celebraciones patrias, ritos religiosos o concursos locales, espacios donde aparentemente cumple un rol social que se repite en el tiempo. Quienes la consideran una *forma poético-musical* la explican como un texto interpretado por voces, cordófonos e idiófonos que es bailado por parejas mixtas (de modo independiente y suelto) que representan una persecución amorosa.² Todas estas posturas conciben la cueca como un género musical que

² Constituyen ejemplos de todo lo anterior: Herrera Torres, Sergio (1980). *La cueca chilena, chilanita o chilenera*. Santiago: Italiana; Claro Valdés, Samuel (1979). *Oyendo a Chile*. Santiago Editorial Andrés Bello; Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, pp. 170-171; Rodríguez Arancibia, Ezekiel (1950). *La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*, Santiago: Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño; MINEDUC (1982). *Folklore de Chile: La cueca y danzas tradicionales*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación; Cádiz, Osvaldo y Alvarado, Onofre (1982). *La cueca: una danza tradicional chilena (breve estudio descriptivo y analítico)*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

se baila y que posee una unidad estilística dada por su estructura métrica (que combina 3/4 y 6/8) y su texto (que ofrece 14 versos distribuidos en 1 cuarteta, 2 seguidillas y 1 remate o media seguidilla).

Estas formas de conceptualización de la cueca (geografía, función, ocasionalidad y forma) han sido esparcidas por medio de textos escritos publicados o difundidos por agentes culturales u organismos de difusión de la cultura. Entre éstos se encuentran los medios de comunicación (diarios, revistas), el Estado (políticas culturales) y la industria de la música, dedicados a describir o explicar la cueca por medio de estas características dicotómicas. A ellos se suma la labor de investigadores/as y docentes que conforman lo que desde 2015 he llamado “Estudios folclóricos chilenos”.

Este término se refiere al campo de producción cultural que escribe y habla sobre el folclore chileno, en particular sobre los géneros más importantes, como la tonada y la cueca. Dicho campo está definido por un conjunto de recursos, instituciones y comunidades (con sus programas de investigación) que deciden acerca de lo pertinente (o no) de unos conocimientos por sobre otros. El término “Estudios folclóricos chilenos” permite agrupar programas y prácticas de investigación, comunidades y personas que están escribiendo sobre géneros considerados folclóricos que poseen alguna clase de impacto cultural. El concepto “Estudios de cueca chilena”, en cambio, es más específico, y se refiere en particular a las publicaciones sobre cueca. Ambos términos, de orden epistemológico, son centrales para el estudio de la música porque a partir de ellos aprenden o enseñan profesores, cultores, bailarines, audiovisualistas, periodistas o estudiantes que hablan, escriben, bailan, filman o investigan sobre el significado de la cueca.

A pesar de la gran cantidad de material publicado, el estudio de este baile y canto ha sido realizado sin revisar mayormente el carácter discursivo de los textos que la tematizan ni el modo en que éstos han ido creando el género. Como señala Middleton,³ no podemos obviar que los términos que utilizamos para asignar significados a la música están social e históricamente fundados: cargan consigo los rastros de su uso, las marcas de quienes los crearon y el contexto donde fueron producidos. Las categorías textuales, entonces, son conceptos que contribuyen a construir identidades, configurar campos sociales o movilizan grupos humanos. Ellas influyen en el modo en que “los universos musicales son contruidos y diseminados, cómo los músicos y oyentes perciben y participan en la producción musical y en cómo las disciplinas y campos de estudios son configurados”.⁴

³ Middleton, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press, p. 3.

⁴ Castelo-Branco, Salwa (2008). “A categorização da música em Portugal: Política, Discursos, Performance e Investigação”. *Etno-Folk. Revista Galega de Etnomusicología*, I, (12), pp. 13-14.

El canon discursivo

El historiador Roger Chartier⁵ señala que existe una división entre la historia como discurso (narración) y la historia como saber (o conocimiento científico). Las categorías son discursos antes que saberes históricos, los cuales tienen impacto en la manera en cómo entendemos la historia de la música y de los géneros musicales. Estas categorías funcionan como elementos de un canon de textos o canon textual que intenta representar el pasado de una práctica musical y vocal, como es el caso de la cueca chilena. Como señala Chartier, estas representaciones pueden ser interiorizadas u objetivadas por los individuos, llegando a tener un poder persuasivo capaz de provocar cambios en nuestra concepción de la historia. Los discursos sobre la cueca ejercen un efecto sobre la historia que se escribe de ella.

Llamo *canon discursivo* al canon de textos que se ha consolidado sobre una materia con el paso del tiempo. Esto lo que Harold Bloom llama el “catálogo de autores aprobados”,⁶ que yo prefiero definir como “la construcción diacrónica de un discurso que representa un conjunto de rasgos -coreográficos, musicales y literarios- que es vertido por escrito, estratificado en distintas capas o niveles y difundido cronotópicamente”.⁷ En este sentido, el análisis que ofrezco en este texto se ubica dentro del campo del postestructuralismo, en el entendido que los discursos usados para describir la música popular poseen “consecuencias materiales para cómo la música es producida, las formas que toma, cómo es experimentada y sus significados”, influyendo en la objetividad y coherencia de la obra musical por medio de una construcción de una noción particular de ella.⁸

Si pusiéramos sobre una mesa todos los textos que se han escrito sobre cueca, nos daríamos cuenta que lo que se ha dicho sobre ella obedece a una época concreta, a un conocimiento particular, producido bajo los conceptos y maneras de entender la sociedad de ese momento. Aplicando esta idea de canon discursivo en un sentido cronológico, es posible afirmar que la escritura acerca de la cueca chilena (y su antecedente inmediato, la zamacueca) se ha hecho en tres etapas, cada una con su propio enfoque. He descrito estas etapas con detalle en otro lugar, por lo que me remito aquí únicamente a resumirlas.⁹

⁵ Chartier, Roger (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa, pp. 24-25.

⁶ Bloom, Harold (1995). *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama, pp. 29-30.

⁷ Spencer Espinosa, Christian (2009). “Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena”. *Trans*, (13), sección “El Canon Discursivo”.

⁸ Horner, Bruce (1999). “Discourse”. En: Horner Bruce y Torn Swiss (Eds.) *Key terms in popular music and culture* (pp. 18-34). Massachusetts: Blackwell Publishers, pp. 18 y 21.

⁹ Spencer Espinosa, Christian (2017). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, pp. 49-58.

Primeramente, una etapa de tipo *literaria o narrativa*, donde priman textos exploratorios con novelas y crónicas escritas en prosa periodística o literaria, además de artículos realizados desde la crítica literaria y musical. Aquí podemos situar los breves comentarios de José Zapiola (*Recuerdos de Treinta Años*, de 1872) pasando por el cuento de Daniel Barros Grez (*La zamacueca*, 1890), el estudio poético de Clemente Barahona Vega (*La zamacueca i la rosa en el folclore chileno*, 1913) y las primeras publicaciones con intención académica o cuasi académica, como el texto de Sañudo Austrán (*La zamacueca*, 1886) y el primer “estudio” sobre la cueca, escrito por el político y literato Benjamín Vicuña Mackenna (*La zamacueca y la zanguaraña*, 1882).

