

RESUMEN

El presente artículo se pregunta: ¿Cómo se transmiten los imaginarios sociales de la tradición de la cueca urbana en los y las cuequeros de la escena santiaguina? Para responder la pregunta propongo un enfoque cualitativo ocupando las técnicas de observación participante y de entrevistas en profundidad a actores claves de la escena. Además, desarrollo los conceptos de imaginario social, tradición, convención y generación. Así, el texto se estructura de la siguiente forma: un primer apartado sobre la cueca como práctica colectiva, un segundo apartado referido a las formas de transmisión de los imaginarios, un tercero planteando una perspectiva generacional con énfasis en la idea de repertorio y un cuarto sobre el fenómeno de las mujeres en la escena cuequera. Cierro con las conclusiones que aproximan una respuesta a la interrogante principal.

Palabras claves: imaginario, generación, tradición

ABSTRACT

This article is about the question of: how are the social imaginaries of urban cueca's tradition transmitted to the cuequeros of the Santiago scene? I propose a qualitative approach using the techniques of participant observation and in-depth interviews with key actors of the scene. In addition, I develop the concepts of social imaginary, tradition, convention and generation. The text is structured as follows: a first section on cueca as a collective practice, a second section on the ways of transmission of imaginaries, in the third section I propose a generational perspective with emphasis on the idea of repertoire, in the fourth section I refer specifically to the phenomenon of women in the cueca scene, and I finish with the conclusions proposing an answer to the main question.

Key words: imaginary, generation, tradition

La Cueca Urbana, una tradición en constante movimiento análisis generacional desde sus formas de transmisión

The Urban Cueca, a tradition in constant movement generational analysis from its forms of transmission

Pp. 162 a 187

LA CUECA URBANA, UNA TRADICIÓN EN CONSTANTE MOVIMIENTO ANÁLISIS GENERACIONAL DESDE SUS FORMAS DE TRANSMISIÓN

THE URBAN CUECA, A TRADITION IN CONSTANT MOVEMENT GENERATIONAL ANALYSIS FROM ITS FORMS OF TRANSMISSION

Lc. Rodrigo Núñez Quiroz
Universidad de Chile
*Chile**

Introducción

El presente artículo se enmarcó en el desarrollo de la tesis de pregrado para optar al título de Sociólogo, llamada: “Imaginario sociales de la tradición en la cueca urbana.”¹ Es desde este punto de partida que pretendo abordar en profundidad el tercer capítulo de la tesis, sobre los imaginarios sociales de la tradición en la cueca urbana y sus formas de transmisión. El interés por este objeto de estudio nace por dos motivos. El primero de carácter académico, dado que me interesa el desarrollo de la práctica cuequera y sus procesos de transformación y continuidad. El segundo es de carácter personal, ya que desde hace un tiempo he incursionado en los saberes de la cueca aprendiendo sus características, códigos y sentidos. Esto ha permitido observar de cerca la escena local y conversar con variados personajes del mundo de la cueca.²

* Correo electrónico rodrigo.nunez.q@ug.uchile.cl ORCID 0000-0001-7649-9547 Artículo recibido el 1/04/2021 y aceptado por el comité editorial el 20/07/2021

¹ Núñez, Rodrigo (2019). *Imaginario sociales de la tradición en la cueca urbana*. Tesis para optar al título de sociología. Universidad de Chile, Santiago. Disponible en: <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/174262/Imaginario%20sociales%20de%20la%20tradici%C3%B3n%20en%20la%20cueca%20urbana.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

² A fines del año 2016 en el primer “ensayo” (actividad en el club hípico) al que asistí, tuve una larga conversación con un destacado “poeta/cantor” integrante del grupo “Los Trukeros”, quien insistía en la idea de los “antiguos” y cómo ahora ellos como generación se hacían cargo de la tradición y de transmitir los distintos códigos a los nuevos cuequeros, asumiendo la importancia de todo el imaginario que rodea a la cueca y de “mantener” la tradición. Si bien esta conversación no terminó con alguna respuesta y fue más una interpelación, me otorgó las primeras luces para las interrogantes que me he planteado.

En primera instancia, cabe aclarar, que la cueca presenta diversas expresiones a lo largo del país, pero para efectos de este artículo me centraré en la expresión urbana de la cueca, en específico su vertiente centrina o chilenera y que se desarrolla en el gran Santiago. Es en este contexto en que la práctica de la cueca se presenta como un fenómeno colectivo y como un mundo del arte,³ concepto que explicaré a posterior. Sus participantes han creado su propia escena contando con público, espacios de desarrollo, investigaciones y ejecutores de sus saberes. El musicólogo Rodrigo Torres⁴ describe que estos nuevos cuequeros van a construir un imaginario de la chilenidad a partir de referencias de la tradición, pero sumándole componentes del presente. Esta afirmación sigue teniendo vigencia al día de hoy, ya que el mundo del arte de la cueca va a tomar en cuenta todo el proceso histórico preocupándose de sus imágenes, imaginarios, antiguos cultores y su repertorio. En definitiva, por su tradición.

El problema está puesto en cómo las características de la cueca urbana se conjugan con los procesos actuales y de qué forma se resignifica y transfiere la tradición cuequera en el presente. Del mismo modo le otorgo una importancia a la transmisión de saberes y cómo en ella afecta el acceso a nuevas tecnologías, formas de enseñanza e instancias de conocer la cueca. Además, agrego la relación que se establece entre los integrantes de la cueca desde un análisis generacional, aspecto que permitió profundizar en la comunicabilidad de la tradición. La pregunta que propongo y guía el presente artículo es: ¿cómo se transmiten los imaginarios sociales de la tradición de la cueca urbana en los y las cuequeras de la escena santiaguina?

Para responder a dicha interrogante me centro primero en la cueca como una práctica colectiva, deteniéndome en sus características y desarrollando los conceptos de tradición, mundos del arte y de convención. En el segundo apartado, explico el concepto de imaginario social y sus formas de transmisión en relación a la cueca urbana. Posteriormente propongo una distinción generacional de la escena, en la que analizo las distintas relaciones que se generan entre ellas; poniendo énfasis en el repertorio compartido. Agrego un apartado específico del caso de las mujeres dentro de la escena, debido a su particularidad y características propias. Para finalizar, cierro con las conclusiones y las preguntas que se desprenden de la investigación. A continuación, presento un breve contexto de la cueca y de las decisiones metodológicas que fui tomando a lo largo de la investigación.

³ Becker, Howard (2008). **Los mundos del arte**. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes

⁴ Torres, Rodrigo (2010). "Los neocuequeros: la búsqueda de una identidad fundada en una cultura festiva". Navarrete, Micaela y Karen Donoso (Eds.), "Y se va la primera patita... conversaciones sobre la cueca. Santiago: DIBAM - LOM. p. 119.

Contexto de la cueca

La cueca chilena constituye una expresión que data de los primeros años de la conformación del Estado nación. Era practicada en distintos lugares asociados a la reunión social y diversión pública, como el teatro, las chinganas, billares, canchas de bolas, tablados, etc.⁵ La cueca es en este contexto una práctica socialailable y musical, desarrollada en un ambiente festivo que va a formar parte de la cultura e identidad chilena.⁶

En la primera mitad del siglo XX la cueca que se desenvuelve en las ciudades de Santiago y Valparaíso coexiste en dualidad: dos estilos, dos tradiciones, dos identidades.⁷ Según el autor se encuentra, por un lado, una cueca orientada hacia el acto oficial arraigada al imaginario social actual, predominando la solemnidad del acto y la figura del huaso y la china como elemento central. A este tipo de cueca se le conocerá como “cueca campesina” y estará asociada a la idea de “música típica chilena” bajo tres formatos importantes: dúo de cantora de rodeo, grupos de folclore nacional y grupos de proyección folclórica vinculados a la política cultural del Estado.⁸

Por otro lado, hay una cueca que se desarrolla en los espacios más marginalizados de la ciudad, adquiriendo el uso del coa⁹ y de características netamente populares, que será realizada preferentemente por hombres apelando a una hombría encarnada en la figura del roto.¹⁰ A este tipo de cueca se le denominará “cueca urbana”.

