

# *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989*

## *The Cuecas as Aesthetic and Political Representation of Chilenidad in Santiago Between 1979 and 1989*

por

Araucaria Rojas Sotoconil  
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile  
araucariadelmundo@hotmail.com

El siguiente texto pretende dar cuenta de los lugares por los que se desplazaron *las cuecas* como representaciones estético-políticas de *chilenidad* durante el período de la dictadura militar, más específicamente en Santiago entre 1979 y 1989. Es desde allí donde se establece un derrotero autoritario que, a través de múltiples mecanismos, dispone una fusión forzosa entre determinado “tipo” de hacer-cueca y las prolongaciones “cultural”-identitarias de las que el régimen se apropia. La cueca, en tanto dispositivo político de determinada oficialidad y *las cuecas* como formas particulares que se exceden de sus ordenamientos son las que pretenden ser aquí visitadas: cueca sola, cuecas de barrios populares (también nombradas *brava* y *chora*), adicionada a cuecas decididamente militantes de la resistencia, se disponen como actos y realidades que pugnan y *plurifican* el acto de cuequear.

**Palabras clave:** cueca, chilenidad, dictadura, clandestinidad.

*The following article has the purpose of analysing the various meanings of the cuecas as aesthetic and political representations of chilenidad during the period of the military dictatorship, more specifically in Santiago between 1979 and 1989. It was then that an authoritarian procedure was created which by means of multiple mechanisms imposed the mingling between a certain type of cueca making and the cultural identity of the cueca assumed by the military government as part of its communication policies. This article considers the cueca both as an instrument of the political establishment and as particular species reaching beyond its traditional significance, i.e. the “cueca sola” (cueca danced by one person), cuecas of poor neighborhoods, also known as “brava” and “chora”, and cuecas which are definitely part of the Resistance. All of them are considered as acts and realities interacting within a pluralistic space created by the process of cueca-making.*

**Key words:** cueca, chilenidad, clandestinidad, dictatorship.

La Cueca es declarada Danza Nacional de Chile el día 18 de septiembre de 1979, período en que la “música típica” se transformaría en la música favorita del nuevo régimen<sup>1</sup>. En dicho momento se visualizaría una conjunción patente entre los referentes culturales enarbolados por la dictadura y un sonotipo que lo explicitara y operara como su fiel correlato identitario. Se suscitarán entonces, múltiples

<sup>1</sup>Godoy y González 1995: 19.

trazados discursivos en que las cuecas se vincularán, a veces, a un proceso *oficializante* y, otras, a uno de resistencia manifiesta. La rotulación que aquí se dispone no pretende concebir las *cuecas* como acontecimientos antipodales, esféricos y herméticos, desde las que no puedan establecerse cruces, pues opuestamente pienso que todas ellas se encuentran constantemente atravesadas y teñidas entre sí en términos mucho más reales que ideales. Alguien dijo un día, que “todo nombre propio es colectivo”<sup>2</sup>. Adscribo subtextualmente a tal comprensión en todo el desenvolvimiento de este escrito. Me ligo a ella en forma implícita, pues la referencia patente es únicamente la presente, mas ella insiste y se cuela por todos los poros de esta investigación. Sí, todo enunciado es *forzosamente*<sup>3</sup> colectivo.

### “CULTURA” DICTATORIAL Y CULTURA “POPULAR”

El sociólogo Carlos Catalán propone, desde su exégesis de Las Políticas Culturales del Gobierno de Chile, adjunto al despliegue que impone la dictadura respecto de temas artísticos o culturales, que existe un primer momento –casi inaugural– en que el gobierno autoritario adopta un “discurso fundacional nacionalista”<sup>4</sup> en el que se hacen calzar determinados valores patrióticos con la figura del “deber ser nacional”<sup>5</sup>. Esta idealidad y su propuesta purista generan correlatos concretos en los que, azarosa o conscientemente, se van reafirmando en estas nuevas imposiciones y concepciones de “la cultura”. Es pensando esta adscripción a cierto sustrato “tradicional” por parte del régimen autoritario que Carlos Piña plantea que lo “popular” tiene dos modos de ser caricaturizados desde una *alteridad*:

“Cuando no se hace referencia a los rasgos culturales populares como anómicos, amenazantes y simplemente inferiores, se les invoca desde una posición romántico-nacionalista, centrando la atención en el pasado y la tradición. Bajo este razonamiento arqueológico se busca la supervivencia de restos culturales extraurbanos y preindustriales, exóticos o ‘folclóricos’, potencialmente turísticos o ilustradores del ‘ingenio popular’”<sup>6</sup>.

La dictadura pinochetista adhiere a la última descrita y para el caso de la “refundación” –que es también identitaria– la elección del folclor que ella hace presenta al sujeto-huaso como vestigio que materializaría, en la práctica, el “deber ser chileno”. A medida que influjos externos van asentándose, surgen confrontaciones “entre el proyecto nacionalista-estatista y el proyecto neoliberal”<sup>7</sup> que termina con la imposición definitiva del último. Las intrincadas correlaciones entre las transformaciones del sistema económico y las posiciones que va asumiendo “la cultura”, son infinitas. Resalto a continuación aspectos que me

<sup>2</sup>Deleuze 1980: 162.

<sup>3</sup>Deleuze 1996: 83.

<sup>4</sup>Catalán 1986: 9.

<sup>5</sup>Catalán 1986: 11-13.

<sup>6</sup>Piña 1984: 17.

<sup>7</sup>Piña 1984: 23.

parecen atinentes para ubicar la cartografía en que la cueca se sitúa durante el período de la dictadura. Con el asiento cada vez más profundo de las nuevas formas económicas, el lugar del folclor sustentado en las ansias nacionalistas y patrióticas del inicio va generando lides y fisuras que se hacen patentes. El repliegue o relego del folclor no es rotundo en la década de los ochenta, pues su presencia, con condición de permanecer inocua e instrumental, pervive profusa y contradictoriamente en medios de comunicación. Según Paulina Gutiérrez, en 1983 “el folclore (urbano o tradicional) se identifica con la izquierda, con lo nacional, con lo histórico”<sup>8</sup>, mientras la encuesta de consumo cultural efectuada por el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) dice que quienes preferían la música folclórica o neofolclórica, era sólo un 3,8% de la audiencia para 1988<sup>9</sup>. ¿Qué ocurre en ese tránsito? Siguiendo a Brunner, el “folclor” (que él homologa a “cultura popular”) “se halla expuesta, de manera cada vez más masiva y continua, al contacto y a la interacción con la cultura producida por los medios industriales de comunicación, información y entretenimiento”<sup>10</sup> confrontándose, en inopinados campos comunicacionales, con las disímiles manifestaciones “desideologizadas” de la nueva “industria cultural”<sup>11</sup>. La voluntad institucional *atomizante*<sup>12</sup> reiteró una y otra vez sus intentos represivos, pretendiendo acallar además las voces (d)enunciantes que cedían ante la convocatoria de hacer-música localizada y apropiativa de espacios, que autónomamente, bajo el alero de partidos o al amparo de la iglesia<sup>13</sup> se van articulando como regazo de organización y recreación identitaria y *colectiva*<sup>14</sup>. Entretanto, las denuncias de que es el mercado el que actúa únicamente como eje decisor respecto de qué es lo que se debe incluir o no, en los medios de comunicación se multiplican<sup>15</sup>. Se devela ya flagrantemente la imposición de un inédito modelo cultural que opera “bajo las leyes, la lógica y la estética del consumo”<sup>16</sup> y que interpela y hace confluir de modo directo a creadores y consumidores, a través del *consenso neoliberal*<sup>17</sup> que se ha enclavado.

## I. “Tamboreo y huifa” de la cueca oficializante

### 1. El Decreto y sus publicaciones satélites

Inicio este acápite con las remembranzas que Benjamín Mackenna –quien para entonces se desempeñaba como funcionario de la Secretaría Nacional de Cultura– tiene respecto de la declaración de la cueca como Danza Nacional en plena

<sup>8</sup>Gutiérrez 1983: 19.

<sup>9</sup>CENECA-FLACSO 1988.

<sup>10</sup>Brunner 1985: 29.

<sup>11</sup>Para conocer un panorama al respecto, ver García y Contardo 2005.

<sup>12</sup>Garcés y de la Maza 1985: 126.

<sup>13</sup>Valdés 1987: 286.

<sup>14</sup>Rivera y Torres 1981: 30.

<sup>15</sup>Para vislumbrar zonas importantes de esta discusión desde la visión de creadores, ver Fuenzalida (ed.) 1987.

<sup>16</sup>García y Contardo 2005: 65.

<sup>17</sup>Moulián 1997, capítulo 2.

dictadura militar. Recuerda que llegó un día el folclorista Miguel Gutiérrez y le dijo:

“¿Porqué no hacemos algo por la Cueca? ... y yo le dije ya po’...a ver, mira, anda a hablar con ese Edecán que es amante del folclor y es tu admirador y solicítale una audiencia con el presidente... y tuvo la audiencia. Llegó de vuelta Miguel, muy contento y me contó que Pinochet le regalaría cincuenta guitarras y un galpón donde ensayar con los niños<sup>18</sup>; y yo le dije ¡¿pero y la cueca?!<sup>19</sup>”

Tiempo después y gracias a las gestiones de Gutiérrez y el edecán “amante del folclor”, la cueca comienza a afianzar su proximidad con el gobierno militar, a través de un documento propio que la trasladaría de baile “nacional” por convención, a “Danza Nacional” sustentada por un decreto legalizador. La ceremonia en que se instituye por orden legal que la cueca seaalzada como Danza Nacional, fue cubierta por todos los medios de prensa revisados, posicionándose como noticia digna de merecer portada. Pienso que es decidor, para la extensión del período que se inicia en 1979, ubicar nítidamente a los actores que están involucrados en el acto puntual de esta conmemoración, pues su consecutiva aparición a lo largo de la epocalidad posterior es reiterativa y permanente. Es el conjunto folclórico Graneros el que, en la ocasión, “ameniza” con su interpretación de “nuestra danza nacional”<sup>20</sup>: ni más ni menos que el grupo de Miguel Gutiérrez, “gran gestor de todo esto”<sup>21</sup>.