Una segunda etapa de publicación de textos *pedagógicos*, que corresponden a trabajos divulgativos o didácticos destinados a difundir aspectos generales de la cueca como su origen, historia o coreografía. Aquí se mezclan textos de pretensión historicista con ideas del evolucionismo o el difusionismo. Es posible ubicar en esta línea las ideas publicadas en revistas y diarios por Pedro Humberto Allende (1930, 1935 y 1938), ideas contenidas en los dos libros del músico Pablo Garrido (*Biografía de la cueca chilena de 1943 e Historial de la cueca chilena*, 1979), los sendos aportes de Carlos Vega (1936, 1947, 1953, 1956) y la sección sobre la zamacueca publicada por Eugenio Pereira Salas en su libro *Orígenes del Arte Musical en Chile* en 1941, que se complementa con los comentarios aparecidos en su *Historia de la Música en Chile* publicada en 1957. Debe notarse que los trabajos de Garrido son en realidad una propuesta eclética que reúne tantas hipótesis como respuestas posibles a los temas de origen, etnicidad y nación. Debe leerse con mayor precaución que otros textos ya que del mismo modo en que defiende la presencia del negro (que otros niegan) alaba el carácter nacional de la zamacueca como aspecto central de su historia.

La tercera etapa es la que llamo *científico social o humanista* con textos de orientación hermenéutica próxima a las ciencias sociales y las humanidades. Algunos de ellos se repiten en la categoría de textos didácticos toda vez que poseen pretensiones históricas y ofrecen hipótesis sobre la permanencia de la cueca en el tiempo. Podemos dividir este grupo en tres partes:

1. Textos escritos con un enfoque sociohistórico próximo a la historia social y la etnomusicología, como el trabajo de Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de la música popular en Chile* (2005: 394-404), los trabajos de Rodrigo Torres *El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno* (2003) y *Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)* (2008), basados indirectamente en su tesis *Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle* (2001).
2. Estudios de corte musicológico e histórico publicados por Samuel Claro durante los años 80 y 90. Entre ellos *La cueca chilena: un nuevo enfoque* (1982), *La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural* (1986), *Herencia*

musical de las Tres Españas en América (1989) y *Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena* (1993). Todos ellos son una preparación para el libro *Chilena o Cueca Tradicional*, publicado junto a Carmen Peña y María Isabel Quevedo en 1994 y luego reeditado en 2011 con prólogo de Carmen Peña. Este libro constituye un caso excepcional dentro de los estudios musicales chilenos porque mezcla la escritura musicológica con los testimonios orales recogidos y redactados por un solo cultor, don Fernando González Marabolí. Estos textos nativos, no obstante, están “explicados” o “comentados” por el mismo Claro con el fin enmarcarlos dentro del canon escritural de la academia. Así, este libro puede verse como un texto en dos partes: una introducción histórica y una ‘novela etnográfica’ de autoría múltiple, ambas sin ensamblaje teórico ni práctico.

3. Un tercer grupo está compuesto por textos generales, orientados a una explicación conceptual y práctica del baile de la cueca. Estos libros son manuales de coreografía y al mismo tiempo intentos por resumir los aspectos textuales e históricos del género; combinan la información histórica con la escritura didáctica para la divulgación del género. Se encuentran aquí los trabajos de Sergio Herrera (*La cueca chilena, chilanita o chilenera*, 1980) y Exequiel Rodríguez (*La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*, de 1950), además del bien documentado resumen de Jaime Gálvez Asún titulado *La cueca chilena* (2001). En este mismo grupo ubico partes del trabajo de la folclorista chilena Margot Loyola, como su reciente trabajo *La cueca: danza de la vida y la muerte* (2010), que reúne gran parte de su pensamiento sobre el tema. Aunque han sido escritos influidos por la literatura, la poesía, el periodismo y la necesidad de contar con materiales para las escuelas, todos estos textos poseen algún grado de pretensión histórica que permite entenderlos -desde una mirada historiográfica- como narraciones o fragmentos discursivos.

Estos tres tipos de textos describen una línea cronológica que va desde la cueca como fenómeno nacional y folclórico (siglo XIX y parte del siglo XX) a la cueca como práctica social (siglo XX y siglo XXI).

En el último lustro han surgido nuevos intentos por estudiar la cueca desde perspectivas diferentes a estas tres líneas mencionadas. Ejemplos de esta renovación pueden encontrarse en los trabajos publicados por Donoso y Navarrete (eds.) y Castro, Donoso y Rojas, cuya orientación es próxima a la historia social.¹⁰ Sin embargo, creo que las líneas de trabajo que estos textos poseen –y otros que vienen en camino- requieren de cierto tiempo para mostrar

¹⁰ Navarrete, Micaela y Karen Donoso (Eds.) (2010). “Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca”. Santiago: DIBAM y LOM; Castro, Luis y Karen Donoso y Araucaria Rojas (2011). *Por la Güeya del Matadero. Memorias de la cueca centrina*. Santiago: Autoedición.

el modo en que se conectan con los enfoques teóricos y argumentos aparecidos en la vasta literatura sobre cueca publicada en el país en los últimos cien años¹¹.

Los ejes principales del estudio de la cueca

Señalé al inicio que la cueca había sido estudiada a partir de seis grandes ejes: origen, etnicidad, nación, performance, imaginarios y género. A continuación me referiré a todos ellos brevemente, con la excepción de la performance que -como señalé- fue abordada en otros trabajos.

Origen, etnia, nación

Estos tres temas están presentes de modo diverso en los textos del canon discursivo y son el reverso de otros temas que surgen implícitamente en la escritura. Cuando digo el reverso me refiero a que una lectura detallada de los textos permite observar que el interés por conocer el *origen* de la cueca ha sido al mismo tiempo un discurso sobre el carácter *genuino* de su repertorio. Los textos que buscan la autenticidad intentan justificar la autoridad de quienes los escriben y al hacerlo han creado una noción de verdad o sinceridad de ciertos datos por sobre otros. Así, por ejemplo, Eugenio Pereira Salas¹² señala que la influencia de los negros en el origen de la cueca es escasa, razón por la que sugiere hacer su estudio excluyendo estos materiales para centrarse en la “influencia peninsular”. Como expresa Bendix¹³ el deseo de mostrar lo genuino es en el fondo una ansiedad por escapar a la modernidad y retrotraer al sujeto -postergado por progreso y la tecnología (ciencia)- al primer plano, consiguiendo al mismo tiempo una legitimación de quien establece el canon.