La cueca urbana se va a dar preferentemente en la ciudad, en espacios como la Vega Central, los Polleros y el Matadero.¹¹ Generando un fuerte arraigo popular, sobre todo en sectores de mano de obra semi calificada. A mediados del siglo XX la industria discográfica de la época comienza a requerir más música popular y de manifestación típica.¹² Por lo que un hito trascendente en estos años serán las grabaciones del conjunto “Los Chileneros” (1967), integrado en

⁵ Spencer, Christian (2020). “La chingana como canon cultural. Hacia una crítica de los espacios festivos tradicionales en la musicología e historiografía chilenas del siglo XIX”, *Diálogo Andino*, 63, p. 168.

⁶ Spencer, 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)”, *Revista transcultural de música*, 15, p. 6.

⁷ Torres, Rodrigo (2003). “El arte de cuequear: Identidad y Memoria del Arrabal chileno”. **Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias**. Montecinos, Sonia (Ed.). Santiago: Cuadernos Bicentenario, p. 150.

⁸ Spencer, Christian (2015a). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile durante el periodo postdictatorial (1990-2010)*. Universidad Complutense de Madrid – Universidad Nova de Lisboa. Tesis para acceder el título de Doctor en Historia y Ciencias de la Música. pp. 94-95.

⁹ Jerga popular chilena que se asocia al mundo delictual.

¹⁰ Torres (2003). **El arte de cuequear...**, pp. 152 - 153.

¹¹ Spencer (2015a). **Pego el grito...**, p. 188.

¹² Torres (2003). **El arte de cuequear...**, p. 152.

un comienzo por: Hernán “Nano” Núñez, Luis “Baucha” Araneda, Eduardo “Lalo” Mesías y Raúl “Perico” Lizama. Este grupo llega a grabar tres Long Play antes de la dictadura militar, consolidando un estilo y performática particular que ya se venía gestando con grupos importantes como: “Los Perlas”, o figuras puentes como Mario Catalán y su trabajo en el conjunto folclórico “Dúo Rey Silva.”¹³

En plena dictadura militar, en el año 1979 se decreta la cueca como baile nacional. Este hecho produce que se establezca un imaginario único asociado a una “cueca oficializante” presentando la expresión popular como un “objeto folclorizado” y asociado a una idea del deber ser nacional, de lo correcto y lo bien hecho.¹⁴ Se enfatiza la representación de “lo campesino” como aspecto central, propiciando la figura del huaso terrateniente.¹⁵ Lo anterior deja fuera del cuadro a otras identidades y expresiones de la cueca, que se van a establecer dentro de un ámbito de “resistencia.”¹⁶ “La cueca sola”, la cueca militante” e incluso el estilo chilenero van a quedar fuera de la escena musical de aquella época sufriendo escasa circulación pública.

Para el fin de la dictadura y en la década de los 90’, comienzan a producirse distintas instancias que ponen a la cueca urbana en el espacio público. Relevantes son los cuecazos metropolitanos a mediados de década contando con la reaparición del grupo “Los Chileneros”, destacando así, el inicio de la recuperación de la cueca urbana.¹⁸ La cueca sale de sus márgenes teniendo una gran “visibilidad y audibilidad” especialmente en los jóvenes.¹⁹

Estas nuevas generaciones ven en dicha expresión una forma de resistencia frente a aquella oficializante propuesta por la dictadura.²⁰ Ya en la primera década del siglo XXI se comienza a construir una escena musical amparada por varios grupos de distintas variantes -romántica, fusión, de autor y chilenera.²¹ Un hito importante en esta época es la aparición del grupo “Los Chileneros” en la asunción del presidente de la República Ricardo Lagos (2001) destacando su presencia en el ámbito público nacional.

¹³ Torres (2003). *El arte de cuequear...*, p. 152.

¹⁴ Jordán, Laura y Araucaria Rojas (2009). “Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar”, *Boletín música*, 24, p. 72.

¹⁵ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 100.

¹⁶ Jordán y Rojas (2009). *Clandestinidades...*, p. 75.

¹⁷ Este estilo también va a sufrir lo que se denomina el “fin de la bohemia”, producto del toque de queda instaurado en épocas de la dictadura.

¹⁸ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, pp. 112 - 113.

¹⁹ Torres (2003). *El arte de cuequear...*, p. 151.

²⁰ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 104.

²¹ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 175.

Dicha escena musical va a apelar a un espacio social particular concentrado en la ciudad.²² Además, se retomará la idea de lotes²³ y alguno de ellos serán “apadrinados” por los antiguos cultores, generando una relación estrecha y de traspaso de los códigos de la cueca.

Trascendente serán las figuras de Hernán “Nano” Núñez y de Fernando González Marabolí. Uno de los aspectos relevantes de la escena será justamente la muerte de sus referentes. Este hito va a generar espacios de homenajes, cuecazos, tributos y una preocupación mayor por mantener la “tradición viva” de las nuevas generaciones de la cueca.²⁴

Actualmente, en Santiago se destaca una “escena local”²⁵ dado que sus integrantes comparten narraciones de la vida cotidiana, un repertorio que recoge elementos del pasado y se visualiza una identidad cultural propia asociada a un territorio determinado. Por tanto, se constituyen espacios propios para este mundo del arte, tanto de forma pública: ruedas de cueca en Santiago Centro, el ensayo en el Club Hípico, el cuecazo del roto chileno, el día de la cueca, etc. Y de forma privada: bares y restaurantes exclusivos de cueca, eventos autogestionados, talleres de especialización en el ámbito musical y en la danza. Además, se sumarán a la escena otros lotes destacados²⁶ produciendo que las distintas generaciones se relacionen. Para Spencer²⁷ el ascenso de la escena cuequera es uno de hitos culturales chilenos más importantes de las últimas décadas, proyectando una tradición musical participativa y especializada.

Estrategia metodológica

El enfoque en el presente estudio fue de corte cualitativo relevando las ideas de profundidad y de acercamiento al objeto.²⁸ Consideré el trabajo de campo como central a la hora de la toma de decisiones y del análisis en la presente investigación.

²² Relevante será lo sucedido en la posada del corregidor, desde ahí nacerá la agrupación “cuequeros a la rueda”.

²³ Denominación que se le dará a la estructura de un grupo musical en el mundo del arte de la cueca, son quienes tocan y cantan en conjunto compartiendo un mismo repertorio, pero que no necesariamente son hijos y estaban asociados a un lugar particular. Algunos de los más renombrados de la época serán: Los Afuerinos (1984); Palmeros de Rancagua (1994); Los Santiaguinos (1998); Los Trukeros (1997); Las Torcazas (1998); Los Tricolores (2000); Los Chinganeros (2000); La Gallera (2006); Las niñas (2007); entre otros.

²⁴ Spencer (2015a). **Pego el grito...**, p. 177.

²⁵ Heredia, Fabiola (2017). “Introduciendo escenas musicales”, *Revista del Área de Ciencias Sociales del CIPFFyH*, 1, pp. 1- 24.

²⁶ Los Piolas del Lote (2011), Los Meta y Ponga (2013), De Caramba (2013), Los del Mapocho (2013), Los Siete Velos (2015), Calila Lila (2014), La Algarabía (2018), La Romeranza (2017), Las Chinas Cholas (2016), Los Puntúos (2018) entre otros.

²⁷ Spencer (2015a). **Pego el grito...**, p. 370.

²⁸ Gainza, Álvaro (2006). “La entrevista en profundidad individual”, **Manuel Canales (Editor), Metodologías de Investigación Social**. Santiago, LOM Ediciones, p. 239.

Por su parte, la técnica escogida para la producción de información la realicé en dos etapas simultáneas. La primera fue la observación participante que duró durante todo el proceso investigativo, dándole continuidad a la producción de información. El trabajo partió desde mediados del año 2016, en que visité los espacios cuequeros y participé de las distintas ruedas de cueca en la comuna de Santiago. Con respecto al circuito de las presentaciones musicales participé tocando junto al grupo de cueca “La Romeranza” desde el año 2017 compartiendo con otros lotes cuequeros. Agregó a lo anterior, instancias informales²⁹ con protagonistas de la cueca, que, si bien no quedaron registradas en formato de entrevista, fueron vitales para delimitar el objeto de estudio.