Prosiguen, tras la rimbombancia que contuvo el Decreto N° 23, cierto número de publicaciones, que, amparadas en organismos estatales, entregaron normas, conceptos e “historias” de la cueca, con fines generalmente didácticos. Desde entonces, “todos los escolares, los alcaldes y hasta los embajadores y diplomáticos chilenos tienen la obligación de saber bailar cueca”<sup>22</sup>. La Secretaría Nacional de Relaciones Culturales más la Federación Nacional de la Cueca (FENAC), que preside para 1981 el mismo renombrado Gutiérrez, deben “fiscalizar y velar”<sup>23</sup> para que aquella norma se cumpla. De este modo, el Decreto N° 4002 de 1980 del Ministerio de Educación, en su artículo 23, establece como obligatorio dentro de los programas de estudio, en los objetivos generales de Educación Física, que los alumnos aprendan a ejecutar danzas folclóricas nacionales y La cueca. El año siguiente, el Departamento de Educación Extraescolar del Ministerio de Educación echa a andar el programa “Aprendamos cueca en nuestra comuna”. El último estertor legal que relaciona tan estrechamente la cueca *huasa* con el gobierno pinochetista es la instauración del día 17 de septiembre como Día Nacional de la Cueca<sup>24</sup>. Para la fecha se le rinde por parte de folcloristas “un homenaje de reco-

<sup>18</sup>Referencia a los discípulos de Gutiérrez, “Los grillitos de Graneros”.

<sup>19</sup>Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

<sup>20</sup>Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

<sup>21</sup>Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

<sup>22</sup>“La Cueca entra con pie firme”, *El Mercurio* 1981: C 5.

<sup>23</sup>*Ibid.*

<sup>24</sup>El Decreto N° 54 de 1989 del Ministerio Secretaría General de Gobierno.

nocimiento al Presidente de la República, Capitán General Augusto Pinochet Ugarte, por su constante y decidido apoyo a la difusión, investigación y desarrollo del folclore nacional”<sup>25</sup>. Concluye así la relación oficial que ensambló “La Cueca” revestida de “genuinos” ropajes y la dictadura pinochetista que la izó y avaló. Precisamente este período se prolongó durante exactos diez años, en los que, de forma zigzagueante, se propiciaron espacios institucionales desde donde se cultivó la reinventada cueca –¿disfrazada de?– *huasa*.

El discurso nacionalista se disputa terreno en campos antipodales, colmados de flujos veloces y “foráneos”, debiendo ceder y aceptar otros códigos, ya no “propios”. El firme entrelazo entre el Decreto y sus publicaciones satélites se evidencia en la medida en que todos rebuscan en el relato del pasado el soporte “histórico” que haga irrefutable la condición de “La Cueca” como Danza Nacional, desde lo inmemorial –atemporal y desconocido (“los albores de la República”)– hasta la actualidad, en donde el gobierno va al rescate de tal “tradición”, otorgándole así el “lugar que corresponde”.

## 2. La resurrección de los huasos de hueso y carne

Planteo que la *chilenidad*, durante el período del gobierno militar, se corporifica parcialmente en la figura del *huaso*, quien, gallardo e incólume, encarna valores de dicho “deber ser”. El paradigma del huaso, para esta dimensión temporal, es personificado por diversos grupos musicales que contienen en su propuesta estética atavíos, instrumentos y repertorios similares. Los Huasos Quincheros<sup>26</sup>, de kilométrica carrera artística<sup>27</sup>, son reconocidos –erróneamente o no– como paladines de la cueca (y de todo un folclor) oficial<sup>28</sup>, pues la ubicuidad en medios de comunicación y la función como personero de gobierno de Benjamín Mackenna, los relacionaron ineluctablemente con la dictadura pinochetista y su brazo “cultural”. La marginación discursiva que ostentan Los Huasos Quincheros respecto de la canción política y de protesta tiene una larga senda que es posible rastrear ya desde 1967, cuando dicen –ante quienes los interpelan por su estilo– que ellos hacen la música de lo que estiman “es la verdadera canción chilena, la tonada y la cueca, que son los ritmos más representativos de nuestro país”<sup>29</sup> y no la “canción comprometida”, pues no están “de acuerdo que el arte esté al servicio de un partido político” porque “no representa un espíritu de chilenidad [pues] no se escuchan en fondas y ramadas”<sup>30</sup>. Durante los primeros años de la dictadura militar

<sup>25</sup>“17 de septiembre, Día Nacional de la Cueca”, *La Nación* 1989: 9.

<sup>26</sup>José Miguel Varas dice que después del golpe militar “imperaban los Huasos Quincheros”, Varas y González 2005: 98. Entretanto, Anny Rivera dice que “en una encuesta aplicada en Santiago a jóvenes estudiantes de enseñanza media e institutos profesionales a fines de 1981” revelaba que uno de los grupos que “*provocaban mayor rechazo*” eran Los Huasos Quincheros con un 21,7%. Rivera 1984: 36.

<sup>27</sup>Su primera grabación es con RCA Victor el año 1939.

<sup>28</sup>Planteo el término de “error”, pues el repertorio quinchero se centra en la tonada, la que ellos defienden como “la reina de la música folclórica” (Entrevista a Benjamín Mackenna mencionada supra en la nota 19). No hay error en que, por convención, sean concebidos como tal.

<sup>29</sup>“20 preguntas a los Huasos Quincheros”, Revista *El Musiquero* 1973: 6-8.

<sup>30</sup>Los Quincheros 2003: 131.

Mackenna se desempeña como funcionario de la Secretaría Nacional de la Juventud y, posteriormente, como Secretario Nacional de Cultura<sup>31</sup>. Además de generar actividades de extensión, recibía llamadas ocasionales para preguntarle su opinión respecto de personas o ciertos acontecimientos puntuales, aclara, eso sí, que esas llamadas “no venían de la sala de tortura”<sup>32</sup>.

Con relación al repertorio, estilo y desarrollo musical del grupo existe una diversidad de fuentes que revelan su parentesco con el tópico de la *chilenidad*, nuevamente total e inmóvil que Los Huasos Quincheros inequívocamente representan. José Luis Rosasco dice que “en las letras de las canciones quincheras parece haber toda la chilenidad”<sup>33</sup>, mientras, respecto de sí mismos, ellos espetan categóricamente: “Significamos algo: chilenidad”<sup>34</sup>. Prosiguiendo su elocuencia característica, Los Huasos Quincheros aducen a un arte, que, en su laya “culto o popular, debe ser la expresión de valores trascendentes, permanentes y comunes al mayor número de personas [...] La temática de Los Huasos Quincheros, representa [...] el folclor y todo aquello que constituye los fundamentos de nuestra nacionalidad e idiosincrasia”<sup>35</sup>. Traban alrededor de sí el mismo sustrato esencialista y comprensivo de la “identidad” como uno “trascendente” y lineal.

### 3. “Reflexiones Dieciocheras”: Diarios y TV

A medida que se aproximaban las “Fiestas Patrias”, los periódicos oficialistas o de sesgo derechista se proponían la tarea de reflexionar respecto del significado “profundo” que implicaba un nuevo cumpleaños de la república. Esta honda introspección se manifestaba en los editoriales que, alrededor del día 16 de septiembre, comenzaban a expresar tanto la preocupación como la dicha que provocaba el estado del país, dependiendo de la coyuntura vivida. El 18 de septiembre de 1980 Álvaro Puga, en el diario *La Tercera*, se muestra orgulloso de la “madurez cívica”<sup>36</sup> a la que han llegado los chilenos, plasmada en los resultados del último plebiscito en el que se aprueba una nueva Constitución. Su júbilo está estrechamente relacionado con el “reencuentro del alma nacional con sus orígenes”<sup>37</sup>. Se invoca nuevamente “nuestra alma nacional” que se reencuentra con “el triunfo y la gloria que han alcanzado nuestras FFAA con este respaldo popular que primero reconoce su esfuerzo y su heroísmo para salvar a Chile del enemigo marxista”<sup>38</sup>. El optimismo tras el triunfo en el plebiscito era aparentemente generalizado para el pinochetismo. Lo demuestra así el editorial “Aniversario Patrio”, firmado por Delfín Carvallo, quien dice que se estaba viviendo un “especial fervor patriótico”<sup>39</sup>, pues “el día 11 de septiembre está ya constituido como

<sup>31</sup>Información extraída de Los Quincheros 2003: 131.

<sup>32</sup>Entrevista a Benjamín Mackenna, 27 de agosto, 2007.

<sup>33</sup>Guerra 1999: 88.

<sup>34</sup>Guerra 1999: 88.

<sup>35</sup>Los Quincheros 2003: 145.

<sup>36</sup>Puga 1980: 3.

<sup>37</sup>Puga 1980: 3.

<sup>38</sup>Puga 1980: 3.