Del mismo modo, los textos que hablan sobre las diferencias étnicas (muchas veces usando la palabra raza, que aquí no usaré) buscan instalar la idea de que la cueca es un baile predominantemente mestizo cuyo ascendente es blanco e hispánico. Se trata de la búsqueda de un linaje sanguíneo que permita encajar la cueca dentro de los relatos de invención de la nación que crearon el “tiempo histórico” y “escenificaron” la cultura, como dice Subercaseaux.¹⁴ Además de excluir los discursos negros del relato, la mayor parte de estos textos incluye el

¹¹ Ubico mi propio trabajo etnomusicológico -que no pertenece al canon- en el nivel sociohistórico, particularmente por el uso que hago de la sociología, la historia y la etnomusicología. Para más información véase Spencer (2007, 2009 y 2011a).

¹² Pereira Salas, Eugenio (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile, pp. 170-171.

¹³ Bendix, Regina (1997). *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, p. 10.

¹⁴ Subercaseaux, Bernardo (2005). “Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena”. En: González, Francisco Colom (Ed.) (2005). *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico* (Vol. II, pp. 647-661). Madrid Iberoamericana -Vervuert, pp. 648-649.

tema del origen, convirtiendo la conversación sobre la etnia en una discusión sobre la autenticidad.¹⁵

Por su parte, los textos que han hecho énfasis en la idea de nación han enfatizado como valor el poder creador de identidad de la cueca. Pero no de cualquier identidad, sino de aquella que sirve para configurar una comunidad imaginada de pertenencia cultural y política. Los límites y soberanías de esta comunidad son imaginadas por sus miembros, que no necesariamente poseen encuentros cara a cara sino que se reúnen en torno a la idea de nación.¹⁶ La comunidad imaginada de la cueca es la comunidad cultural de intérpretes (baile, canto), creadores (poesía) o seguidores de la cueca (audiencias) que legitiman o creen en su valor político para construir la identidad nacional. De este modo, la cueca y nación crean a lo largo del tiempo una afinidad conceptual que la comunidad comprende y profesa, como se aprecia en los textos nacionalistas, algunos de cuyos fragmentos citaré más adelante. La cueca es así la versión sonora de la patria, la música de la catequesis política con que el Estado-Nación agrupa a los ciudadanos en torno a un ideal colectivo.

Los tres ejes que he mencionado (origen, etnia, nación), constituyen el foco principal en torno al cual se ha escrito y analizado la historia y el desarrollo de la cueca chilena hasta fines del siglo XX. Lo que conocemos acerca de la historia de este género ha sido construido entrelazando estas tres preocupaciones en un mismo discurso intertextual, es decir, mezclando frases, términos y conceptos en forma de citas o paráfrasis. Un ejemplo son las citas que Eugenio Pereira Salas utiliza para describir la idea de zamacueca en su conocido libro *Los orígenes del arte musical en Chile*¹⁷. Más recientemente, lo es el trabajo de Jaime Gálvez, que reúne las opiniones sobre el origen de la cueca en un listado de viñetas donde se muestra la “autoridad” que tienen las ideas de etnia, origen y nación dentro del canon discursivo.

Los textos del canon discursivo de la cueca constituyen un intento de hacer historiografía o al menos de representar aquello que Leo Treitler llamara “la realidad de un objeto”.¹⁸ La descripción del objeto va formando la literatura principal del campo disciplinario y excluyendo otros temas que van quedando intactos. En el caso de la cueca, esto ocurre con la performance, el uso de la corporalidad, el contenido político de los textos, las cuestiones de género o los procesos de cambio y continuidad de los instrumentos, formas de canto y poesía cuequera. Al mismo tiempo, el canon ha ido cristalizando la visión de la

¹⁵ Spencer (2009). *Apología del mestizaje...*

¹⁶ Anderson, Benedict (2006). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres y New York: Verso.

¹⁷ Pereira Salas (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile...*, pp. 264-288.

¹⁸ Treitler, Leo (1999). “The Historiography of Music: Issues of Past and Present”. En: Cook, Nicholas y Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music* (pp. 356-377). Oxford: Oxford University Press, pp. 359.

cueca como género musical “unitario” delimitado por rasgos estilísticos fijos. Esto se expresa en la frase “la cueca es una sola”, según la cual es de norte a sur la misma cueca porque su texto posee “siempre” 14 versos y su estructura de baile exige “siempre” las mismas vueltas.

Desde una perspectiva etnomusicológica, esta explicación parece un constructo cerrado que encasilla o delimita las prácticas musicales en vez de explicar sus transformaciones. Si nos regimos por este punto de vista, por ejemplo, las cuecas improvisadas no son cuecas porque no cumplen el orden de los 14 versos y las cuecas bailadas en la danza contemporánea no son tales porque no cumplen con los giros que se esperan, ni las tenidas que históricamente han aparecido en los medios de comunicación. Por este motivo en vez de preguntarnos “dónde empieza” o “dónde termina” la cueca (es decir, qué *es*) deberíamos preguntarnos qué cosas ocurren cuando la cueca está presente en un tiempo y espacio determinado (es decir, qué *permite hacer*). De esta forma podemos conocer de mejor manera la performatividad y práctica colectiva de los géneros dancísticos, analizando los procesos de construcción de realidad y significado social que surgen de ellos. La ganancia es integrar la realidad de la praxis, no prescribirla.

Hay que reconocer que la presencia de lo auténtico, unitario y mestizo cambia de texto en texto, adquiriendo distintos énfasis según la época en la que son escritos. Sin embargo, los temas de autenticidad (derivados de la discusión sobre el origen) y nacionalismo (derivados de la discusión sobre la nación) son especialmente recurrentes, superando en prioridad al tema de la etnicidad. Esto es lo que ocurre en los libros históricos, musicológicos y etnomusicológicos, donde la mirada nacionalista se sustenta en el intento de dar un carácter de permanente o perpetuo a ciertos atributos de la cueca. Se habla de ella como un baile inmutable y ahistórico que puede traspasar el tiempo, sin transformarse, gracias a su conexión con el ideal mayor de la nación, es decir, el oxímoron de “cambiar para permanecer igual”. Esta conversión de la cueca desde “género” a “valor” representa una operación de esencialización o rigidización conceptual que es propia de los “procesos de homogeneización y control” de carácter social (Madrid 2010) según los cuales algo debe permanecer para dar estabilidad. Es lo que Subercaseaux llama el traspaso de los valores de lo nacional a la cultura para resguardar la identidad o “singularidad chilena” que no cambia o lo hace muy poco.¹⁹

Los ejemplos que muestran la esencialización de la cueca en favor de la identidad nacional son múltiples. Benjamín Vicuña Mackenna, por ejemplo, dice en 1882 que la cueca es el “verdadero baile nacional” mientras que

¹⁹ Subercaseaux (2005). *Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción...*, pp. 650-651.