En la segunda etapa de la producción de investigación, propicié la comunicación directa con los hablantes y protagonistas de la cueca urbana,³⁰ a través de la entrevista en profundidad. Estas entrevistas fueron de carácter semi estructurado y contaron con una pauta para su ejecución. De todas formas, se privilegió el espacio de interacción y las preguntas/dudas que surgieran en el proceso.

Determiné la unidad de análisis, principalmente por un corte generacional. Con la observación participante y la teoría disponible establecí a lo menos 4 generaciones. “**La generación 0**” compuesta por los antiguos cultores y tres generaciones (generaciones 1, 2 y E) quienes son los que componen actualmente la escena cuequera.³¹ Para efectos de la investigación me concentré en las últimas tres, teniendo en cuenta el hecho de que fueran cantores-músicos y/o poetas.

La muestra fue de corte estructural, dando pie a la red de relaciones representadas entendiendo la posición en una estructura.³² Esto quiere decir que puse atención en donde se ubicaban los distintos cuequeros/as, a partir de las relaciones que se establecen en la escena de la cueca. Por otro lado, los criterios para abordar la muestra se propiciaron a través de la observación participante. Consideré tres: reconocimientos entre pares, relación con otras generaciones y el género de los participantes de la escena. Para el tamaño muestral ocupé el concepto de saturación propiciando el principio de agotamiento de información nueva, que ya no agregaba más elementos a lo producido.³³ La muestra definitiva consistió en 15 entrevistas en profundidad.

²⁹ Conversaciones con distintos ejecutores de cueca en los ambientes de rueda, cuecazos, bares, eventos privados. También fue muy significativa la visita que realicé a Carlos Pollito Navarro el año 2018 junto al grupo La Romeranza.

³⁰ Gainza (2006). “La entrevista en profundidad...”, p. 219.

³¹ Los criterios para determinar cada generación se exponen en el apartado “generaciones”.

³² Canales, Manuel (2006). *Metodologías de Investigación Social. Introducción a los Oficios*. LOM, Santiago, Chile, p. 282.

³³ Canales (2006). *Metodologías de Investigación...*, p. 283.

La Cueca Urbana, una tradición en constante movimiento análisis generacional desde sus formas de transmisión

The Urban Cueca, a tradition in constant movement generational analysis from its forms of transmission

Entrevistas a	Abreviación	Hombres	Mujeres	Total
Generación 1	G1	6	2	8
Generación 2	G2	1	3	4
Generación de enlace	GE	2	1	3

Fuente: Elaboración propia

Finalmente, la técnica de análisis utilizada en el procesamiento de la información fue el análisis de contenido, el cual busca lo latente y manifiesto, dando relieve al contexto donde se desarrolla el mensaje.³⁴ Para abordar la técnica, ocupé el programa R, en específico el paquete RQDA, que permitió ordenar de mejor manera la producción de información a partir de la matriz de análisis, obteniendo los resultados desplegados en el presente artículo.

Análisis y desarrollo

1. La cueca: una tradición, un mundo del arte y una práctica colectiva

La cueca presenta sus propios códigos y formas generando diversas expresiones que van a depender de su territorio, repertorio y sujetos que participan. Cabe mencionar que en las entrevistas, siempre fue un conflicto darle una etiqueta a la cueca, así lo manifestó uno de ellos usando la siguiente décima:

“La llaman de cien maneras / asalonada, huasa, rota, / brava, nortina,
chilota, / chora, porteña, canera, / larga, urbana, chinganera / apodos tiene
por miles / anda vete corre y dile / que para mí la cueca es todo / porque
guarda de algún modo / todo el alma de mi Chile.³⁵”

Se reconoce a la cueca chilenera dentro de un género más grande en que todos comparten una estructura similar.³⁶ Lo que interesa en este apartado, es distinguir dicha diversidad reflejando elementos asociados a su identidad local o territorial.

El eje central en la performance cuequera está puesto en el canto, que en sus inicios fue predominantemente masculino y un oficio grupal (lotes) que es compartido con otros y a su vez se compite. Torres³⁷ sostiene que para cantar la cueca hay que dominar varias habilidades: **sacar en primera**, -preferentemente en tonos altos y brillantes-, **arremangar** -hacer una nota sostenida antes de

³⁴ Andréu, Jaime (2000). “Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada”, *Fundación Centro Estudios Andaluces, Universidad de Granada*, 10, Nº 2, p. 2.

³⁵ Entrevista a Horacio Hernández (G. 1), Ñuñoa, 10 de septiembre del 2018.

³⁶ La poesía y las partes de la cueca se establecen desde una estructura tanto poética (copla, seguriya, segunda seguriya y remate) como musical melódico (ABB ABB, ABB, AB, A).

³⁷ Torres (2003). *El arte de cuequear...*, p. 155.

cantar en primera-, **animar** -recurso vocal y melódico para exaltar momentos de la cueca, **segundear** -hacer una segunda voz a la melodía- y tañar -capacidad de acompañar las cuecas percutiendo, siendo primordial el papel del pandero-. Se destaca también, el manejo de un repertorio amplio tanto de melodías como de versos y la capacidad de variación e improvisación. Todas estas características constituyen códigos sonoros y musicales y serán relevantes a la hora de su ejecución, existiendo un reconocimiento entre los integrantes del mundo de la cueca de dichas habilidades. Otro elemento significativo es la performance del canto a la rueda y gritado. El canto gritado: “se caracteriza por sus modulaciones, gorgoros y gritos melismáticos de enorme potencia y riqueza, capaz de hacerse escuchar por encima del bullicio de las fondas en las fiestas patrias.”³⁸ Lo anterior se relaciona con el cantar en primera, para hacerlo es necesario tener “buen pito” y que se escuche fuerte y brillante. Por su parte, para desarrollar el canto a la rueda se necesita realizar un círculo de cantores/as y músicos, en que el canto va girando por mano, esto quiere decir, que dependiendo de la ubicación en la rueda a cada cantor/a le va a tocar una parte de la cueca avanzando hacia el lado derecho.

Para Torres el proceso de la ejecución cuequera que conlleva todas estas series de códigos se va a ir transmitiendo y validando en comunidad.³⁹ Aquí aparecen los primeros elementos asociados a la tradición y de qué forma se van traspasando. Por su parte Christian Spencer sostiene que: “la cueca urbana es una tradición oral... que se ha adaptado a las transformaciones sociales del país para tomar forma como una práctica social urbana y colectiva.”⁴⁰ Por tanto, los códigos y las características de la cueca se transmiten y se modifican, de ahí la importancia de la tradición.

El concepto de tradición se perfila desde un carácter hermenéutico y abierto, construyendo nuevos símbolos y códigos con formas culturales heredadas que los/as ejecutoras del presente lo adecúan en un proceso de cambio y continuidad.⁴¹ Es importante la idea de modelo de pasado en que la tradición se va a ir construyendo a partir de registros orales, escritos, sonoros y también fragmentos de la memoria.⁴² Esto permite entenderla no como en elemento estático, sino que, a partir de sus ejecutantes y la transmisión de sus conocimientos va variando y resignificándose.

³⁸ Claro, Samuel (1994). *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago: Universidad Católica. p. 53.

³⁹ Torres (2003). *El arte de cuequear...*, p. 154.

⁴⁰ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 370.

⁴¹ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 54.

⁴² Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 55.

Un concepto que fue de utilidad para delimitar los alcances de la tradición y de la cueca urbana, hace relación al de convención propuesta por Howard Becker en su texto *los mundos del arte* (1984). Para el autor todo trabajo artístico va a comprender una serie de actividades que contemplan una cierta cantidad de personas, en que la cooperación entre ellas tiene la finalidad de creación o reproducción de la obra artística. Este tipo de reciprocidad se hace de forma rutinaria creando patrones de una actividad colectiva, a todo este proceso el autor les llama mundos del arte. En otras palabras, el mundo del arte constituye todas las personas que están involucrada en los procesos de una obra y de la producción artística, coordinando las actividades y haciendo referencia a un cuerpo de convenciones que se va a concretar en una práctica común y frecuente.⁴³

Se busca por consiguiente la relación con la obra y la cadena de producción de la obra, en donde participan múltiples actores y no solo el artista, que, si bien cumple una función elemental, no es exclusiva.