<sup>39</sup>Carvallo 1980: 8A.

un aniversario más de esta república que desde hace siete años a esta parte simboliza el orden, respeto y trabajo mancomunado<sup>40</sup>. Como supuestamente estos textos nacen gracias al ánimo patriótico que los inunda, Carvallo prosigue su perorata diciendo que,

“nuestro Ejército matizado por el cantar cristalino de las voces criollas que invitan a identificarnos con nuestro hermoso baile nacional que en esta fecha gloriosa se baile en toda la magnificación deslumbradora de su auténtica alegría tanto en la ostentosa mansión señorial como en la típica fonda dieciochera”<sup>41</sup>.

Aglutina en la misma linealidad teórica, Fuerzas Armadas-baile nacional, caracterizado eso sí en “el recuerdo cariñoso del tintinear de espuelas, del chamanto doñihuano del huaso y de su china”<sup>42</sup>. La secuencia parece lógica y obediente de toda *chilenidad* explicada en textos oficiales precedentes. Se radicaliza la relación, en tanto se suma el elemento militar a la esencia de lo nacional, representando la identidad en el mismo nivel de otros símbolos. *El Mercurio* presenta editoriales y artículos prácticamente idénticos, en los que en apariencia se reordenan los párrafos para ocultar el palmario autoplagio.

Entretanto, las festividades dieciocheras se viven también en la televisión, la que desde su trinchera estética rígida y uniforme presenta en distintos programas de similar índole a los representantes del “folclor” chileno. Los campeonatos de cueca son allí habituales<sup>43</sup>, en los que se hace parte la FENAC y algunos folcloristas que actúan como jurados. “Bajo el alero”<sup>44</sup>, idea original de Germán Becker, “Chile, Chile lindo”<sup>45</sup>, “Esquinazo”<sup>46</sup>, conducido por Javier Miranda y Gina Zuanic, y asesorado por Benjamín Mackenna, “Canta Chile”<sup>47</sup>, “Canciones de nuestra tierra”<sup>48</sup> y “Chile y su música”<sup>49</sup> son algunos de ellos. Los más importantes en cuanto a tiempo de exposición y repercusión mediática son “Chilenazo”, conducido por Jorge Rencoret, y “Cantares de Chile”, animado por María Olga Fernández y Pedro Messone. Ambos, tenían como pretensión (al menos en el marco de septiembre) ser vitrina de músicos chilenos de distintos tipos, estilos y corrientes musicales, como también ser “espacios dedicados a exaltar la presencia de nuestra nacionalidad”<sup>50</sup>. En “Chilenazo” se presentaron Los Huasos Quincheros, Margot Loyola, Nano Acevedo, Emilio Antilef, Óscar Andrade, el muy oficialista Club de Huasos Gil Letelier, “Negro” Medel, Tito Fernández, Florcita Motuda entre otros y variados artistas. Llamativa es la resonancia que tienen estos programas y los eventos

<sup>40</sup>Carvallo 1980: 8A.

<sup>41</sup>Carvallo 1980: 8A.

<sup>42</sup>Carvallo 1980: 8A.

<sup>43</sup>“Chilenazo pena en cantares de Chile”, *El Mercurio* 1980: C3.

<sup>44</sup>Artículo sobre el auge del folclor, en *La Nación* 1981: 16B.

<sup>45</sup>Aramis, “Chile, Chile Lindo”, *El Mercurio* 1981: D3.

<sup>46</sup>Aramis, “Esquinazo”, *El Mercurio* 1983: C16.

<sup>47</sup>*La Nación* 1986: 31.

<sup>48</sup>*La Nación* 1987: 31.

<sup>49</sup>*Ibid.*

<sup>50</sup>Montecinos 1986: 31.



que ocurren en ellos en la prensa, la que está atenta a cada emisión, por medio de las críticas e informaciones que despliegan. En muchas ocasiones la Danza Nacional se apropia del protagonismo televisivo<sup>51</sup>, como lo describe este artículo, que hace referencia a los “objetivos fundamentales” que inspiran el programa “Cantares de Chile”:

“UNIDAD MUSICAL, a través del baile nacional por las pantallas del Canal Estatal; MUESTRA FOLKLÓRICA de la cueca en todas las regiones de Chile; y finalmente LOGRAR HACER SENTIR a todos los chilenos de Arica a Punta Arenas, que en nuestro país también se puede hacer de la CUECA un invitado estelar”<sup>52</sup>.

Con relación a esta exhibición televisiva de *chilenidad* pura, el articulista de *La Tercera*, “Chico” Durán, le da, “en nombre de todos los chilenos”<sup>53</sup> las gracias a la televisión, porque “[...] programó para el mes de la Patria folklore chileno y los televidentes de todo el país han sentido la emoción de la Patria hecha canción”. Sobre los concursos de cueca, dice que “han puesto en evidencia que nuestro baile se cultiva, se practica y se ama en todos los rincones, en todos los climas”<sup>54</sup>. Culmina su paroxístico exordio, diciendo que “cualquiera sea el nombre del programa “Chilenazo” o “Cantares de Chile”, nosotros les decimos gracias, muchas gracias, televisión”<sup>55</sup>.

Conjeturo que el ímpetu provocado por la declaración de la cueca como Danza Nacional entrega para los años inmediatamente posteriores a 1979 un cariz de intenso reconocimiento a determinado folclor que es utilizado como hebra coextensiva del régimen.

La necesidad de entregar la idea que la cueca se empareja con lo “nacional” desde los orígenes más remotos de la República implica caracterizar la decisión como obvia e irrefragable, pues está *inalienablemente* ligada a la fundación de nuestra nación y, desde allí, a su “pueblo”. Existe para la enumeración de razones por las cuales esta danza merece ser estatuida con el tilde de “nacional”, una que convoca en su redacción una “novedad” que responde a la coyuntura discursiva. Refleja, según lo dicho, el “ser nacional en una expresión de auténtica unidad”, recurriendo a dos pilares que para la dictadura pinochetista se tornan axiales. El “ser nacional” responde a una invención presente ya en las Políticas Culturales del Gobierno de Chile, en las que se crea un modelo ilusorio y voluble del “sujeto nacional”, que mutará en su descripción según los intereses que preexistan a su variable demarcación teórica, la que, en conjunto con la añoranza de “unidad”, completan la fantasía textualizada del gobierno militar.

<sup>51</sup>En 1982 se exhibió por el Canal 7 el Concurso Nacional de Cueca, conducido por Pablo Aguilera. Ver *La Nación* 1982: 12B.

<sup>52</sup>*La Nación* 1980: C13.

<sup>53</sup>Durán 1980: 3.

<sup>54</sup>Durán 1980: 3.

<sup>55</sup>Durán 1980: 3.



## II.1. “*Me pregunto constante, ¿dónde te tienen?*”<sup>56</sup>

[Emergencia y significado de la cueca sola]

Sonotipo radical y representación indubitable de la canción-cuerpo de la resistencia es lo que se ha denominado “Cueca Sola”, resultado audible y visible del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD). Según las palabras de su actual directora, Victoria Díaz, la época y el contexto social desde el que surgen, es retratado así:

“Eran años en que la dictadura negaba la existencia de nuestros familiares y por otro lado se reprimía duramente al pueblo, las cárceles de todo Chile estaban atestadas de prisioneros políticos; los hogares eran allanados generalmente en las noches durante el toque de queda, el pueblo estaba aterrorizado y aún no se lograba rearticular el movimiento social y político, y eran pocas las organizaciones de defensa de los Derechos Humanos”.

Ante la pregunta “¿qué más hacer?”, a algunas compañeras como Gala Torres, Apolonia Ramírez y Gabriela Lorca se les ocurre la idea de formar un conjunto folclórico<sup>57</sup>, siendo así como se inaugura un espacio inopinado y colectivo desde donde denunciar. Se reúnen inicialmente 25 mujeres que, compartiendo la misma dolorida realidad, comienzan a articular su *propio canto*, que, en su totalidad, está localizada en lo denominado “*raíz folclórica*”<sup>58</sup>. El día 8 de marzo de 1978 en el Teatro Caupolicán se baila por primera vez<sup>59</sup>. No existía una intención que premeditadamente pretendiera instituir esta pieza musical como el símbolo más representativo de su conjunto. Victoria Díaz dice que “la cueca fue dentro de todas las otras [canciones], formaba parte del repertorio [...] pero en cualquier acto que había, al pueblo le llegaba al corazón profundamente”<sup>60</sup>. La composición finalmente estrenada, versaba así:

En un tiempo fui dichosa / apacible eran mis días/mas llegó la desventura/perdí lo que más quería/Me pregunto constante/ ¿dónde te tienen?/y nadie me responde/y tu no vienes/Y tu no vienes, mi alma/larga es la ausencia/y por toda la tierra/pido conciencia/Sin ti prenda querida/triste es la vida.

La emotiva interpretación provocaba una aguda sensibilización de los espectadores, quienes en muchas ocasiones estallaban en llanto. La elección de la cueca, en el mismo tiempo en que ella afianzaba sus lazos oficializantes, se asume como algo que “va fluyendo”<sup>61</sup>. También desde su comprensión la “cueca” ya era concebida como baile nacional, previamente a la institución del decreto. El traspaso que se produce entre que la cueca sola sea una más en medio de la secuencia

<sup>56</sup>Primer verso de la seguidilla de la “Cueca Sola”.

<sup>57</sup>Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

<sup>58</sup>Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1990: 1.

<sup>59</sup>Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1982: s.n.p.