Clemente Barahona señala treinta años después que “constituye el alma mater de nuestra raza”.²⁰ Por otro lado, Salvador Pineda expresa en 1955 que la cueca desde su origen ha ido “íntimamente ligada al sentido de la nacionalidad y su influencia ha servido, en cierto modo, para dar mayor firmeza y autenticidad a la idea de patria”. Por su parte, Samuel Claro señala en 1994 que la cueca es “la reafirmación de la identidad nacional”²¹ a lo cual Gálvez replica en 2001 (p. 32) que es “el símbolo más puro de nuestra identidad” y Durand que “despierta el alma vibrante de la raza [...] para animar la fiesta popular chilena”.²²

Pero la idea de la cueca como una esencia nacional se mezcla y combina con la idea de la cueca como un baile genuino o auténtico. En textos del siglo XX, de hecho, la cueca alcanza ribetes abstractos y atemporales que exaltan el género como un objeto unitario e inalterable. Exequiel Rodríguez dice en 1950 que “la cueca chilena es una sola en su estructura general”, mientras que Salvador Pineda insiste en que “es carne y espíritu de Chile, inspiración y esencia de su historia, raíz y razón de su destino”.²³ Por su parte, José María Palacios afirma en 1969 que el folclore con el que se construye la cueca “no se puede hacer de nuevo. Está hecho y es así”.

En los años 80 y 90 esta situación no cambia mayormente. Posiblemente influido por el Decreto N°23 que nacionaliza la cueca como “baile nacional” en 1979, el fundador de la Federación Nacional de Cueca (FENAC) –don Osvaldo Barril– dice en 1991 que “la cueca es una sola [...] la señal más notable de pertenencia a un mundo que se construye, a un mundo que busca las claves de la autenticidad y la perpetuidad”.²⁴ Un tiempo después, Samuel Claro afirma que “La chilena o cueca tradicional interpreta y trata de reproducir la perfección del universo creado por Dios”.²⁵ Del mismo modo, Héctor Parada señala –siguiendo a Claro– que la cueca “refleja ese orden inmutable, como una síntesis final y condensada de la interpretación de las leyes del universo”.²⁶

Un texto que ejemplifica bien el reclamo por lo nacional y lo auténtico es el que escribe Pedro Humberto Allende en 1935 en el diario conservador *El Mercurio*. Premio Nacional de Música (1945) y uno de los primeros en referirse académicamente a la cueca, Allende habla de ella como un género puro, cuyos

²⁰ Barahona Vega, Clemente (1913). *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*. Santiago: Imprenta Universitaria, p. 8.

²¹ Claro Valdés, Samuel y Claudia Peña Fuenzalida, y María Quevedo Cifuentes (1994). *Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago de Chile Universidad Católica de Chile, p. 17.

²² Texto de 1942, citado en Gálvez Asún, Jaime (2001). *La cueca chilena*. Santiago de Chile: [s.n.], p. 66.

²³ Pineda, Salvador (1955). “La cueca transmite el canto de la vida y el eco de la raza”. *En Viaje*, 255, pp. 31-33.

²⁴ En Gálvez Asún, Jaime (2001). *La cueca chilena...*, p. 61.

²⁵ Claro (1994). *Chilena o Cueca...*, p. 22.

²⁶ Parada González, Héctor (1998). *La Cueca y algo más*. Santiago: Canal Recreativo Nacional, p. 6 y 14. Véase también Rodríguez (citado en Gálvez 2001: 54), Allende Humberto (1930) y Bello Enrique (1959).

ribetes genuinos no podrían provenir bajo ninguna circunstancia de la cultura negra. Por eso condena la música vulgar (popular) y extranjera para exaltar la música nacional en tanto referente de pureza de lo local. Me permito a continuación citar este extenso texto, reconociendo que si bien no forma parte regular del canon discursivo contiene en su redacción un ejemplo acerca de la búsqueda de la autenticidad y lo nacional:

“Muchas veces en artículos y conferencias de divulgación artística, he lamentado que en nuestra América se confunda lastimosamente la música vulgar con la música genuinamente popular. Este error se acentúa en Estados Unidos, Méjico, Cuba y especialmente en la Argentina, donde es frecuente ver que algún habitué de cabaret o bodegón de arrabal, bajo la influencia del alcohol, escriba danzas y canciones dignas del ambiente que las inspiró, tanto por lo grosero del texto literario como de la música que el adaptó. Si estas producciones se difunden, se les considera populares y a su autor se le ensalza como al genuino creador del arte nacional. ¡Profundo error! [...] Jamás el arte popular ha nacido en las grandes ciudades, sino en los más apartados campos. Es aquí donde el artista espontáneamente crea sus obras de arte y es exclusivamente en los campos donde los países europeos y occidentales han encontrado la verdadera alma artística que caracteriza a los pueblos.

Nosotros nada hacemos por proteger la pureza de nuestro arte popular: libres están las fronteras para que penetren [sic] a nuestro país toda esa literatura y música perversa, canallesca, que, empezando por los cabarets, continúa su invasión malsana, corrompiendo el gusto artístico de la inmensa mayoría. Así vemos que los tangos, las rumbas, y las falseadas de los negros norteamericanos, desplazan a nuestras nobles tonadas y cuecas chilenas”.²⁷

El imaginario de la cueca

La cueca evoca una memoria, permite ir hacia otros lugares que no son necesariamente el espacio donde uno se encuentra. Es un modo de describir y relacionar elementos, de activar la imaginación. Cantando cueca, uno puede llegar a sentirse parte de los antiguos cultores que cantaban en clubes, parques y chinganas del Chile del centenario, o puede visualizar a Mario Catalán en su pilastra de La Vega con su lote de cantores entonando “Aló, Aló”. Activar el imaginario quiere decir que a través de su práctica, se va más allá de la materialidad de los elementos de la realidad (coreografía, texto, instrumentación, forma de canto), sirviendo de vehículo para articular símbolos o significados. Esta función simbólica del imaginario es un aspecto que los músicos de cueca no llaman por ese nombre, pero que hacen notar de diversas maneras. Ya en

²⁷ *El Mercurio*, Allende, Humberto (1935, 1 de enero). “Nuestra Música Popular”, p. 17.

el libro *Chilena o cueca tradicional*, Fernando González Marabolí señalaba que “con la voz y la mente, se van haciendo con la imaginación círculos”.²⁸ Se trata entonces de ficcionar la realidad a través de imágenes, palabras o sonidos que recrean la tradición de la cueca con fines diversos.

La eficacia del imaginario es extraordinaria. Al igual que el mito, crea mundos y puede instalarlos, puede convertir un ideal colectivo que discurso en un ideal colectivo real, autónomo ya de las ideas y conectado con la materialidad de la vida cotidiana. Como ocurre con el canto a la rueda, el imaginario no niega la realidad, sino que incorpora fragmentos de ella para llevarla más lejos, permitiendo soñar por medio del canto.²⁹ De esta forma, la división entre lo real e irreal se borra temporalmente y se entra en un espacio antropológico irreplicable, donde el músico y el canto son una sola cosa.