El concepto de convención va a dialogar con el de tradición,⁴⁴ dado que apunta a que generalmente al producir una obra de arte, en ella, no se decide todo de nuevo, si no que hay acuerdos previos que ya se hicieron habituales, que pasaron a ser parte de una forma repetitiva de hacer las cosas y que son acuerdos tomados por los mismos participantes del mundo del arte.⁴⁵ El concepto de convención no es estático y puede cambiar, proceso que va a depender de los y las integrantes del mundo del arte. Estas convenciones serán tanto de dominio interno (códigos sonoros, canto a la rueda, melodía, repertorio, instrumentos) como de dominio externo (territorio, ambiente festivo, espacio físico, lotes).

Entonces, estos códigos y convenciones serán compartidos y aceptados por una comunidad cuequera, y que también estará asociado a una forma tipificada de hacer las cosas. Esto genera un entramado de relaciones alrededor de la cueca, aspecto que se remarcó en las entrevistas: "La cueca es sólo una parte de todo lo que la rodea, de la fiesta, de lo que es compartir, de la hermandad que se hace con la gente que se junta a cantar."⁴⁶

Hay una preocupación de lo que rodea a la performance de la cueca de la fiesta y del compartir. Se genera una idea de comunión anclada en el acto del canto como uno de los elementos relevantes, destacando las ideas de un ambiente cuequero. "El ambiente genera la cueca, la cueca le devuelve lo que

⁴³ Becker (2008). *Los mundos del arte...*, p. 54.

⁴⁴ Becker (2008). *Los mundos del arte...*, p. 49.

⁴⁵ Becker (2008). *Los mundos del arte...*, p. 48.

⁴⁶ Entrevista a Carola López (G. 1), Santiago Centro, 25 de febrero del 2018.

le dio y eso provoca la fiesta del alma. Y eso permite que la gente se exprese... porque la práctica del ejercicio es colectiva."⁴⁷

En suma, confluyen diversos elementos no sólo en el ámbito musical, sino que se entiende como un entramado que genera sentidos y relaciones específicas. Las ideas de reunión, de territorio, de compartir, de ambiente festivo, se despliegan y van construyendo un imaginario de lo que es la tradición cuequera y sus formas tipificadas de realizar esta práctica. Ahora se hace necesario determinar cómo se van transmitiendo dichos imaginarios y de qué manera han cambiado.

2. Formas de transmisión en el imaginario de tradición

El concepto de Imaginario Social (desde ahora IS) tiene distintas aristas y utilidades metodológicas. Para efectos de la investigación entendí a los IS como construcciones mentalmente compartidas de significancia,⁴⁸ cargadas de contenidos simbólicos que dinamizan y complejizan la manera de acceder a la realidad.⁴⁹ Son transmitidos a partir de la comunicación de generación en generación. No existe un solo imaginario social, sino que múltiples, generando por un lado cohesión social y, por otro lado, produciendo tensión entre ellos y transformaciones,⁵⁰ además, son un denominador común que se entrelazan en las dimensiones temporales (pasado, presente, futuro) de una sociedad en particular.⁵¹ En definitiva, su función está en entender la realidad(es), el accionar y la escala de valores de los individuos. En relación a esta definición es que para abordar los IS de la noción de tradición en la cueca urbana tuve en cuenta dos grandes dimensiones. La primera constituye todo el contenido simbólico, es decir, la significación de la tradición, lo instituyente e instituido, la escala de valores y acciones. Y, la segunda, vinculada con las formas de transmisión de los imaginarios y su comunicación de generación en generación, lo que concentra el presente artículo.

Entonces, los IS se van a transmitir y construir a partir de la comunicabilidad potencial de la experiencia de cada individuo en una generación determinada, esto contribuye a la formación compleja de la sociedad, tomando en cuenta el contexto y el sentido histórico del proceso.⁵² Dicha socialización, no toma al individuo desde un ser pasivo, sino que dentro de un colectivo que socializa, entrelazando las vivencias del mundo pasado y el actual. Se van presentando procesos de cambio, a partir de las tensiones y resistencias que se muestran fijando IS en situación de dominantes y dominados.

⁴⁷ Entrevista a Pavel Aguayo (G. 1), Ñuñoa, 10 de diciembre del 2017.

⁴⁸ Baeza, Manuel. (2000). *Imaginarios sociales*. Concepción: Universidad de Concepción, p. 20.

⁴⁹ Castoriadis, Cornelius (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquest, p. 201.

⁵⁰ Baeza (2000). *Imaginarios sociales...*, p. 28.

⁵¹ Baeza (2000). *Imaginarios sociales...*, p. 34.

⁵² Baeza (2000). *Imaginarios sociales...*, p. 36.

Cabe destacar que el concepto de imaginario en la cueca urbana también es trabajado por Christian Spencer, que apunta a que existen 4 tipos de imaginarios: histórico, performático, visual y toponímico.⁵³ Son en estas cuatro dimensiones en que se recrea, interpreta y desarrolla la tradición. En el presente artículo me aproximaré más a los dos primeros tipos de imaginarios, en que la significación, el contenido simbólico, el tipo de relación y el discurso de los cuequeros/as serán centrales en como construyen imaginarios de tradición y los transmiten. Es por aquello, que partiré hacia cómo se percibe y desarrolla la tradición oral.

2.1 Tradición oral

La tradición de este tipo de cueca se conservó desde la oralidad.⁵⁴ Su repertorio poético y melódico fueron divulgados por esta vía a través del canto a la rueda. Samuel Claro, musicólogo y quien genera un trabajo en conjunto con Fernando González Marabolí⁵⁵ propone que la figura encargada de transmitir la cueca fue el “roto chileno”: “Un elemento importante refiere a la estructura social del comunicador o transmisor de la tradición... Este es el mestizo por excelencia, el “gallo” como él lo llama, aquel que en Chile simboliza al “roto”.⁵⁶ Esta figura tomará el rol de arbitro o juez velando que se lleven a cabo las convenciones de la cueca. Actualmente existen ciertas continuidades y cambios a esta visión del transmisor, es a partir de aquello, que propongo **cuatro formas particulares** en que este tipo de transferencia tiene cabida actualmente.

En primer lugar, se habla constantemente de una “cancha cuequera”, que refiere a una escuela de aprendizaje y de enseñanza de las características de la cueca. Son los espacios cotidianos en donde predomina la tradición: la calle, la fiesta, los barrios bravos, etc. Aquí se apela a un sujeto popular portador de los imaginarios y del cómo debería ser la cueca. “Es entretenido recibir la explicación desde la “cancha” y cuando te dicen “no mira esto es así” y te empiezan a corregir, eso no está en ningún libro... es que de estas personas que yo te hablo que no son músicos, que no son artistas.”⁵⁷

Se habla de “la cancha” como un espacio que refiere a un territorio definido en que las características de la cueca se ponen a prueba, constituyendo una conexión con el mundo popular. No obstante, actualmente quienes participan activamente en el mundo de la cueca no provienen necesariamente de dichos

⁵³ Spencer, Christian (2015b). “La ciudad imaginada. Música, iconografía y toponimia en la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)”, En: **De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina. Apropiações, subjetividades y reconfiguraciones**. Herom Vargas y Tanius Karam (Editores). Veracruz: Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán y CONACULTA. pp. 295-332.

⁵⁴ Claro (1994). **Chilena o cueca tradicional...**, p. 19.

⁵⁵ Cuequero y gran exponente de la cueca chilenera quien aborda una teoría sobre el origen y sus características.

⁵⁶ Claro (1994). **Chilena o cueca tradicional...**, p. 46.