<sup>60</sup>Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

<sup>61</sup>Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

musical elegida, a llegar a ser la *identidad* del conjunto, es explicada con posterioridad, señalando que “nuestro símbolo es la cueca sola, por ser danza nacional y como testimonio de la ausencia del compañero detenido-desaparecido”<sup>62</sup>. La brutal ausencia del compañero de baile y vida trasunta en la escenificación de la *cueca sola* una literalidad que pone al descubierto lacerías y dolores, prescindiendo en ese acto de metáforas u ornamentos estéticos accesorios. En el cancionero que editan el año 1982, bajo la letra de la cueca sola, explican los acontecimientos que viven, señalando que “hoy día en nuestras familias faltan, ya sea el hombre o la mujer, para bailarla. Hemos creado esta cueca como un testimonio de lo que estamos viviendo, y para luchar porque nunca más una mujer tenga que bailar la cueca sola”<sup>63</sup>.

Además de dicha cueca, se construye junto con ella un repertorio que incluye otras dos composiciones del mismo género, sumándose décimas y renarraciones de melodías y versos de tradición. En los múltiples lugares en que han estado (actos solidarios, ollas comunes o jornadas multitudinarias, etc.) han utilizado para acompañar su canto, guitarra, tormento y en ocasiones bombo y pandero. Estuvieron durante un tiempo afiliadas a la Asociación Metropolitana del Folclore de Chile (AMFOLCHI), instancia en la que estrecharon relaciones con investigadores como Osvaldo Jaque (Paillal) y Gabriela Pizarro (Millaray). Esta última, las “asesoró” e incentivó a reunirse con más conjuntos de estilo musical similar, entregándoles, además, la canción “¿Dónde está la paz del mundo?” y la cueca triste “Viva Chile”, recopilada por Juan Estanislao Pérez Ortega en Valparaíso y también grabada en el casete clandestino *Vamos Chile* (1986)<sup>64</sup>.

Se observa en estos encuentros la imposibilidad de concebir las cuecas sin sus resonancias y provocaciones políticas, siendo éstas precipitantes para encuentros entre individuaciones que se comunican, organizan y hacen traspasos también de “sus” patrimonios musicales, volviéndose en ese tráfico *colectivos*. En el periódico *Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente Cristiano de Avanzada*, de 1978, se edita la “Cueca de una compañera en huelga de hambre”, con el apéndice “fue compuesta en su 90 día de huelga”<sup>65</sup>. Es así como desde el reconocimiento público se le confiere a estas composiciones el estatuto de “ícono” que *representa* el sentir que suscitan los infaustos acontecimientos. Padeceres y dolores contingentes asumen figuras métricas legadas de la “tradición” para renarrarse allí, amoldándola, dibujándola y apropiándosela, relegando todo vestigio “oficial” en las honduras de su expresión. La conquista de espacios públicos disputándole en la calle micropoderes a la dictadura<sup>66</sup> se convierte en un acto de *real* resistencia, que dispuesto desde la enunciación de los versos de las cuecas y su expectante danza, se erige nuevamente como lazo que actualiza un sentimiento colectivo. Las peñas “Chile Ríe y Canta”, “Casona de San Isidro”, “Casa Kamarundi”, entre otras, fueron refugios que

<sup>62</sup>Texto presente en la primera grabación clandestina del Conjunto, que data de 1979.

<sup>63</sup>Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1982: 7.

<sup>64</sup>Ver Jordán y Rojas 2007.

<sup>65</sup>*Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente Cristiano de Avanzada* 1978: 13.

<sup>66</sup>En Entrevista a Victoria Díaz, del 20 de noviembre de 2007, expresó “Nosotras cantábamos en la calle”.

abrigaron su denuncia. Un hito significativo, que las situó como arquetipo de una problemática mundial, fue su participación en el concierto de Amnistía Internacional “Desde Chile un abrazo a la esperanza”, que se realizó en el Estadio Nacional los días 12 y 13 de octubre de 1990<sup>67</sup>. La participación de Sting –entre otros “artistas internacionales”– y su posterior adhesión a la causa de las víctimas de los desaparecidos en las dictaduras de Chile y Argentina, fue gatillante de la invitación que las convocó a participar junto a él y las “Madres de la Plaza de Mayo” en un acto multitudinario en Mendoza, que tuvo como consigna “Derechos humanos ahora” en 1988, donde subieron al escenario cuando él interpretó “They dance alone”<sup>68</sup>, canción que retrataba aquellas realidades compartidas. Este sobrecolector ejemplo en que se transmuta la cueca chilena, para adosarle relatos nuevos y distintos cada vez, denota desde su *soledad* primigenia la portentosa conversión a irreversible *enunciado colectivo*.

## II.2. “¡A activar los migueles!”<sup>69</sup>

[Cueca militante]

La necesaria definición del contenido de este apartado se torna una tarea sumamente complicada, pues me centro a continuación en la capitulación de nombres propios que, junto con sus enunciados, van creando o recreando, desde sus distintas condiciones y deseos, una trinchera de resistencia que actúa polívoca y a la vez aglutinadamente. En sus decires, se convoca y vislumbra un mismo objetivo inaugural: denunciar y contribuir con su canto al derrocamiento de la dictadura. Para estos efectos, los partidos políticos se comportan como un importante núcleo de organización, mas en otros casos las cuecas de denuncia se izan desde lo íntimo. Quienes firman estas consignas trasgresoras tienen rostro reconocible: Gabriela Pizarro, Osvaldo Jaque, Roberto Parra, Catalina Rojas, Patricia Chavarría, Héctor Pavez Pizarro, los Grupos Paillal y Sendero, son algunos de los que dan cuerpo al canto clandestino y rebelde.

### II.2.1. Medios de comunicación

Se reconoce como efecto directo de la imposición de la dictadura militar, una “separación radical de los artistas del movimiento con su público, impedir su desarrollo ideológico y técnico, e imposibilitar su acceso a los medios masivos”<sup>70</sup>. Es en esta marginación, a la que ya me he referido, donde se deben recrear y propiciar espacios, que desde voluntades organizativas propias y locales puedan pugnar en términos efectivos en los circuitos donde la adscripción con el régimen imperante era escasa o nula. Se reclama en diversas fuentes la penetración, a través de los medios de comunicación masiva, de influjos musicales europeos y su

<sup>67</sup>Agrupación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos 1990: 3.

<sup>68</sup>“Sting y los desaparecidos”, *Boletín Informativo Comité Exterior CUT* [Central Unitaria de Trabajadores] 1988: 65.

<sup>69</sup>Animación proferida en la “Cueca del Paro”, legada en el disco clandestino *Vamos Chile* de 1986.

<sup>70</sup>Mella *et al.* 1980: 3.

invasión total, concitando todo el interés público para sí. Patricia Chavarría, ante la pregunta del por qué la marginación del folclor, en 1985 responde que:

“en este momento cualquier manifestación folklórica se considera revolucionaria o extremista [...] Se le niega la posibilidad a nuestra cultura, empezando por el criterio de los medios de comunicación, para ellos Folklore es lo que se vende (Los Huasos Quincheros). Darle cabida a nuestra Cultura Popular significa darle cabida a nuestro pueblo y eso es algo que no se va a dar en estos momentos, a pesar de que el pueblo está creando un testimonio de lo que está sucediendo y está sintiendo en forma acallada, llegando un momento es algo que va a aflorar, porque el pueblo está vivo y es él quien está escribiendo su propia historia”<sup>71</sup>.

Se confirma la lucidez respecto de una otredad en relación con el folclor oficial, al que se remite la exposición prestada por los medios de comunicación masiva, especialmente la televisión. “Los Huasos Quincheros” nuevamente se ligan con el paradigma de lo antipopular, en términos en que esta nomenclatura reconoce el significant “pueblo”, como la *mismidad*. La latencia de que este (su) “pueblo” estallará con su propio lenguaje cultural tras la represión experimentada, se propone como devenir inminente, lo que delata tal vez la conciencia de “apertura” y los anhelos que sobre ella –y el futuro– se disponen. Ante la exposición que los medios hacen de estéticas folclóricas –y políticas– asociadas con la dictadura, Gabriela Pizarro, dentro de la misma noción, que se reconoce a sí misma en este *pueblo*, dice que “no hay que tener miedo a los espectáculos de los MCM [Medios de Comunicación Masiva] porque, al fin y al cabo, el campesino es consciente, inteligente y por tanto siempre vamos a encontrar el folklore, eso no se termina, siempre está latente”<sup>72</sup>. El Festival de Viña del Mar, como tribuna de exposición de marcos “artísticos” aceptados por la dictadura, se presenta como problemático, especialmente su competencia folclórica. Para Gabriela Pizarro, dicho certamen representa un escenario excluyente, pues es guiado por la lógica autoritaria y represiva de las “*listas negras*”<sup>73</sup>, impidiendo que todos los artistas puedan acceder a él. Siguiendo esta lógica la Asociación Metropolitana de Folcklore Chileno (AMFOLCHI)<sup>74</sup> declara que “el Festival de Viña del Mar se constituye en un elemento distorsionador de nuestra cultura”<sup>75</sup>.

## II.2.2. “¡Vamos Chile, caramba!”

La necesidad de congregarse en torno a una causa, tras las experiencias colectivas de las protestas, tiene un correlato concreto y sonoro: la grabación de un casete

<sup>71</sup>“Patricia Chavarría, el folklore como forma de vida”, *El Arado* 1985: 17.

<sup>72</sup>Catalán y Torres 1983: 9.

<sup>73</sup>“Folklore, cultura popular y festivales”, *El Arado* 1988: 20.