Existen pocas alusiones a la idea de imaginario en la música chilena reciente. González y Rolle hablan de un imaginario de la chilenidad campesina.³⁰ Donoso se refiere a la existencia de un imaginario folclórico del siglo XX³¹ y Ramos, al imaginario de la música tradicional del valle central.³² Benavente desarrolla un poco más esta idea, al referirse al imaginario andino de los practicantes de danzas de la zona central.³³ Pero ninguno de ellos se refiere particularmente a la cueca. El primero en mencionar este imaginario de manera explícita es Mario Rojas, en la extraordinaria introducción que hace del libro *Poesía Popular y Cuecas*, de Hernán Núñez.³⁴ Dice Rojas que “Conversar con Núñez es como asistir a la interpretación de una larga cueca entonadita y apianada. Sobre un pedal rítmico imaginario y con personales inflexiones –intervalos de una melodía que sólo él sabe construir-, sus frases se entrelazan con la precisión y seguridad de un verdadero maestro”. Luego de él, será Rodrigo Torres quien explique que la cueca urbana está tan arraigada en nuestra cultura que ha creado un “imaginario nacional” anclado en el mundo popular y en la ciudad asociado con la figura del roto.³⁵

²⁸ Claro Valdés, Samuel y Claudia Peña Fuenzalida, y María Quevedo Cifuentes (1994). *Chilena o Cueca...*, p. 154.

²⁹ Spencer Espinosa, Christian (2016). “Imagining traditions: Performance and Social Imagination in the Urban Cueca Scene in Santiago de Chile (2000-2010)”. En: Mendivil, Julio y Christian. Spencer Espinosa (Eds.) *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, (pp. 64-75). New York: Routledge.

³⁰ González Rodríguez, Juan Pablo y Claudio Rolle Cruz (2005). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, p. 366.

³¹ Donoso Fritz, Karen (2006). *La batalla del folklore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis en Licenciatura en Historia, Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile.

³² Ramos, Ignacio (2012). “Folklore musical en Chile. Un proyecto de Identidad Nacional 1920-1973”. *Neuma*, 4, (2), pp. 108-133.

³³ Benavente Leiva, Javiera (2017). *De los andes al margen: disidencia y transgresión en manifestaciones andinas en Santiago de Chile*. Tesis presentada al Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile para optar al grado académico de Magister en Estéticas Americanas, Santiago.

³⁴ Núñez Oyarce, Hernán (1997). *Poesía popular y cuecas*, (Rodrigo Torres, Mario Rojas y Luís Advis, editores). Santiago de Chile: Sociedad Chilena del Derecho de Autor.

³⁵ Torres Alvarado, Rodrigo (2001). *Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle*. (Diplôme d'études approfondies), Université de Paris VIII, Paris, p. 27.

En los años recientes la idea de imaginario es retomada. El año 2015 publiqué un trabajo donde decía que el imaginario de la cueca urbana se había desplegado en al menos, cuatro formas distintas: una imaginación histórica, que busca seguir los lugares de nacimiento de la cueca (*historia*); otra performática, que imagina modos creativos de interpretarla vocalmente (*performatividad*); otra visual, que recrea o interpreta la cueca por medio de *flyers* o afiches, logotipos, documentales o videos (*iconografía*); y finalmente una imaginación toponímica, que describe e imagina la cueca por medio de las carátulas y títulos de discos, pero haciendo más referencia a los lugares donde ésta se hizo (*toponimia*).³⁶ Unos años más tarde, Rodrigo Núñez escribe una interesante tesis sobre los imaginarios sociales y performativos de la cueca urbana, destacando “el contenido simbólico que hay detrás de la tradición, las formas de transmisión de la cueca urbana y el tipo de relación que se establece entre las generaciones”.³⁷ Es valioso que en este dossier se encuentre parte de ese texto de Núñez, pues demuestra el renovado interés que existe sobre este tema en la investigación actual, como ocurre también con el género.

La perspectiva de género

El género incide directamente en las prácticas corporales y musicales. Mientras el sexo remite a las características y diferencias biológicas entre hombres y mujeres, el género se refiere a las ideas histórica y socialmente construidas basadas en esa diferencia sexual. El género, en este sentido, moldea el vínculo humano, es “un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en diferencias que distinguen los sexos” y “una forma primaria de relaciones significantes de poder”³⁸. Ahora, si el género es un filtro cultural con el que interpretamos el mundo, es al mismo tiempo una armadura que puede constreñirnos, porque no podemos desplegarla en toda su magnitud. Existimos como *cuerpo* en la sociedad, pero llegamos a *ser* en el género: es el “estilo de vivir el cuerpo en el mundo”³⁹. Si consideramos que la acción de hacer música está necesariamente ligada al cuerpo, entonces el estudio del baile, la interpretación o la voz de la cueca requieren un análisis de género que permita arrojar luces sobre su práctica.

Es urgente constatar la ausencia de los debates sobre género como variable relevante en el estudio de la música tradicional, folclórica y popular chilena.

³⁶ Spencer Espinosa, Christian (2015). *La ciudad imaginada. Música, iconografía y toponimia en la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)*. En: Herom Vargas y Tanius Karam (Eds.) **De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiações, subjetividades y reconfiguraciones**, (pp. 295-332). Veracruz: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán y CONACULTA, pp. 302-303.

³⁷ Núñez, Rodrigo (2019). *Imaginarios sociales de la tradición en la cueca urbana*. Tesis para acceder al título de Sociólogo Pregrado, Universidad de Chile, Chile, p. 6. Acceso en: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/174262>

³⁸ Scott, Joan (2013). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Lamas, Marta. Compiladora, UNAM: Miguel Ángel Porrúa, p. 17.

³⁹ Butler (2013). *El género...*, p. 15.

Ya en 2011, Guadalupe Becker señalaba que “La bibliografía sobre la música chilena tiene una deuda con las compositoras e intérpretes mujeres, quienes han realizado aportes fundamentales a lo largo de nuestra historia”⁴⁰.

Becker argumentaba que “se ha privilegiado notoriamente el reconocimiento público del trabajo masculino, incluyendo de vez en cuando el de algunas mujeres dentro del corpus de investigaciones”. Esta idea fue matizada por Raquel Bustos, quien, sin dejar de criticar al escaso estudio de la mujer en la música chilena, señalaba que la Revista Musical Chilena publicó desde 1978 hasta 2008, artículos de su autoría sobre las compositoras académicas, además de recordar el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología de 2007, dedicado a este tema.⁴¹ La publicación de Raquel Bustos: *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno* (2012) es el primer monográfico dedicado íntegramente a la mujer compositora chilena, con cruces y menciones a otras disciplinas pero escasas menciones de orden teórico.