⁵⁷ Entrevista a Cristian Mancilla, (G. E), Santiago Centro, 10 de agosto del 2018.

sectores populares.⁵⁸ Por lo que se apela a la figura del roto como un público crítico, más que la de protagonista en el acto performativo.

Un segundo aspecto en el desarrollo de la tradición oral, hace relación a la vinculación maestro-aprendiz: “Varias veces con “Nano” nos juntábamos alrededor de un asado y una once. Y ahí empezábamos a conversar... Era todo en la cabeza y vamos nomás.”⁵⁹

Los métodos de enseñanza dependen de la relación que se construye entre maestro y aprendiz. No sólo aparecen las convenciones musicales, sino que también se enseña una forma de vida particular, una historia y un lenguaje propio de este género. Lo que interesa es la transmisión de la cueca no solo desde su obra, sino desde las características valóricas y la manera de acceder a la realidad, con respecto al imaginario que hay de tradición. Las mismas convenciones de la cueca, como el segundear o esperar el turno, son acciones que se extrapolan a la vida cotidiana.

Otro aspecto, es el ambiente festivo en que se desenvuelve la cueca. Torres⁶⁰ sostiene que la nueva camada de cuequeros (generación 1, E, 2) despliega y renueva los modos de la tradición dentro del ambiente: “Lo festivo como fundamento de una sociabilidad, van a ser los atributos que recuperan estos neocuequeros, y lo ponen en escena.” “En cualquier fiesta en algún minuto la cosa empieza a girar y de repente quedan los que tienen más repertorio y los que quedan con mejor voz... Porque la fiesta permite, y la cueca es una fiesta.”⁶¹

Es en el ambiente festivo donde se establecen los patrones, los códigos y las reglas en que se desarrolla la cueca. Constantemente van apareciendo los aspectos de comunidad, de alegría y de reunión, pero también la idea de demostrar las capacidades que tiene cada cantor(a). Lo festivo se asume desde una perspectiva educativa, competitiva y demostrativa de las convenciones internas de la cueca: “quién tiene mejor pito”, “quién resiste más horas cantando”, “quién tiene mayor repertorio.” Estas instancias sirven como punto de encuentro entre las distintas generaciones, estableciendo espacios de transmisión de la tradición cuequera.

Por último, las ruedas de cueca que se encuentran dentro del ambiente festivo, y se desarrollan a través del canto gritado y por mano, se establecen como una instancia de aprendizaje que se enmarca bajo la lógica de la

⁵⁸ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 372.

⁵⁹ Entrevista a Luis Castillo, (G. 1), Santiago Centro, 10 de noviembre del 2018.

⁶⁰ Torres (2010). *Los neocuequeros...*, p. 120.

⁶¹ Entrevista a Rodrigo Miranda, (G. 1), Ñuñoa, 15 de noviembre del 2018.

observación y de entender los códigos que se manejan allí. Se propicia la idea de canto por mano, del desarrollo de las segundas voces, de respetar la melodía y se agregan elementos de variación e improvisación. Un punto para destacar es que actualmente las ruedas no aparecen como elementos de relación intergeneracional. Se entrelazan críticas en las convenciones de dominio interno sobre todo en el manejo de los códigos, la performance y la práctica sonora. Esto vienen a generar conflictos entre generaciones, dado que las convenciones en el canto a la rueda comienzan a cambiar. De igual forma, la rueda se conecta con la idea de “cancha cuequera” y de “ambiente festivo”: es en la rueda que cada cantor(a) muestra sus habilidades y destrezas, destacando entre pares.

“Y lo que sí advertí si quieres una opinión (respecto a la rueda), era que los conceptos del pito, de cantar a la rueda, de sacar en primera, todos esos conceptos que hay detrás del canto a la rueda como que estaban exacerbados y distorsionados... en todo caso vi que había un futuro ahí.”⁶²

Estas cuatro características, dan cuenta que la tradición oral sigue siendo una herramienta que transmite los imaginarios sociales de la tradición, generando espacios de enseñanzas, transmisión de códigos y un lenguaje particular. Se demuestra un imaginario asociado a la idea de lo popular como central.

2.2 Nuevas formas de transmitir la expresión chilenera

Dentro de la investigación, identifiqué dos instancias nuevas que son relevantes a la hora de traspasar el conocimiento de la cueca urbana. Por un lado, están los talleres en que se enseñan diversos elementos de la cueca: sacar en primera, tocar pandero, segundas voces, etc. Estos por lo general, los imparte una persona que tiene experiencia y usualmente tienen un valor comercial. Por otro lado, existe un amplio registro fonográfico en que gracias a diversas plataformas de internet se accede a ellos fácilmente, además de la amplia variedad de documentales, investigaciones y libros que hablan sobre la historia y el desarrollo de la cueca.

Algunos entrevistados, perciben el formato taller como una transgresión a los fundamentos de la tradición, ya que se produce una institucionalización de la enseñanza de la cueca, lejano a la idea de “la cancha” como escuela en sí misma. Entran en conflictos distintos imaginarios asociados a la idea de la tradición y de cómo acceder a ella.

Dentro de la observación participante, constaté que estas instancias alternativas sirven como una herramienta laboral para los cuequeros/as más

⁶² Entrevista a Mario Rojas, (G. 1), Santiago Centro, 14 de Julio del 2018.

experimentados y que también responde a un alza en la demanda de acceder a las características sonoras de esta cueca. El conflicto está puesto en que los talleres se constituyen como espacios en donde se ponen elementos asociados al imaginario social de la tradición. Allí no solo se enseña respecto a las convenciones sonoras de la cueca, sino que se habla de una historia particular. “Si existe el taller es porque existen las personas que quieren ir al taller, eso entra en lo que estaba hablando anteriormente, de que yo feliz que pase. Hay que tener criterios y eso se da en la medida que yo vaya teniendo experiencia.”⁶³

Por otra parte, toda la información que hay en torno a este mundo del arte: documentales, registro fonográfico, páginas web, libros e investigaciones, constituye otra base en que se discuten y se presentan los imaginarios de la tradición en que la cueca urbana se desarrolla, propiciando una fuente alternativa de conocimiento: “El documental de “Los Chileneros” es bonito, es fundamental, no sólo para mí, sino que, para las nuevas generaciones.”⁶⁴

En estas nuevas formas de transmitir la cueca, introducen los elementos del imaginario social. Se apela al origen desde su marginalidad, lenguaje y del sujeto predominantemente popular. Estos registros vienen a ser una fuente alternativa para las nuevas generaciones para acceder al imaginario de tradición. Lo anterior produce una nueva interacción con un modelo de pasado que se resignifica en el presente. Las formas de transmisión de la cueca urbana se expanden y se amplían a partir del requerimiento del contexto, presentando otras formas de relación intergeneracional, a partir de factores económicos y una necesidad de acceder al conocimiento.

3. Concepto generacional

Lo que concentra la atención de este apartado, es establecer las formas de relación entre generaciones, con el fin de dilucidar la manera en que las convenciones de la cueca urbana son transmitidas. Para aquello, es central delimitar el concepto generación y sus alcances.

Muñoz⁶⁵ plantea la importancia de lo identitario y relacional en el análisis generacional, proceso que genera diferenciación, de ahí que se hace necesario establecer hitos vitales que vayan más allá de la idea de rango etario. Lo relevante está en buscar la marca histórica de cada generación. En esa misma línea, Salazar apunta que para establecer una generación, se hace necesario considerar la duración, el carácter y la relevancia de lo identitario.⁶⁶ Los sujetos

⁶³ Entrevista a Cristian Mancilla, (G. E), Santiago Centro, 10 de agosto del 2018.

⁶⁴ Entrevista a Mario Rojas, (G. 1), Santiago Centro, 14 de Julio del 2018.

⁶⁵ Muñoz, Víctor (2011). “Juventud y política en Chile. Hacia un Enfoque Generacional”, *Última década*, Nº 35, p. 136.