<sup>74</sup>Oswaldo Jaque define AMFOLCHI como “una entidad que aglutinó a la mayor cantidad de conjuntos folklóricos para hacerlos estudiar y así poder proyectarse en los momentos más álgidos de la dictadura. Por supuesto que la cultura oficial dictaminada por el Gobierno militar era contrapuesta a lo preconizado por Amfolchi”. Entrevista 24 de agosto, 2007.

<sup>75</sup>“Folklore, cultura popular y festivales”, *El Arado* 1988: 24.

clandestino, convocado por Gabriela Pizarro, como militante del Partido Comunista (PC) y Sergio Sauvalle del Partido Socialista (PS). Todas las canciones allí plasmadas vociferan descifradamente un llamado desoculto que proclama y aviva la desobediencia civil. Se emplaza a parar la ciudad, por la “libertad”, entendida ésta no como un trascendente remoto y culminante, sino como el fin concreto de la dictadura que se avizora y ansía. Las pretensiones artísticas de sofisticación musical aquí no se hallan. Se hacen presentes, en cambio, *mil* voces que aclaman consignas callejeras y, otra vez, del “pueblo”. “La cueca del minero”, “Viva Chile”, “La cueca del paro” y la “Cueca de la CUT” (de autoría de Héctor Pavez Casanova, compuesta en 1967)<sup>76</sup> se disponen como lugares en que se declama y declara la *realidad*.

Cueca del paro<sup>77</sup>

Que viva el primero' e mayo *al paro yo voy*  
 Con la bandera chilena *por la libertad*  
 Vivan las luchas sociales *al paro yo voy*  
 Que viva la clase obrera *por la libertad*.  
 Firmes en la batalla  
 por todo Chile *al paro yo voy*  
 Pan, trabajo y justicia  
 el pueblo pide *por la libertad*  
 Firmes en la batalla  
 por todo Chile *por la libertad*.  
 El pueblo pide, sí,  
 la patria exige *al paro yo voy*  
 Que se acabe el problema  
 Que tiene Chile *por la libertad*.  
 Viva el primero de mayo  
 Vamos al paro *al paro yo voy*.

Denotando en la literalidad de su canto, la invocación a una acción colectiva, que no se conforma en ningún caso con la denuncia y el lamento. Se establece un parentesco discursivo con un *pueblo trabajador* que, aglutinado en una sola “clase”, batallan por las mismas luchas sociales, que pertenecen a *todo* tiempo, actualizándose, eso sí, en cada contingencia. El “primero 'e mayo” entonces, liga dilatadamente las identidades-pueblo que laten en toda la *historia* de Chile, no siendo escindidos por acontecimientos específicos. Se homologa aquí la *Patria* con *pueblo*, revelando una concepción próxima y propia de “Chile”, como nombre de su *territorio*.

La evocación a Salvador Allende, como lazo también de historicidad que conecta a la izquierda, se encuentra en la cueca triste “Viva Chile”:

<sup>76</sup>Valladares 2007: 281.

<sup>77</sup>Las frases en cursiva, son las muletillas, que en este caso exclusivo las escribo por la importancia que tienen para la comprensión del texto.

Viva Chile, viva Chile /Viva con toda su historia/Viva mi patria querida/ Viva con toda su gloria /Por los trabajadores/Y por mi tierra/ Si me piden la vida/La doy por ella / La doy por ella, sí/Y así decía/Don Salvador Allende/ Cuando moría /Viva mi Presidente/ El más valiente.

Esta cueca fue recopilada por Juan Estanislao Pérez<sup>78</sup> a un profesor de Valparaíso que se suicidó en plena dictadura militar<sup>79</sup>. Este dramático traspaso se prolonga cuando Gabriela Pizarro le entrega al Conjunto Folclórico de la AFDD la misma canción. Se desperdiga la posibilidad política que entregan las cuecas, para reactualizarse en distintas realidades. Las enunciaciones de resistencia se comparten y registran –o no– en circuitos insospechados. Héctor Pavez Pizarro, intérprete de “Viva Chile”, señala que durante la grabación “ni siquiera repetí. Porque el concepto era ese. Es cantar, expresar, mandar el mensaje y punto”<sup>80</sup>, confirmando la materialización de la obra, en tanto necesidad. La cueca se transforma en “una pieza musical de bolsillo, como un panfleto”<sup>81</sup>. Es a partir de esta convicción con la que, durante la dictadura, él cantó cuecas acompañando a su madre “por todas partes. El ‘Vamos Chile’, que aquí, que allá, la cueca de Salvador Allende<sup>82</sup>, qué se yo”<sup>83</sup>. Respecto de la necesidad de comunicar y realizar las actividades con quienes comparten el mismo *territorio*, Gabriela Pizarro reconoce:

“...Y así fue todo el tiempo en la dictadura... todo el tiempo estudiando... todo el tiempo agrupada, sin mucho dinero pero con mucha vitalidad, mucho que hacer... en esos años la cultura estuvo dirigida con una mentalidad no a favor del pueblo sino de algunas personas... y eso fue tan dañino que yo creo que por lo menos tres generaciones de la juventud chilena han sido dañadas en el aspecto cultural porque atacaron los libros, los cancioneros desaparecieron, los recitales que no se podían dar... las personas que no podíamos llegar a los sellos grabadores, radios y la televisión totalmente cerrada... el gran daño que se hizo a la cultura, el gran vacío que quedó se puede restaurar a través de la enseñanza sincera y abierta a las generaciones venideras”<sup>84</sup>.

Esa conciencia de lo “mucho que hacer” fue la que concretó el casete *Vamos Chile*, espacio auditivo en que se halla una multitud cantante y clamante que adopta las consignas del “pueblo”, de sí mismos y de la *realidad*, para erigir su decir, que se comporta entonces como registro sonoro de toda una época y toda una sensibilidad allí manifestada.

### II.2.3. Los lugares de la cueca

Es posible identificar ciertos lugares de la cueca resolutamente militante y también de aquella, que desprovista del alero de partidos, cantó su denuncia. En

<sup>78</sup>Entrevista a Osvaldo Jaque, 24 de agosto, 2007.

<sup>79</sup>Entrevista a Victoria Díaz, 20 de noviembre, 2007.

<sup>80</sup>Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

<sup>81</sup>Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

<sup>82</sup>Se refiere a la transcrita “Viva Chile”.

<sup>83</sup>Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

<sup>84</sup>Gómez y Sepúlveda 2002: 60.

muchas ocasiones, algunas agrupaciones folclóricas fueron incluidas dentro del Canto Nuevo o la “Canción Popular”, entendida ésta como “canción que transmite un contenido y un compromiso social”<sup>85</sup> de, eso sí, múltiples estilos internos. En 1977 se hacen recitales con el nombre de “Nuestro Canto” en el Teatro Cariola, evento público y masivo en el que se encuentran Palomar, Gabriela Pizarro y el “Piojo” Salinas<sup>86</sup>. Además de eventos como “La gran noche del folclore”<sup>87</sup>, entre otros, se recurre con asiduidad a expresar el canto a través de “canales informales”<sup>88</sup> como es la peña o el acto solidario. De acuerdo con esta lógica, Héctor Pavez, indica que “‘Vamos Chile’ se cantó en peñas, en peñas clandestinas, en las ollas comunes... en cosas sociales poblacionales”<sup>89</sup>. Existen registros de actuaciones en peñas por parte de los folcloristas resolutamente de izquierda, como Gabriela Pizarro en la peña Chile Ríe y Canta<sup>90</sup>, de Roberto Parra y Catalina Rojas en la peña Canto Nuevo<sup>91</sup> y también en la Doña Javiera<sup>92</sup>, pero es, tal vez, en instancias privadas o semiprivadas, en la que los cantores alcanzan su canto de modo más generalizado. La población, donde “persisten con fuerza elementos del folclor”<sup>93</sup>, se erige como un lugar donde el “sentir popular”<sup>94</sup> se congrega alrededor de un canto que propicia este “decir colectivo”<sup>95</sup>. Un registro interesante de la actividad en poblaciones respecto del folclor es la cueca de Los Hermanos Oliveros, que un texto de CENECA transcribe. La vigencia entonces del canto y baile se territorializa nuevamente, compartiendo en su actualización rasgos de alguna “modernidad” que se manifiesta en ella. Revive así, en “pichangas”, campos y casas, de insondables repeticiones y consecuencias<sup>96</sup>.

En un número de *El Rebelde*, un lector envía una cueca que, según sus palabras “se está cantando en las peñas folklóricas de Santiago y que está dedicada al tirano Pinochet”<sup>97</sup>. Consta la plena contingencia, irónica y aguda con la que esta “cueca” fue creada. El mismo lector que envía la misiva, que se hace llamar “integrante de la Resistencia Cultural”, envía saludos revolucionarios y, desde allí, establece una hebra que une su activismo con el hecho político de dejar transcrito lo que se canta en lugares de la resistencia. Existen además de las anteriormente expuestas, cuecas “políticas” de Roberto Parra, que fueron grabadas por el sello DICAP en 1971, pero que para su reedición por medio del sello Alerce, éstas fueron excluidas del disco<sup>98</sup>. El canto de Roberto Parra, incluidos el jazz “huachaca” y las cuecas

<sup>85</sup>Mella 1980.

<sup>86</sup>Rivera 1979: 181.

<sup>87</sup>Rivera 1979: 189.

<sup>88</sup>Rivera 1979: 156.

<sup>89</sup>Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto, 2007.

<sup>90</sup>*El Arado* 1989: 28.

<sup>91</sup>Entrevista a Dióscoro Rojas, 13 de septiembre, 2007.