En mi trabajo de 2011, *Finas arrogantes y dicharacheras*, intenté mostrar la noción de género en los discursos de cueca campesina del siglo XX que aún vivían en la cueca urbana. Señalé que en ésta se había producido la exclusión de la mujer del canto a la rueda (2005-2010) pero había sido subvertida utilizando estratégicamente el estereotipo de la mujer de burdel. Dicho arquetipo había dado paso a una incorporación real de la mujer en la rueda urbana, en un proceso (primero simbólico y luego material) que resolvió dilemas de convivencia y habilitó nuevas formas de performatividad.⁴² De acuerdo con Abarca, esta idea de que la mujer es la “prolongación del hombre” en la cueca, es reforzada por la dictadura a través de su proyecto político de unificación nacional en el Decreto N°23 que, sin embargo, fracasará ante la polarización cultural.⁴³

En una línea similar pero con mayor profundidad teórica, Ignacio Rivera publica el texto “Roles y estructuras de género en la práctica del canto popular femenino”, fruto de su tesis de magíster en musicología. En él, Rivera confirma la hipótesis anterior, que existe una estructura tradicional en el canto popular femenino que condiciona el quehacer musical del folclore y la música tradicional. Este texto posee el mérito de recalcar la “reconfiguración de los roles de género” que ya se estaba produciendo en la realización del canto a lo poeta y la paya. Así Rivera da cuenta de un cambio importantísimo en la cultura tradicional chilena:

⁴⁰ Becker, Guadalupe (2011). “Las mujeres en la música chilena: diálogos entrecruzados con el poder”. *Trans*, (15), p. 1.

⁴¹ Bustos, Raquel (2012). *La mujer compositora y su aporte al desarrollo musical chileno*. Santiago: Ediciones UC, pp. 15-16.

⁴² Spencer Espinosa, Christian (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).

⁴³ Abarca, Patricio (2015). “Cuecas y memorias: construcciones políticas y de género en el baile nacional”. *Hijuna. Pensamiento y cultura latinoamericana*, 1, pp. 198-213.

el abandono de la división sexual tradicional del canto popular, iniciada en el siglo XIX, por medio un cambio en los roles de género de ciertas prácticas musicales.⁴⁴

Este y otros puntos serán refrendados en diversos conciertos y textos posteriores sobre el tema. Leslie Becerra destaca la presencia de las mujeres populares en los espacios de fiesta en el Chile del cambio de siglo.⁴⁵ Ruby Carreño considera que la cueca “chora” es un elemento que reivindica el placer del cuerpo y el erotismo, abriendo una perspectiva corporal novedosa del “Chile disidente”.⁴⁶ En este caso, la división de roles no existe y el baile es más bien un espacio de liberación corporal. Poco tiempo después el sociólogo Felipe Solís afirma con prolijidad que los textos de las cuecas han terminado por reproducir los valores patriarcales del medio al asignarle a la mujer un rol específico y permitir la representación de la violencia física y simbólica hacia ellas en el matrimonio, el cuerpo femenino y la proscripción de comportamientos.⁴⁷

Este texto se conecta en cierto modo con las reflexiones recientes sobre *la cueca sola*, en el sentido de ser una representación simbólica de las formas de violencia física practicadas por la dictadura. Al respecto, Araucaria Rojas señala que la *cueca sola* fue una de las formas de resistencia a la representación estético-política de la chilenidad de la dictadura, donde se homologaba lo popular con lo nacional y homogeneizaba la cultura local.⁴⁸ Gallardo y Medalla, por su parte, señalan que la *cueca sola* puede ser vista como un verdadero movimiento de oposición a la dictadura que se apropia de la tradición cultural chilena para “resignificarla, actualizarla y disputarla en su dimensión identitaria popular”, siendo incluso leída como un temprano “movimiento feminista”.⁴⁹

Desde el punto de vista teórico, uno de los textos más interesantes para el estudio de la relación género y música, es el de Marisol Facuse y Carolina Franch.⁵⁰ Aunque no se refiere a la cueca en particular, denuncia la existencia de

⁴⁴ Rivera Volosky, Ignacio (2011). “Roles y estructuras de género en la práctica del canto popular femenino”. *Revista Chilena de Literatura*, 78, pp. 1-22.

⁴⁵ Becerra Reyes, Leslie (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.

⁴⁶ Carreño Bolívar, Ruby (2010). “Libercueca: Biopoéticas del sexo y la fusión en la Cueca urbana Chilena”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XXXVI, (71), pp. 151-167.

⁴⁷ Solís, Felipe (2013). “La reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas chilenas”. *Resonancias*, 17, (32), pp. 135-154.

⁴⁸ 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.

⁴⁹ Agosin en: Gallardo, Milena y Tania Medalla (2019). “Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la Cueca Sola en Chile (1978-2019)”. *Index, revista de arte contemporáneo*, 8, (Julio/Diciembre). doi:<https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.292>

⁵⁰ Facuse, Marisol y Carolina Franch (2019). “Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile”. *Revista Chilena de Antropología*, 39, pp. 58-76. doi:10.5354/0719-1472.2019.53967

un sistema sexo- genérico dominante que “impone a las mujeres una serie de obstáculos para iniciar y consolidar una carrera musical”, especialmente debido a narrativas que “evidencian la persistencia de la dicotomía mujer-privado, hombre-público en el ámbito artístico y musical operando como un enclave para designar roles, posiciones y mandatos a quienes buscan insertarse en las escenas musicales contemporáneas”. El trabajo de Batlle y Martínez sobre las cantoras de rueda presente en este dossier, constituye uno de los aportes más relevantes sobre el tema de género en la cueca escrito hasta ahora en Chile. No sólo por ofrecer un detalle acerca de los actos de resistencia al poder masculino, sino por su detallada descripción en primera persona de la nueva escena femenina de la cueca. Este artículo y la propia escena femenina anuncian con claridad que el desarrollo de este género (y su estudio académico) se producirá con toda probabilidad dentro de este espacio, haciendo que la perspectiva de género se consolide tanto teórica como performativamente.

Cierro este breve repaso con el interesante dossier sobre música y género editado por Lorena Valdebenito en esta misma revista el año 2020. Aunque sin ocuparse de la presencia de las mujeres en el folclore o la música tradicional, este dossier da cuenta de la trayectoria de los estudios de género en el ámbito de la composición femenina latinoamericana, aportando nuevos datos para su estudio y sugiriendo una ruta colectiva en el abordaje de este tópico.⁵¹

CONCLUSIONES

El presente texto ha intentado explicar la presencia de los conceptos de origen, etnia (“raza”) y nación en el canon discursivo de la cueca chilena. Asimismo, ha mostrado el notable crecimiento de las ideas de imaginario y género en los estudios de cueca chilena, augurando un futuro importante para ellas. Con esto he pretendido actualizar el debate sobre la investigación de este género en el entendido de que su estudio, ha sido y seguirá siendo uno de los más prolíficos de la cultura chilena en todas las disciplinas.