⁶⁶ Muñoz (2011). *Juventud y política...*, p. 129.

identifican rasgos y vivencias generando una historia común, por tanto, lo generacional se presenta como un elemento complejo, flexible, sin un ritmo determinado, racional e identitario, generando diferenciación. A su vez, se establecen generaciones de enlace que se constituyen como nexos entre las distintas generaciones.⁶⁷ Lo significativo está en el campo de lo vívido, dando relieve a los hábitos y sus prácticas.⁶⁸

Existen otros destacados autores que abordan el concepto de generación en la cueca urbana. Torres⁶⁹ describe a la comunidad cuequera, dando relieve al proceso de su desarrollo post-dictadura, refiriéndose a las nuevas generaciones como “neocuequeros”. Por otro lado, Spencer,⁷⁰ ocupa el concepto para delimitar el nacimiento de los antiguos cultores y para demarcar el momento que “entran” las otras generaciones a la escena de la cueca volviéndose “activos”. Por mi parte, busco la idea de “hitos vitales” y cómo esto generan marcas en los individuos y en el colectivo reconociéndose como pares. De ahí que consideré a algunos entrevistados como generación de enlace ya que se posicionaron en distintas generaciones, lo que destaca la flexibilidad del concepto.

A partir de lo anterior, ocupé dos hitos vitales para demarcar las generaciones. El primero, asociado a la muerte de los antiguos cultores⁷¹ y la relación que se dio con otras generaciones, y el segundo, refiere a la consolidación de la escena cuequera. Por tanto, la **generación 1** se constituirá por quienes compartieron con los antiguos cultores, aprendiendo de ellos desde una relación cercana y generando el trabajo de formar una escena propia. La **generación 2**, serán aquellos que no tuvieron una relación directa con los antiguos cultores, buscando otros elementos para apelar a la tradición y encontrándose con una escena conformada a la hora de ejecutar la cueca. Además, propongo una generación de enlace (**generación E**) quienes en las entrevistas tomaron la voz de estas dos generaciones, dependiendo de su inclusión en la escena y su acercamiento con la cueca.

3.1 Relación generacional

Constantemente dentro de la observación participante y las entrevistas, estuvo presente el referirse a los antiguos como fuente del conocimiento de la cueca urbana. Dicha relación otorga también una validación dentro del

⁶⁷ Muñoz (2011). *Juventud y política...*, p. 136.

⁶⁸ Margulis, Mario y Urresti, Marcelo (1996). *La juventud es más que una palabra*. Buenos Aires, Argentina, Biblos. p. 4.

⁶⁹ Torres (2010). *Los neocuequeros...*, p. 120.

⁷⁰ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 58.

⁷¹ Hago el alcance a la muerte de los antiguos cultores como una generación en particular (generación 0). Son quienes fueron los primeros en grabar discos, y destacando su aporte a la escena de la cueca urbana posterior a la dictadura.

ambiente cuequero. No obstante, como quedó demostrado, producto de la muerte de muchos de ellos, existe un espacio abierto del traspaso de la sabiduría. Se apela a otras fuentes válidas para acceder a las características de la tradición, poniéndose en tapete el concepto de autenticidad y lo qué es cierto en la cueca. Existe una autoridad cultural que está legitimada por otros en función de mantener “lo genuino” y la verdad sin que esto necesariamente sea cierto o no.⁷²

Para el caso de la generación 0 y la generación post-dictadura, la relación se dio de manera directa, destacando la transmisión de vivencias y un modelo de pasado particular. La interacción fue en base a la enseñanza de los códigos y los elementos de la cueca. Esto no sólo quedó en el ámbito musical, sino que para ellos hay un valor histórico y una responsabilidad de seguir y “rescatar” la cueca chilenera. “Yo tocaba siempre con los viejos, yo trabajé con ellos, en la cancha fueron mis conversaciones con ellos. Ellos me enseñaron a vestirme, todas esas cosas yo las aprendí tocando con ellos.”⁷³

Se produce un traspaso de dicha sabiduría y de la idea de autenticidad, transformándose ahora la generación 1 en portadores, pero transportándola con una visión social y cultural distinta. Ya no solo está el ímpetu de rescatar, sino que ahora son ellos “portadores” de las características de la tradición.⁷⁴

En el caso de la generación 2, se presenta una mitificación de la figura de los antiguos cultores producto de la muerte de muchos ellos y la falta de llegada a los que siguen con vida. A pesar de lo anterior, se sigue apelando a la relación con los antiguos, pero desde otras fuentes que buscan esa idea de autenticidad. “Está cambiando porque cada vez hay más interés y los taitas tampoco dan abasto y a veces siento que la gente no sabe cómo llegar a ellos, eh y también por que se ha abierto más.”⁷⁵

Al existir un traspaso a la generación 1, de la autenticidad y de lo que se cree válido, se torna relevante la relación entre generaciones. Este proceso no se acepta de forma homogénea, se establecen elementos de disputa entre integrantes de cada generación que apelan a características distintas de los códigos de la tradición. Además, se apela a distintos cultores como dueños de lo que se cree válido, generando aspectos de diferenciación.

Otro elemento, es el debate en torno a la rigidez de la estructura de la cueca y sus posibilidades de cambio. Se habla, de un ideal de lo que “debería

⁷² Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 59.

⁷³ Entrevista a Horacio Hernández, (G. 1), Ñuñoa, 10 de septiembre del 2018.

⁷⁴ Spencer (2015a). *Pego el grito...*, p. 166.

⁷⁵ Entrevista a Katherine Soto, (G. 2), Independencia, 20 de diciembre del 2017.

ser la cueca” y de una preocupación por una idea de futuro: “A lo mejor una impaciencia de nuestra generación, pero no se puede entender que, teniendo todos los elementos ¡cómo no se va a hacer cargo un cabro! que diga: “muchachos practiquen.”⁷⁶

Esto lleva a generar diferencias relacionadas a las propuestas musicales y sonoras, hay una preocupación por la conservación de un estilo colectivo. Se percibe que la cueca se ha mantenido en los mismos márgenes y que es necesario ampliar aquel desarrollo, a partir de una mirada de continuidad con lo que se está realizando. Aquí, entra en discusión la pretensión de cómo evoluciona el estilo chilenero, tanto de manera individual y colectiva, preguntándose por los términos en que ocurre este proceso y del también si es necesario que suceda. Se recurre constantemente a los códigos y al territorio como elementos que tienen que estar dentro de este estilo y de las nuevas creaciones. En definitiva, lo que hay aquí es una responsabilidad por portar dicha autenticidad; la generación 1 busca influir en las nuevas generaciones y en el desarrollo del estilo colectivo, destacando una idea de futuro en la cueca.

Lo anterior se dificulta, ya que se percibe que no existe una comunicación fluida ni espacios variados en que las generaciones logren interactuar. Como mencioné anteriormente, las ruedas de cuecas se presentan como espacios entre pares más que generacionales y tampoco los talleres llenan ese vínculo. Esto dificulta el proceso de traspaso de las convenciones internas de la cueca. “Pasa que yo no veo en la rueda a nadie de la generación anterior... Siento que no se escucha, como que esta generación nueva no está escuchando lo que ya se ha hecho.”⁷⁷

Una mirada distinta frente a dicho fenómeno es la comentada por Cristian, quien asume que sí existen espacios de transmisión que se anclan preferentemente en el ambiente festivo, considerando que allí ocurre el traspaso de la autenticidad: “Porque si bien todos los otros grupos, tuvieron la herencia directa del “Nano”, “Los Trukeros” son los más sociales, los que buscan comerse un asado y conversar.”⁷⁸

Con la observación participante constaté que los eventos masivos como: El ensayo del Club Hípico y los cuecazos del roto chileno, logran propiciar un encuentro de propuestas y de compartir con los distintos integrantes del mundo de la cueca, propiciando que el traspaso de la autenticidad ocurra. Esto último refleja la importancia del componente de “solidaridad intergeneracional”

⁷⁶ Entrevista a Pavel Aguayo, (G. 1), Ñuñoa, 10 de diciembre del 2017.

⁷⁷ Entrevista a Carola López, (G. 1), Santiago Centro, 25 de febrero del 2018.