<sup>92</sup>Acevedo 1995: 161.

<sup>93</sup>Rivera y Torres 1981: 26.

<sup>94</sup>Rivera y Torres 1981: 35.

<sup>95</sup>Rivera y Torres 1981: 7.

<sup>96</sup>Rivera y Torres 1981: 6.

<sup>97</sup>*El rebelde en la clandestinidad. Órgano oficial del movimiento de Izquierda Revolucionaria* 1984: 19.

<sup>98</sup>Entrevista a Catalina Rojas, 8 de septiembre, 2007.



choras, dice relación directa, según sus propias palabras, con “lo vivido, lo vivido nada más”<sup>99</sup>. Así, las alusiones a la algidez de lo que ocurre en su entorno, se hacen presentes en la composición de sus cuecas. “En un país muy lejano”, “Adelante compañero”<sup>100</sup>, “Cantando en La Vega Chica” y “Estoy por volverme loco”, versan todas sobre contenidos políticos, manteniéndose inédita esta última hasta hallarse póstumamente en sus cuadernos<sup>101</sup>. Todas las cuecas militantes se revelan llanas en su aspiración semántica, concibiéndose y proponiéndose desde su origen como un panfleto que cumple una tarea concreta y *real*. Reocupan e invaden con sus consignas toda la rigidez que comporta la tradición que, en dicha visita, deviene inmanencia, contingencia pura.

### III. “*Tañaíta y entoná*”<sup>102</sup>

[Resistencia territorial]

En esta sección, adopto, para nombrar la cueca que a continuación se pretende reseñar, la modalidad “barrio popular”, por la evocación inmediata que ella conlleva a determinada adjetivación del espacio físico desde donde surge. Me abstengo, así, de nominaciones tales como cueca “chilenera” y “brava”<sup>103</sup>, porque —sólo para efectos de este escrito— se torna un significante confuso y que con menos nitidez *habla* de sí misma. Lo mismo ocurre con cueca “chinganera”, pues ésta se halla en un plano temporal determinado, al menos discursivamente. Si bien dichas voces se usan, a modo de sinónimos<sup>104</sup>, mi interés dice relación con su localización espacial y sus circuitos, por lo que la alusión a la *popularidad* de sus mapas me parece la más pertinente y atinente a la fibra de mi propuesta. Se concentra territorialmente en los barrios de la periferia santiaguina y porteña, donde se hallan, además, una secuencia diversa de códigos y lenguajes propios y exclusivos de aquellos “barrios bulliciosos”<sup>105</sup>: El Matadero, La Estación Central y La Vega albergan entre sus pasadizos una esfera que se pretende protectora y renarradora de una “tradición” urbana *clandestinizada*<sup>106</sup> y reclamada como *genuina*.

<sup>99</sup>Entrevista a Roberto Parra. *El Arado* 1991: 51.

<sup>100</sup>Parra 1996: 98.

<sup>101</sup>Ambas facilitadas por Catalina Rojas.

<sup>102</sup>Título y primer verso de una cueca compuesta por Carlos Espinoza, “El Pollito”, maestro marroquiner. Plasmado en el disco *La cueca brava y su época de oro*, ODEON, 1973.

<sup>103</sup>Se asocia ya casi inextricablemente la “cueca brava” con el cultor Hernán Núñez Oyarce. Además dicha asociación es refrendada con el movimiento actual de la cueca “joven” que adopta dicho significante para definirse, ensalzando a Núñez como su mentor.

<sup>104</sup>Alrededor de la voz “chilena” como sinónimo de “cueca tradicional”, se adosa un discurso profundo y detallado que la diferencia. Se halla en Claro 1994.

<sup>105</sup>Claro 1994: 63.

<sup>106</sup>“Sólo las cárceles, tabernas y prostíbulos fueron refugio seguro para esta joya del arte, la cual ha sobrevivido fuera de la ley, perseguida y en forma clandestina, pero con las armas en la mano, sin entregar su bandera ni abandonar el campo de batalla. Prefirió sumergirse en el vino, en las fiestas y tomateras del pueblo, especialmente en las caletas y guaridas de la Vega, la Estación y el Matadero, donde se juntan los que no valen nada para el coloniaje. Son los que mantienen la aristocracia y la altura de este canto de alta escuela. Gracias a ellos, éste se conserva con vida, por eso es que hoy en estos lugares no ha desaparecido del todo, y como no puede vivir sin respirar, está muriendo a pausa y agoniza lo más grande y puro de nuestra chilenidad”. Claro 1994: 143.

Rodrigo Torres dice al respecto que “toda poesía popular debe hacerse voz de la tribu, ser palabra dicha y escuchada”<sup>107</sup>, señalando así una situación que trasunta un lenguaje en tránsito, pronto a codificarse de lleno en prácticas escriturales, pero que, sin embargo, permanece con rasgos del oír, de su oralidad fundante, reafirmando “la vocalidad inherente del habla popular, con sus códigos, giros y significados”<sup>108</sup>. Rememora entre sus relieves textuales, los sitios chinganeros junto con sus desbordes morales<sup>109</sup> que atraviesan incesantemente las vidas del roto *carrilano*, del minero, el afuerino, el *linyera* y el matarife, entre otros, trasladándonos en la intensa brevedad de su obra-cueca a “otro tiempo”<sup>110</sup>, allí donde está la vida repleta de lugares, descripciones actualizadoras y reminiscencias que conducen, sin nostalgias, a una bohemia pretérita y pendenciera. Santiago Figueroa se refiere a estos lugares como zonas de “dudosa reputación”<sup>111</sup>, y es esa concepción desdeñosa la que, “asociado a un gusto, a una estética hegemónica”<sup>112</sup>, retrata desde la oficialidad, esta identidad otra y “perseguida”<sup>113</sup>.

El sistema de referencia en que es posible inscribirlo entonces, dice relación directa con el campo social en que se sitúa: la transición de códigos simbólicos que tiene lugar hacia fines del siglo XIX y la primera mitad del XX<sup>114</sup>, en el que se territorializa en ciertos planos geográficos, brotes “culturales” que se interrelacionan con los modos de vidas que experimentan, en donde la “cueca [se convierte en algo] vital e intensamente arraigada al estilo de la vida popular”<sup>115</sup> y la bravura de su condición –luego de su expresión– se descubre en la figura pugnante de la que se hace parte, un arte de contienda<sup>116</sup>, donde existe patentemente la confrontación y la competencia, haciéndose cargo de cierta costumbre arraigada en la poesía popular<sup>117</sup>. Su relativa autonomía en aspectos temáticos y su autoconcepción de estructura rigurosa e independiente en sus rasgos métricos (su unicidad), la hace posicionarse en el parapeto de la disidencia y rebeldía, no buscando “ser aceptada por los estratos ilustrados”<sup>118</sup>, manteniendo *ex profeso*, su *margen* y su marginalidad, cuando menos, discursiva. La estructura de sentido en que se produce un enfrentamiento y confluencia de disímiles manifestaciones de las “poéticas populares”, se relaciona con el estatuto que asume el que *habla* y dice su realidad, quienes “desde su infancia se revelan marcados por el don de ver y por el de ‘formar poesía’”<sup>119</sup> en trincheras excéntricas, ocupándose de su *dónde*, reconstruyendo y apropiándose con sus memorias de un modo de vivir riguroso y específico.

<sup>107</sup>Torres 2005: 13.

<sup>108</sup>Torres 2005: 12.

<sup>109</sup>Rojas 1997: 6.

<sup>110</sup>Rojas 1997: 6.

<sup>111</sup>Figueroa 2004: 17.

<sup>112</sup>Torres 2003: 150.

<sup>113</sup>Núñez 1997: 94.

<sup>114</sup>Torres 2003: 152.

<sup>115</sup>Torres 2003: 152.

<sup>116</sup>Torres 2005: 13.

<sup>117</sup>Améstica 2006.

<sup>118</sup>Rojas 1997: 7.

<sup>119</sup>Sepúlveda 2005: 404.

### *Nacional-territorial*

Para el importante cultor Hernán Núñez, el relato *nacional* no es, claramente, el elemento descubierto como vertebral ni más importante de su discurso, no obstante, sí se halla presente con un tenor territorial. La disputa frente al *verdadero* portador de la identidad nacional se produce también en el plano de la reacción, pues se confronta en el mismo nivel con la instalación dictatorial, diciendo que la gente de las fondas y los buenos cantores “no se junta[n] con la Federación de la Cueca, ni con los conjuntos de nombres mapuches que forman profesores y políticos”<sup>120</sup>.

El estudioso y matarife Fernando González Marabolí aclara firmemente que la “chilena” (cueca) “mantiene su forma original en Chile”<sup>121</sup>, pues “se conserva por tradición oral con gran pureza”<sup>122</sup>. Entiendo aquí, que la noción de pureza es comprendida como “valor”, pues en su cosmología, la cueca y su canto, son extraídos de “lo natural, de las leyes de la naturaleza”<sup>123</sup>, permaneciendo su condición inamovible como un deseo con estatuto de virtud. Sin ánimo de forzar relaciones teóricas, pienso que se destaca un símil en el relato de *esta* identidad, que si bien se presenta como fragmentaria y local, se erige también como depositaria de un *algo* indeterminado, que estacionario y casi exánime, existe y aún más: preexiste a *todo*. “Nuestra” *chilenidad* –desde su comprensión– si bien han pretendido otros extirparla, persiste intacta, pese a toda contingencia, pues se indica y aprecia de ella su “naturalidad”. Se diluye, no obstante, tal narración de lo nacional en la *práctica* cuequera, a través del disperso y huidizo repertorio, que en forma de *enunciado colectivo* de data imprecisa, se aboca a revivir la jarana y el remoler, quedando suspendida la actualidad o medularidad de la *chilenidad* discursiva, nombrando y trazando en cambio *su* territorio, su propio *cosmos*. La “patria” en estos cuerpos-cuecas se entiende como algo propio, “una realidad real y concreta con la que se dialoga, a la que se recrimina, a la que se le da vida gozosa, gloriosamente”<sup>124</sup> que de forma subterránea e implícita persiste en la zalagarda de la cueca *de los barrios populares*.