A través de una clasificación y breve descripción del canon discursivo, he demostrado las consecuencias materiales del discurso en la intertextualidad o forma en que se produce y significa la música en la escritura. Los textos de la cueca chilena han creado un discurso iterado, con una selección de significados que hoy constituye un verdadero contexto intelectual para su estudio. El canon posee impacto fuera del terreno escrito, pues la representación literaria corrige y (re)codifica el objeto, activando un poder cultural que excluye otros discursos del dominio público. Por eso los discursos sobre cueca no pueden entenderse como un constructo monolítico estático, sino como un espacio creado *para*

⁵¹ Valdebenito, Lorena (2020). “Editorial Dossier sobre Música y Género”. *Neuma*, 13, (2), pp. 9-12.

la negociación de las representaciones y construcciones acerca de la etnia, el origen y la nación chilenas.

El estudio de la cueca chilena ha sido realizado en tres etapas distintas. En una etapa inicial es analizada y explicada de un modo literario como parte del entramado de lo nacional, para posteriormente ser tematizada con pretensión historicista, por medio de ideas provenientes del evolucionismo y el difusionismo. En esta época crece la demanda por su autenticidad y carácter genuino, como refleja el texto de Allende de 1935 en el que se incorpora el reclamo nacionalista y se exige la pureza de la música local.⁵² Finalmente, en una tercera etapa, los textos del canon se abren a nuevas perspectivas en vertientes diversas desde la sociología, la historia, la etnomusicología, la musicología y la didáctica, aunque sin abandonar del todo las ideas de etnia, origen y nación.

Las categorías sobre el origen (autenticidad), etnia (mestizaje) y nacionalidad de la cueca pueden entenderse como un punto de partida/llegada para la construcción de la historia textual, coreográfica y (en menor medida) performativa del género. En los últimos años, sin embargo, han surgido dos ejes analíticos cuya impronta suponemos crecerá durante los años: imaginario y género. El imaginario en tanto construcción simbólica de una práctica musical a partir de la cual se ficcionan ideas, imágenes o materialidades, materializándose en la performance.⁵³ Y el género, entendido como el despliegue del cuerpo (dentro limitaciones impuestas por el sistema sexo- genérico dominante del canto popular) y las consecuencias performativas que la diferencia sexual tiene sobre el rol femenino y masculino, histórica y socialmente construido. En tanto categoría, el género ha permitido -desde hace una década- abrir una perspectiva crítica sobre la historia de la cueca y abordar la performance femenina como un aspecto diferenciado de la práctica musical general, como se observa en la rueda o la paya.

⁵² Allende, Humberto "Nuestra Música Popular". *El Mercurio*, 1 de enero de 1935 p. 17.

⁵³ Spencer (2015). La ciudad imaginada... y Spencer Espinosa, Christian (2016). Imagining traditions: Performance and Social Imagination in the Urban Cueca Scene in Santiago de Chile (2000-2010). En: Mendivil Julio y Christian Spencer Espinosa (Eds.) (2016). *Made in Latin America: Studies in Popular Music* (pp. 64-75). New York: Routledge.

BIBLIOGRAFÍA

- Abarca, Patricio (2015). "Cuecas y memorias: construcciones políticas y de género en el baile nacional". *Hijuna. Pensamiento y cultura latinoamericana*, 1, pp. 198-213.
- Anderson, Benedict (2006). **Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism**, (Revisada ed.). Londres y Nueva York: Verso.
- Bendix, Regina (1997). **In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies**. The University of Wisconsin Press.
- Bloom, Harold (1995). **El canon occidental**. Anagrama.
- Carreño Bolívar, Ruby (2010). "Libercueca: Biopoéticas del sexo y la fusión en la Cueca urbana Chilena". *Revista de Critica Literaria Latinoamericana*, XXXVI, (71), pp. 151-167.
- Castelo-Branco, Salwa (2008). "A categorização da música em Portugal: Política, Discursos, Performance e Investigação. *Etno-Folk*". *Revista Galega de Etnomusicoloxía*, I, (12), pp. 13-29.
- Chartier, Roger (2007). **La historia o la lectura del tiempo**. Barcelona: Gedisa.
- Horner, Bruce (1999). "Discourse". En: Horner Bruce y Torn Swiss (Eds.), **Key terms in popular music and culture**, (pp. 18-34). Massachusetts: Blackwell Publishers.
- Facuse, Milena y Carolina Franch (2019). "Música y mujeres. La persistencia de los mandatos de género en las trayectorias artísticas de mujeres migrantes en Chile". *Revista Chilena de Antropología*, 39, pp. 58-76. doi:10.5354/0719-1472.2019.53967
- Gallardo, Milena y Tania Medalla (2019). "Para una política de la insistencia: trayectorias y desplazamientos de la Cueca Sola en Chile (1978-2019)". *Índex, revista de arte contemporáneo*, 8, (Julio/Diciembre). doi: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.292>

- López Cano, Ruben (2006). "Asómate por debajo de la pista": timba cubana, estrategias músico- sociales y construcción de géneros en la música popular. Comunicación presentada en el VII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL) "Música popular, escena y cuerpo en la América Latina: prácticas presentes y pasadas", La Habana, Cuba, 20 al 25 de junio de 2006. <https://www.dropbox.com/s/jv44q14uxtki2lz/2006.Asomate.pdf> [Consulta: 1 de junio de 2021].
- Madrid, Alejandro (2010). "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En: Recasens Albert y Christian Spencer Espinosa (Eds.) **A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano**, (pp. 227-235). Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y AKAL Ediciones.
- Middleton, Richard (1990). **Studying Popular Music**. Milton Keynes: Open University Press.
- Spencer Espinosa, Christian (2007). "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, (Nov., Segunda Época), pp. 143-176.
- Spencer Espinosa, Christian (2009). "Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena". *Trans*, (13). <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/63/apologia-del-mestizaje-exaltacion-de-la-nacionalidad-el-papel-del-canon-discursivo-en-la-discusion-sobre-la-autenticidad-y-etnicidad-de-la-zama-cueca-chilena>
- Spencer Espinosa, Christian (2011a). "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). https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/trans_15_25_Spencer.pdf
- Spencer Espinosa, Christian (2011b). **Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010). Fuentes para el estudio de la música popular chilena**. Santiago de Chile: Imprenta Grafhika.
- Spencer Espinosa, Christian (2013). "Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena". En: Vargas Herom (Ed.) **Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas**, (Claudia Neiva de Matos, Claudio Díaz, Heloisa de Araujo Duarte Valente, Herom Vargas y Pablo Alabarces (Ed.)), pp. 407-421. Córdoba, Argentina: IASPM-AL.

- Spencer Espinosa, Christian (2016). "Imagining traditions: Performance and Social Imagination in the Urban *Cueca* Scene in Santiago de Chile (2000-2010)". En: Mendivil, Julio y Christian Spencer Espinosa (Eds.) (2016). **Made in Latin America: Studies in Popular Music**, (pp. 64-75). New York: Routledge.
- Spencer Espinosa, Christian (2017). **¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)**. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Subercaseaux, Bernardo (2005). "Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena. En: González, Francisco Colom (Ed.)", **Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico** (Vol. II, pp. 647-661). Madrid Iberoamericana – Vervuert.
- Treitler, Leo (1999). **The Historiography of Music: Issues of Past and Present**. En: Cook, Nicholas y Mark Everist (Eds.) *Rethinking Music* (pp. 356-377). Oxford: Oxford University Press.
- Valdebenito, Lorena (2020). "Editorial" [Dossier sobre Música y Género]. *Neuma*, 13, (2), pp. 9-12.