⁷⁸ Entrevista a Cristian Mancilla, (G. E), Santiago Centro, 10 de agosto del 2018.

como elemento clave en la transmisión de los imaginarios de la tradición y en el desarrollo de la cueca urbana, proceso que también ocurre en el caso del canto a lo poeta.⁷⁹ Son los espacios en donde dialogan las generaciones, los que permiten unificar y dar cuenta de un imaginario de tradición definiendo sus características.

3.2 Repertorio como un enlace generacional

Otro elemento relevante, que se destaca dentro de la relación con los antiguos cultores y entre generaciones, hace alusión a la convención de repertorio como un punto de unión y también de disputa en el mundo del arte de la cueca. El repertorio se compone de cuecas en su forma poética y melódica, que son constantemente reproducidas por los grupos y en las ruedas. En el trabajo de campo, evidenció que hay un repertorio central, que está compuesto principalmente por dos grupos: Los Chileneros y Los Chinganeros. Estas composiciones son por lo general melodías y letras “tradicionales”, cuyo contenido hace referencia a variadas temáticas y épocas del país. “Mis amigos saben el mismo repertorio que yo, los que cantan lo mismo que tú, en algún momento vas a conversar y de ahí se forma la amistad.”⁸⁰

Se pone de relieve la importancia de manejar un repertorio en común que también genera conexiones en el ámbito de la vida personal, estableciéndose como un factor de unión y apelando a una tradición particular, es decir, se considera como un enlace generacional. Faulkner y Becker⁸¹ analizan la relevancia de un repertorio compartido, en los músicos de jazz, para llevar a cabo la práctica musical sin mayores sobresaltos. Los autores hablan de “repertorios específicos de red” que son cuerpos de material que los/as jazzistas manejan y lo han hecho con frecuencia en el pasado para tocar en conjunto. Proceso similar ocurre en la cueca, en que existen cuecas que son conocidas por el grueso de los integrantes del mundo del arte y permite desarrollar el canto a la rueda sin grandes problemas.

Lo territorial dentro del repertorio también funciona como un enlace generacional, dado que los repertorios se van acomodando a partir de cómo los músicos locales, gracias al paso de los años y de tocar en conjunto, van teniendo un material en común.⁸² El territorio en la cueca cumple una función identitaria no solo en el ámbito del imaginario, sino que también dentro del contenido de la poesía y del repertorio. Las cuecas apelan a un lugar determinado y se van

⁷⁹ Facuse, Marisol (2011). “¿Transmisión y trayectoria de artistas en la música de tradición oral, el caso del canto a lo poeta?”, I Congreso chileno de estudios en música popular. “¿Qué hay de popular en la música popular?”, Santiago, Asempch. p. 360.

⁸⁰ Entrevista a Fernando Squicciarini, (G. 2), residencia del entrevistado, 25 de noviembre del 2017.

⁸¹ Faulkner, Robert y Becker, Howard. (2015). *El jazz en acción*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores. p. 272.2.

⁸² Faulkner y Becker (2015) *El jazz en acción...*, p. 272.

cantando entre generaciones, generando relaciones entre ellas a partir de un modelo de pasado específico. “La cueca “el barrio Franklin” tiene un sustento que tiene que ver con lo que te acabo de decir, con los valores de la tradición.”⁸³

Por otra parte, el repertorio va a reflejar métodos de enseñanza en sí mismo. Como mencionaba anteriormente, la idea de manejar un repertorio amplio y variado es relevante dentro de los ejecutores del mundo de la cueca, esto reflejará además un ámbito sonoro vinculado a un modelo de pasado. Se establece la idea de responsabilidad y una carga valórica haciéndose parte de algo más trascendental, que va enseñando desde su propia particularidad. “Hay melodías que a mí me trastocan, me significan porque la siento como una especie de escuela.”⁸⁴

Un último elemento es la negociación del repertorio. Hay cuecas más antiguas que por su contenido se dejan de cantar, poniendo el repertorio en una disputa. Además, con la incorporación de nuevos integrantes el repertorio se amplía y modifica, abriéndose a nuevas creaciones y temáticas. Esto no será aceptado necesariamente de forma homóloga por todos los participantes del mundo del arte, por lo que se va a desarrollar un repertorio que será conocido y ejecutado por determinados grupos y/o generaciones, propiciando sentidos específicos para cada uno de ellos. El repertorio, en consecuencia, también generará elementos de diferenciación, por tanto, es considerado como un proceso continuo de hacer y de rehacer a medida de la relación de sus ejecutores.⁸⁵

4. El caso de las mujeres

Sin duda un emergente en esta cueca, y que fue una constante en la producción de información, es la incorporación de la mujer en el estilo chilenero. La cueca urbana era un canto predominantemente masculino, en consecuencia, con la incorporación de la mujer comienzan a operar otras lógicas y convenciones dentro de la escena cuequera. Se apela a la colaboración y al apoyo mutuo a la hora de desarrollar este estilo, dejando de lado las características de la competencia y el desafío. Se asume un conocimiento que se desenvuelve en colectivo, dando relieve un trabajo conjunto entre generaciones. “Pucha ha sido bien bonito (Se refiere a su experiencia a tocar con gente de la primera generación) porque también ellas rescatan harto lo que es la tradición de la cantora.”⁸⁶

Lo último comentado por Vania es relevante, dado que el referente de la

⁸³ Entrevista a Horacio Hernández (G. 1), Ñuñoa, 10 de septiembre del 2018.

⁸⁴ Entrevista a Rodrigo Miranda, (G. 1), Ñuñoa, 15 de noviembre del 2018.

⁸⁵ Faulkner y Becker (2015) *El jazz en acción...*, p. 281.

⁸⁶ Entrevista a Vania Mundaca, (G. 2), Ñuñoa, abril del 2018.

cueca urbana está anclado en la figura del roto cantor masculino. Para el caso de las mujeres, la figura urbana femenina no estaba completamente desarrollada, por lo que comienza una búsqueda de apelar a otro tipo de referentes y un repertorio común, pero que siga la performance del canto a la rueda.

Una de las experiencias asociadas a dicho cambio de referente, hace relación a lo propuesto por Christian Spencer,⁸⁷ en que visualiza como dentro de la cueca urbana chilenera coexistieron distintas identidades que contrastan con la construcción de lo “nacional-heterosexual,” destacando la participación del “maricón del piano.” En el caso de la mujer se presenta la prostituta y la dueña de burdel como una alteridad a la figura de la china. Actualmente el proceso se ha complejizado, dado que se disputan las características asociadas a un ideario masculino de lo que conlleva el ejecutar cueca, se busca desarrollar el acto performativo fuera de las lógicas masculinas. “Cuando yo llegue a la rueda, para mí fue súper chocante el ambiente... el mea culpa que yo me hago ahora, es que tuve que entrar en la misma dinámica, de violencia para poder entrar, y eso no me gusta ahora que lo pienso.”⁸⁸

Referente a lo anterior se facilitan espacios exclusivos para mujeres realizando encuentros y ruedas. Esto propicia una reflexión mayor de los elementos performativos de la cueca urbana, poniendo en tapete las características de colaboración, apoyo mutuo y la figura de la cantora en el contexto urbano. En definitiva, se apela a otro imaginario de la tradición que no esté anclado exclusivamente en la competencia, relevando la asociación y el ambiente festivo.

5. CONCLUSIONES

Nuevamente vuelvo a la pregunta: ¿cómo se transmiten los imaginarios de la tradición de la cueca urbana en los y las cuequeras de la escena santiaguina? Primero, hay que tener en cuenta que la cueca se presenta dentro de un ambiente colectivo y festivo, y su performance esta anclada en el canto por mano o gritado. Con el paso del tiempo y con la constitución de una escena establecida se propician espacios de transformación reflejando a la tradición desde un carácter abierto, generando procesos de cambio y continuidad. Las formas de transmisión no son ajenas a dicha apertura.

En segundo lugar, la tradición entrega una serie de aspectos asociados a un

⁸⁷ Spencer, Christian (2013). “El maricón del piano. Presencia de músicos homosexuales en burdeles cuequeros de Santiago de Chile y Valparaíso (1950-1970)”. En: **Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas**. Herom Vargas (Ed.) Córdoba: IASPM-AL/CIAMEN (U de la R). pp. 635 -636.