#### IV. “Para cuando fue el golpe, ahí se acabó la noche bohemia”<sup>125</sup>

[y los santos... también murieron los santos]

Según mi experiencia investigativa, puedo consignar aquí que la presencia de la cueca *de barrios populares* en dictadura no ha sido estudiada, ausentándose así de toda curiosidad historiográfica material. Existen sí, retazos textuales demasiado precarios y someros como para aspirar erigir un análisis que se precie de integral, mas me arrojo con estas exiguas fuentes a intentar esbozar algún retrato. Su regis-

<sup>120</sup>Claro 1994: 163.

<sup>121</sup>Claro 1994: 24.

<sup>122</sup>Claro 1994: 42.

<sup>123</sup>Claro 1994: 54.

<sup>124</sup>Sepúlveda 2005: 450.

<sup>125</sup>Raúl Lizama, el “Perico Chilenero”, en *La cueca brava de Hernán Núñez (Bitácora de los Chileneros)*, Santiago: FONDART 2000. Documental (VHS, DVD).

tro primero, desde el que puedan trazarse relaciones con la inmediata epocalidad que convoca este escrito, se encuentra en la relación musical que establece Hernán Núñez con el grupo Aparcoa, reconocido como parte de la Nueva Canción Chilena<sup>126</sup>. En el Festival de Viña del Mar en 1972 “gracias a la cueca “Dicen que Viña del Mar”<sup>127</sup>, ganan el segundo lugar del certamen, tiempo mismo en que la agrupación denuncia que esta cueca “urbana”, “desgraciadamente no tiene difusión, posiblemente por su forma de ser, como también por no haber prendido en los medios de comunicación de masas”, razón por la que asumen como misión “revitalizar y reivindicar los valores auténticos, valores importantes”<sup>128</sup>.

Reconocer, tras ese hito, a todos quienes componen este hacer-cueca, resulta dificultoso, pues esta cueca es siempre un que-hacer –pienso– de inmanencia. Me permito, no obstante lo anterior, la rememoración del disco “Cuecas con escándalo” que con mucha vecindad temporal a su precedente más cercano (el primer disco de “Los Chileneros”, llamado “La Cueca Centrina”, editado en 1967 por el sello EMI) se vuelve paradigmático en tanto reúne figuras cuya proveniencia es absolutamente reconocida: La Vega, El Matadero, La Estación y el Puerto de Valparaíso. Es Alberto Rey<sup>129</sup>, amparado bajo la compañía RCA, quien gestiona la reunión, en donde las pugnas entre barrios y cantores laten y se materializan en un disco que otorga torrentes de información: Hilda Parra, el “Tumbaíto”, “Los Polleros de la Estación”, “Carvallito”, Manolo Santis, el “Perico”, Mario Catalán, “el Baucha”, el “Piojo” Salinas, entre otros, ponen rostro y rúbrica firme al escurridizo flujo de la cueca territorial.

Ya con el golpe militar de 1973 y sus ramificaciones represivas –el toque de queda– se acaba, como dice el Perico Chilenero, la *noche bohemia*, clausurándose también las casas de *yira*<sup>130</sup>, albergue espacioso en que los cantores alzaban con briosos algarabía sus enunciados. Se ocuyen los sitios, calles, conventillos y suburbios que cobijaron, aproximadamente desde 1920, cierta forma de vida, que desde entonces, reviviría sólo en tanto se recuerda o se reproduce como acto consciente de duplicidad. Santiago se transforma aquí en triste fantasmagoría despojada de su pretérita algarazara.

Carlos Godoy, refrendando tal idea, dice que “los mejores años de la chilena tuvieron vida entre 1950 y 1970, cuando existían las casas de remolienda”<sup>131</sup>. El periodo posterior a 1973 no tiene señales ni discursos específicos que narren qué sucedió cuando estas cuecas son compelidas a reterritorializarse. Se sabe, gracias a los detallados relatos instituidos por Núñez, Fernando González Marabolí y algunas otras fuentes, en qué consistía la actividad predictatorial, mas sobre sus haceres en medio del gobierno autoritario, no hay referencias, no se nombra y permanece la abismal nebulosa. Luis Araneda, el único vivo de “Los Chileneros”

<sup>126</sup>Godoy y González 1995: 79.

<sup>127</sup>“El folklore urbano es un hecho”, en Revista *El Musiquero* 1972: 81. Disponible en [www.cuecachilena.cl](http://www.cuecachilena.cl)

<sup>128</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>129</sup>Integrante del “Dúo Rey-Silva”.

<sup>130</sup>También casa de remolienda, de gastar o de tambo.

<sup>131</sup>Crónicas de Carlos Godoy, en <http://www.lacuecacentrina.blogspot.com/>

y a quien no le ha gustado nunca la política<sup>132</sup>, cuenta que el año 1966 es invitado a cantar para Salvador Allende en “El Rosedal”, donde asistió, según dice, “forzado”<sup>133</sup>. Al ser inquirido respecto de la eventual relación entre cueca y política, espeta sentencioso que “Na’ que ver la cueca y la política, el hombre que se mete en política y canta, se va a meter en un lío (...) Yo no sé política”<sup>134</sup>.

Es con esta concepción que prosigue su trabajo como matarife –según dice– y durante la década de los ochenta se acompaña del “Perico” –quien según sus palabras tampoco “sabía nada de política, porque era analfabeto”– para continuar sus hacer-cueca. Con la finalidad de hallar lugares concretos donde se cantó cueca *brava*, o certificar su repliegue público, existe un registro que afirma que Los Chileneros en 1977 actuaron en la peña La Casona de San Isidro<sup>135</sup>, a cargo entonces de Pedro Gaete. Pienso que tal afirmación resulta sospechosa, pues dicho “conjunto”<sup>136</sup> se disolvió inmediatamente después de grabar los temas que compondrían su primer y segundo disco, en el mismo 1967, como rememora Luis Araneda. ¿Quiénes se autonombraron, para la ocasión “Chileneros”, o, tal vez, lo que existió fue una confusión en que se le asignó el nombre a otros?

En 1980, en medio del fervor patrio, el diario *El Mercurio* publica un artículo titulado “La Cueca triste de la Plaza de Armas” en el que retrata un desolador panorama, revelando en sus líneas las paupérrimas condiciones con que viven algunos cultores, quienes coincidentemente fueron legados también en “Cuecas con escándalo”. El “Tumbaíto”<sup>137</sup>, sobre la posición que le merecen los programas de “música chilena” –que ya reseñé de manera sucinta–, piensa que “desgraciadamente todavía no se ven los auténticos intérpretes tradicionales criollos. Opino que está bien que se haga chilénidad, pero a los mismos cantantes internacionales, como llegó septiembre, los mandan a cantar canciones chilenas”<sup>138</sup>. Su denuncia denota un descontento que probablemente se extendía mucho más ampliamente que la discreción de su sola individualidad. Reclama que en ese “hacer chilénidad” se margina todo un *imaginario*, se le encierra *ex profeso* en su territorio y se instiga la pervivencia de su obturación y hermetismo. Los “auténticos intérpretes tradicionales criollos” no eran para él Los Huasos Quincheros o Los Hermanos Campos –números recurrentes de la televisión–, sino los herederos de *otra* “tradicción” que se sostuvo en la firmeza de sus lazos *privatizados e intimizados*, consustanciados a lo más nuclear y próximo de su territorio.

Mario Catalán<sup>139</sup>, cantor de La Vega, que se asoció musicalmente con el Dúo Rey-Silva, a través de un artículo de 1979, es retratado como un ser entristecido y

<sup>132</sup>Entrevista a Luis Araneda, 18 de noviembre, 2007.

<sup>133</sup>Entrevista a Luis Araneda, 18 de noviembre, 2007.

<sup>134</sup>Entrevista a Luis Araneda, 18 de noviembre, 2007.

<sup>135</sup>Bravo y González 2006: 80.

<sup>136</sup>No es viable comprender a la reunión esporádica que fueron “Los Chileneros” como un conjunto común de la industria, sino más bien –siguiendo a Torres– como individuos que se agrupan según intereses específicos.

<sup>137</sup>“La Cueca triste de la Plaza de Armas”, *El Mercurio* 1980: D8.

<sup>138</sup>*Ibid.*

<sup>139</sup>Rodrigo Torres se refiere a él como “figura-puente”, Torres 2003: 153.

para entonces, transido. Sus palabras indican: “Lo único que pasa es que estoy más aburrido que bailar con la hermana y, más encima, los otros se siguen muriendo... ¿Sabe lo que tengo que hacer esta tarde? No me va a creer, pero tengo... otro entierro... Parece lesera la cuestión”<sup>140</sup>. Por su parte, Julio Alegría, del grupo Aparcoa, con quien Núñez se asoció para los efectos ya explicitados, publica en 1981 en la revista *Araucaria de Chile* un artículo que, desde su propia experiencia, señala algunas luces respecto de qué sucede para entonces con la cueca “chilenera”<sup>141</sup>.