BIBLIOGRAFÍA [Textos del canon discursivo de la cueca]

- Allende, Humberto "Nuestra Música Popular". *El Mercurio*, 1 de enero de 1935 p. 17.
- Allende, Humberto y Gabriel Murúa (periodista que firma, O.) (1938). "Nació en el oriente sensual y se llamaba "Zambra", la Cueca de tamboreo y huifa". *Ercilla*, (16/9/1938), p. 16.
- Allende, Humberto (1930). "La música popular chilena". *Revista Comuna y Hogar. Boletín de las Municipalidades de Chile*, II, (17), pp. 202-205.
- Autrán, Sañudo (1886). "La zamacueca. *Ilustración Española y Americana*", 30, (1), p. 11.
- Barros Grez, Daniel (1890). "La zamacueca". En: **La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)** (Capítulo XXX, pp. 332-341), Talca: Imprenta y Litografía de Los Tiempos.
- Bello, Enrique (1959). "Decadencia de la música popular". *Revista Musical Chilena*, 13, (68), pp. 61-68.
- Cádiz, Osvaldo y Alvarado, Onofre (1982). **La cueca: una danza tradicional chilena (breve estudio descriptivo y analítico)**. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Castro, Luis y Karen Donoso y Araucaria Rojas (2011). **Por la Güeya del Matadero. Memorias de la cueca centrina**. Santiago: Autoedición.
- Claro Valdés, Samuel y Claudia Peña Fuenzalida, y María Quevedo Cifuentes (1994). **Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí**. Santiago de Chile Universidad Católica de Chile.
- Claro Valdés, Samuel y Claudia Peña Fuenzalida, y María Quevedo Cifuentes (Eds.) (2011). **Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí**, (Segunda ed.) Santiago de Chile Universidad Católica de Chile.
- Claro Valdés, Samuel (1979). **Oyendo a Chile**. Santiago Editorial Andrés Bello.
- Claro Valdés, Samuel (1982). "La cueca chilena: un nuevo enfoque". *Anuario Musical XXXVII*, pp. 71-88.

- Claro Valdés, Samuel (1986). "La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural". En: de Maeyer, Rene (Ed.), **Musique et influences culturelles réciproques entre l'Europe et l'Amérique latine du XVIème au XXème siècle** (Vol. XVI, pp. 253-263). Tutzing: Hans Schneider.
- Claro Valdés, Samuel (1989). "Herencia musical de las Tres Españas en América". *Revista Musical Chilena*, XLIII, (171), pp. 7-41.
- Claro Valdés, Samuel (1993). "Orígenes arábigo-andaluces de la cueca o chilena". *Revista de musicología*, XVI, (4), pp. 2027-2042.
- El *Mercurio de Valparaíso*, Vicuña Mackenna, Benjamín (1882). La zamacueca y la zanguaraña, 16630, p. 2.
- Gálvez Asún, Jaime (2001). **La cueca chilena**. Santiago de Chile: [s.n.].
- García, Aris (1866). **Zama-cuecas de actualidad: dedicadas a los godos i a su reina Chavelita II**. Santiago: [s. n.].
- Garrido, Pablo (1943). **Biografía de la cueca**, (Primera edición ed.) Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.
- Garrido, Pablo (1979). **Historial de la cueca**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- González Rodríguez, Juan Pablo y Claudio Rolle Cruz (2005). **Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950**. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- Herrera Torres, Sergio (1980). **La cueca chilena, chilenuita o chilenera**. Santiago: Italiana.
- Loyola, Margot y Cádiz, Osvaldo (2010). **La cueca: danza de la vida y la muerte**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- MINEDUC (1982). **Folklore de Chile: La cueca y danzas tradicionales**. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.
- Navarrete, Micaela y Karen Donoso (Eds.) (2010). **Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca**. Santiago: DIBAM y LOM.

- Palacios, José María (1969). "El arte-folklore y otras artes". *El Musiquero*, 95 (Septiembre): pp. 5-7.
- Parada González, Héctor (1998). **La Cueca y algo más**. Santiago: Canal Recreativo Nacional.
- Pereira Salas, Eugenio (1941). **Los Orígenes del Arte Musical en Chile**. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pereira Salas, Eugenio (1957). **Historia de la música en Chile (1850-1900)**. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.
- Pérez, Juan E. (1983). "La cueca, danza nacional de Chile". *Aisthesis*, 16, pp. 27-40.
- Pineda, Salvador (1955). "La cueca transmite el canto de la vida y el eco de la raza". *En Viaje*, 255, pp. 31-33.
- Ramos, Ignacio (2012). "Folklore musical en Chile. Un proyecto de Identidad Nacional 1920-1973". *Neuma*, 4, (2), pp. 108-133.
- Rodríguez Arancibia, Ezekiel (1950). **La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza**, Santiago: Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño.
- S., J. F. (1865). **El cantor popular: obra compuesta de canciones, tonadas, zamacuecas i cuentos: enteramente nuevos i al estilo popular**. Santiago: Imprenta de la Unión Americana.
- Spradley, James (1979). **The ethnographic interview**. Chicago: Holt, Rinehart and Winston.
- Torres Alvarado, Rodrigo (2001). **Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle**. (Diplôme d'études approfondies), Université de Paris VIII, Paris.
- Torres Alvarado, Rodrigo (2003). "El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno". En: Montecinos Sonia (Ed.) (2003). **Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias** (pp. 149-157). Santiago: Cuadernos Bicentenario.
- Torres Alvarado, Rodrigo (2008). "Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)". *Revista Musical Chilena*, LXII, (209), 5-27. doi:10.4067/S0716-27902008000100001

- Vega, Carlos (1936). **Danzas y canciones argentinas; teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango. Diez y nueve láminas y dibujos, veinticinco ejemplos musicales.** Buenos Aires G. Ricordi.
- Vega, Carlos (1947). "La Forma de la Cueca Chilena", (Separata ed. Vol. Colección de Ensayos N° 2). Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Musicales.
- Vega, Carlos (1953). **La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía,** (Vol. XIX). Buenos Aires: Julio Korn.
- Vega, Carlos (1956). **El origen de las danzas folklóricas.** Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1882). La zamacueca y la zanguaraña, *El Mercurio de Valparaíso*, p. 2
- Vicuña Mackenna, Benjamín (1909). "La zamacueca y la zanguaraña". *Revista Selecta. Revista mensual, literaria y artística I*, (9), pp. 283-285.
- Zapiola Cortés, José (1974). **Recuerdos de treinta años (1810-1840)**, (Edición presentada por Guillermo Blanco ed.). Santiago: Zig-Zag.