⁸⁸ Entrevista a Katherine Soto, (G. 2), Independencia, 20 de diciembre del 2017.

imaginario popular. Se apela constantemente al origen de la cueca, su territorio, su lenguaje y a un sujeto particular. Estos aspectos otorgan sentido y constituyen elementos significativos entre los integrantes del mundo del arte al mantenerlos en el presente. Por otro lado, las diversas convenciones de dominio interno son aspectos tradicionales que conviven con el presente, hay una conexión con un modelo de pasado reflejado en una sonoridad.

En tercer lugar, se sigue considerando la tradición oral como un elemento trascendental en el desarrollo de la cueca. Se apela constantemente a un sujeto popular como juez, independiente de la procedencia de clase de sus ejecutantes. Actualmente, se enlazan nuevos elementos que se conjugan con la tradición oral, ya que la cueca se abre a una masificación, por lo que también sus formas empiezan a variar. Comienzan a tener más preponderancia los talleres y los registros fonográficos como elementos de relevancia para acceder a los códigos de la cueca.

En cuarto lugar, hay una constante de apelar a los antiguos como portadores de la sabiduría, no obstante, con el paso del tiempo se comienza a generar un traspaso de dicha autenticidad. Surgen nuevos portadores que van conjugando procesos del presente, lo que no está al margen de cuestionamientos sobre la tradición y las ideas de futuro. Es relevante el rol que juega los espacios en donde se desarrolla la cueca y el vínculo que se establece entre generaciones, sin embargo, dada la escasez de encuentro entre generaciones, estos procesos de diferenciación se acentúan.

En quinto lugar, el repertorio se establece como un enlace generacional en que se apela a un modelo de pasado en conjunto. Existe una conexión y trascendencia que se comparte entre las generaciones, reflejando los imaginarios de tradición sobre territorio, origen, performance, etc. Con la incorporación de nuevos integrantes a este mundo del arte, también se presenta una renegociación del repertorio, ya que se cuestionan elementos en el contenido de letras. Se habla de un repertorio que está en un constante proceso de hacer y rehacer.

Por último, el caso de la mujer sin duda es un emergente en este estilo, propiciando nuevas formas de relacionarse, de apelar a sus propios referentes y sonoridades. Este movimiento se sigue anclando dentro de la performance cuequera, pero se desmarca de sus lógicas masculinas cuestionando elementos como: la competencia, la idea de duelo y las letras.

La cueca urbana sigue buscando elementos que hagan ampliar sus componentes, dando cuenta de un fenómeno vivo y cambiante. Se resignifica la tradición generando procesos de cambio y continuidad en sus formas de transmisión. Esto se ampara en nuevos sujetos, nuevos lugares, pero que a su vez apelan a una historia y clase particular, dando cuenta del motor vivo que contiene la cueca haciéndola girar. A partir de lo anterior, se abren nuevas

reflexiones y campos de estudios para este tipo de música. El emergente de la mujer genera condiciones propicias para estudiar más en detalle sus particularidades y fenómenos. Los conceptos como patria o nacionalidad reflejan procesos alternos a lo oficial, abriendo nuevas propuestas sociales y políticas. Y al encontrarnos en un contexto social cambiante (revuelta social, pandemia mundial) surge la interrogante de cómo la cueca busca sus espacios y se desarrolla, sumado a un toque de queda prolongado y las consecuencias económicas que trae esto para sus ejecutantes.

BIBLIOGRAFÍA

- Andréu, Jaime (2000). "Las técnicas de análisis de contenido: una revisión actualizada", *Fundación Centro Estudios Andaluces, Universidad de Granada*, 10, N° 2, pp. 1 - 34.
- Becker, Howard (2008). **Los mundos del arte**. Buenos Aires: Editorial Universidad Nacional de Quilmes
- Baeza, Manuel (2000). **Imaginario sociales**. Concepción: Universidad de Concepción.
- Canales, Manuel (2006). **Metodologías de Investigación Social. Introducción a los Oficios**. LOM, Santiago, Chile.
- Castoriadis, Cornelius (1983). **La institución imaginaria de la sociedad**". Barcelona: Tusquest.
- Claro, Samuel (1994). **Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí**. Santiago: Universidad Católica.
- Facuse, Marisol (2011). "¿Transmisión y trayectoria de artistas en la música de tradición oral, el caso del canto a lo poeta!", **I Congreso chileno de estudios en música popular. "¿Qué hay de popular en la música popular?"** Santiago: Asempch. pp. 350 - 361.
- Faulkner, Robert y Howard Becker (2015). **El jazz en acción**. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Gainza, Álvaro (2006). "La entrevista en profundidad individual". **Manuel Canales (Editor) metodologías de investigación social**. Santiago: LOM Ediciones. pp. 219 - 256
- Heredia, Fabiola (2017). "Introduciendo escenas musicales". *Revista del Área de Ciencias Sociales del CIFFyH*, 1. pp. 1 - 24.
- Jordán, Laura y Araucaria Rojas (2009). "Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar", *Boletín música*, 24. pp. 70 - 82.
- Margulis, Mario y Marcelo Urresti (1996). **La juventud es más que una palabra**. Buenos Aires: Biblos.

- Muñoz, Víctor (2011). "Juventud y política en Chile. Hacia un Enfoque Generacional", *Última década*, 35. pp. 113 - 141.
- Núñez, Rodrigo (2019). *Imaginarios sociales de la tradición en la cueca urbana*. Tesis para optar al título de sociología. Universidad de Chile, Santiago.
- Spencer, 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)", *Revista transcultural de música*, 15, pp. 1-42.
- Spencer, Christian (2013). "El maricón del piano. Presencia de músicos homosexuales en burdeles cuequeros de Santiago de Chile y Valparaíso (1950-1970)". En: **Enfoques interdisciplinarios sobre músicas populares en Latinoamérica: retrospectivas, perspectivas, críticas y propuestas**. Herom Vargas (Ed.) Córdoba: IASPM-AL/CIAMEN (UdelaR). pp. 627-638.
- Spencer, Christian (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 para optar a doctor, Madrid, España, Universidad Complutense de Madrid.
- Spencer, Christian (2015b). "La ciudad imaginada. Música, iconografía y toponimia en la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)". En: **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). pp. 295-332.
- Spencer, Christian (2020). "La chingana como canon cultural. Hacia una crítica de los espacios festivos tradicionales en la musicología e historiografía chilenas del siglo XIX". *Diálogo Andino*, 63, pp. 161 – 171.
- Torres, Rodrigo (2003). "El arte de cuequear: Identidad y Memoria del Arrabal chileno". **Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias**. Montecinos, Sonia (editora). Santiago: Cuadernos Bicentenario, pp. 149 - 157.
- Torres, Rodrigo (2010). "Los neocuequeros: la búsqueda de una identidad fundada en una cultura festiva". Navarrete, Micaela y Karen Donoso (Eds.), "Y se va la primera patita... conversaciones sobre la cueca. Santiago, DIBAM – LOM. pp. 119 – 120.

Entrevistas

Entrevista a Horacio Hernández (G. 1), Ñuñoa, 10 de septiembre del 2018.

Entrevista a Carola López, (G. 1), Santiago Centro, 25 de febrero del 2018.

Entrevista a Pavel Aguayo, (G. 1), Ñuñoa, 10 de diciembre del 2017.

Entrevista a Cristian Mancilla, (G. E), Santiago Centro, 10 de agosto del 2018.

Entrevista a Luis Castillo, (G. 1), Santiago Centro, 10 de noviembre del 2018.

Entrevista a Rodrigo Miranda, (G. 1), Ñuñoa, 15 de noviembre del 2018.

Entrevista a Mario Rojas, (G. 1), Santiago Centro, 14 de Julio del 2018.

Entrevista a Katherine Soto, (G. 2), Independencia, 20 de diciembre del 2017.

Entrevista a Fernando Squicciarini, (G. 2), residencia del entrevistado, 25 de noviembre del 2017.

Entrevista a Vania Mundaca, (G. 2), Ñuñoa, abril del 2018.