“La cueca chilenera vive en el alma del pueblo, allí se ha refugiado y a partir de allí volverá otra vez a desarrollarse y alcanzar una nueva plenitud, cuando Chile retome la ruta de su libertad hoy momentáneamente extraviada”<sup>142</sup>.

El estado de aislamiento de la cueca *brava* en dictadura es total, mas no exclusivamente por los medios de comunicación de la derecha pinochetista, sino también por los de la izquierda militante revisados de manera parcial, tales como *El Rebelde*, *El Siglo* y *Solidaridad*. Únicamente la revista *El Arado* de 1987 dedica dos números a la cueca urbana, reproduciendo en forma literal todo un relato de Hernán Núñez, llamado “Las fondas del Parque”<sup>143</sup>, donde, por medio de sus relatos revisita las celebraciones de antaño. La revista *Araucaria* publica el artículo citado, mas se hace portavoz allí Julio Alegría, un personaje comprendido como parte de “la cultura” y no los mismos cultores de esta expresión. La resistencia territorial que la compone se torna así absoluta, manteniéndose su consistencia hermética, “una especie de *hoyo negro* en la textura del poder”<sup>144</sup>, inabordable en tanto se mantiene un silencio público en su repliegue espacial, que se radicaliza cuando los puntos de encuentro son clausurados, debiendo ser compelidos a sitios, donde sin registro textual o fonográfico, prosiguieron la bravura de su expresión. La clandestinidad, como condición inicial y fundante de su existencia, se agudiza en dictadura, en tanto deben constreñirse y, en eso, subdividir los lazos previamente estrechados. Los retazos-fuentes, orales y escritas, son frágiles y olvidados con este pasado, que pienso, merece en cada uno de sus registros, caudales de intereses. Los espacios de socialización de esta práctica sencillamente desaparecen, junto con la posibilidad de tantas confluencias, ya truncadas, violentadas y liquidadas en toda expresión pública hasta fines de la década de los ochenta.

## EPÍLOGO

A través del escrito previamente dispuesto, he pretendido esbozar una breve y crítica síntesis histórica de la cueca (señalada originalmente de un modo genérico), relacionada siempre con la posición política y social que comporta su enlazamiento con la “identidad nacional” y la *chilenidad*. La problematización de tan

<sup>140</sup> “Mario Catalán, el Rey de la Cueca... Ya no es el mismo” *Las Últimas Noticias* 1979: 6. Disponible en <http://lacuecacentrina.blogspot.com>.

<sup>141</sup> Es esa la modalidad que adopta Alegría para nombrar. Alegría 1981: 135.

<sup>142</sup> Alegría 1981: 133.

<sup>143</sup> Hernán Núñez, “Las fondas del parque”, en revista *El Arado* 1987: 4.

<sup>144</sup> Rodrigo Torres se refiere a él como “figura-puente”, Torres 2003: 154.

temprano vínculo devela un dilatado trazado discursivo convocando tópicos que se presentan en textos, apreciaciones y variados registros, hasta la década de los ochenta del siglo veinte. La localización de dicha senda deviene para entonces en un derrotero autoritario, sustentado en rígidos códigos de los que se pretende apropiarse, por medio de diversos dispositivos, la dictadura militar.

Cierto segmento del “folclor”, y con él de la cueca, es elegido para representar lo que será entendido dentro de un amplio y perdurable *imaginario* como “Cueca oficial”, expresión forzada y en constante proceso de cooptación autoritaria. Frente a las preconizaciones identitarias totalizantes que dispone el régimen, insisten, afirmando la localidad de su diferencia, *otros* relatos que desde una particularidad *real*, dolorida, resistente y escindida, pugnan territorial y narrativamente por una *chilenidad* diluida, implícita y fragmentada. Se revela la importancia del lugar ocupado por la enunciación, que actúa como modelador y espacio definitivo de las demarcaciones identitarias plurales que aquí se nombran. El dónde y su *territorio*, como dimensiones próximas e íntimas que propician su decir, se ubican como sinónimos de encuentro y convivencia, en los que se efectúa el tráfico de deseos, consignas, proclamas y revueltas hechas *cuerpo-cuecas*. Se actualiza la apariencia inflexible de la estructura métrica tradicional, para inundarla con sus contingencias y nuevas esperanzas: cueca sola, cueca militante y cuecas *de barrios populares* encarnan ese urgente e inadvertido proceso.

Para la década de los noventa, tal vez en una multiplicación concreta de las búsquedas identitarias, estas *cuecas* y sus enunciantes volverían a conquistar otros lugares y otras gentes, que corporizarían sus resonantes y latentes vociferaciones. Grupos como Los Trukeros, Los Tricolores y Los Chinganeros han asumido resolutamente el proceso de actualización de esta tradición, que en ellos se torna inefable y gloriosa: tan inmanente como pretérita. Esta breve aproximación no pretende más que hacer justicia con mis propios deseos, que desde hace mucho han querido escudriñar estos vastos y sobrecogedores desiertos. El trabajo mismo no colma, evidentemente, ni un ápice de *todo* lo que las cuecas reclaman para sí. Mis pretensiones, aunque austeras, denuncian –con rabia y expectación– el vacío historiográfico que existe, esperando, eso sí, torrentes de escritos que versen sobre ellas en el porvenir.

## BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, NANO

1995 *Los ojos de la memoria*. Santiago: Cantoral.

AGRUPACIÓN DE FAMILIARES DE DETENIDOS DESAPARECIDOS

1982 *Cancionero Canto por la Vida*. Santiago: s/e.

1990 *Reseña histórica del Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos*. Santiago: s/e.

ALEGRÍA, JULIO

1981 “La cueca urbana o la cueca chilenera”, *Araucaria de Chile*, N° 14, 1981, p. 135.



AMÉSTICA, FIDEL

2006 *Instancias de la improvisación en Chile*. Inédito.

ARAMIS

1981 “Chile, Chile Lindo”, *El Mercurio*, 16 de septiembre, p. D3.

1983 “Esquinazo”, *El Mercurio*, 20 de septiembre, p. C16.

BRAVO, GABRIELA Y CRISTIÁN GONZÁLEZ

2006 *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Tesis para obtener el grado académico correspondiente a la Licenciatura en Periodismo. Santiago: Universidad de Santiago de Chile.

BRUNNER, JOSÉ JOAQUÍN

1985 *Notas sobre cultura popular, industria cultural y modernidad*. Santiago: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales [FLACSO].

CARVALLO, DELFINA

1980 “Aniversario Patrio”, *La Nación*, 17 de septiembre, p. 8A.

CATALÁN, CARLOS

1986 *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile*. Santiago: Centro de Investigación y Expresión Cultural y Artística [CENECA].

CATALÁN, CARLOS Y RODRIGO TORRES

1983 *Cultura y recolección folklórica en Chile*. Santiago: CENECA.

CENECA-FLACSO

1988 *Encuesta consumo cultural*. Santiago: CENECA-FLACSO.

CLARO, SAMUEL ET AL.

1994 *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

DELEUZE, GILLES

1980 *Diálogos*. Valencia: Pre-textos.

1996 *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.

DURÁN, “CHICO”

1980 “En nombre de todos los chilenos: ¡Gracias Televisión!”, *La Tercera*, 19 de septiembre, p. 3.

FIGUEROA, SANTIAGO

2004 *Cancionero de la cueca chilena*. Santiago: FONDART.

FUENZALIDA, VALERIO (ED.)

1987 *La producción de música popular en Chile*, Santiago: CENECA-CED (Centro de Estudios del Desarrollo).

GARCÉS, MARIO Y GONZALO DE LA MAZA

1985 *La explosión de las mayorías*. Santiago: Educación y Comunicaciones.

GARCÍA, MACARENA Y ÓSCAR CONTARDO

2005 *La era ochentera. Tévé, pop y under en el Chile de los ochenta*. Barcelona: Ediciones B.

GODOY, ÁLVARO Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS.)

1995 *Música popular chilena 20 años: 1970-1990*. Santiago: División de Cultura del Ministerio de Educación.

GÓMEZ, EZEQUIEL Y ELADA SEPÚLVEDA

2002 *Gabriela Pizarro Soto: Su andar en el folclore chileno*. Santiago: FONDART.

GUERRA, CRISTIÁN

1999 *Los Quincheros: tradición que perdura*. Santiago: Sociedad Chilena del Derecho de Autor [SCD].

GUTIÉRREZ, PAULINA

1983 *Agrupaciones culturales: Una reflexión sobre las relaciones entre política y cultura*. Santiago: CENECA.

JORDÁN, LAURA Y ARAUCARIA ROJAS

2007 "Vamos Chile, ¡caramba!": Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina". Trabajo presentado en el IV Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología: *Música y mujer, una mirada interdisciplinaria*. Santiago, 10-13 de enero.

LOS QUINCHEROS

2003 *Quincheros: Andanzas en cuatro guitarras*. Santiago: Edebé.

MELLA, LUIS ET AL.

1980 *Seminario de la Canción Popular Chilena*. Santiago: CENECA.

MOULIAN, TOMÁS

1997 *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: ARCIS.

MONTECINOS, YOLANDA

1986 "El folclore en Gala de TV", *La Nación*, 17 de septiembre, p. 31.

NUÑEZ, HERNÁN

1987 "Las fondas del parque", *El Arado*, N° 10, marzo, p. 4.

1997 *Poesía popular*. Santiago: Publicaciones Sociedad Chilena del Derecho de Autor [SCD].

PARRA, ROBERTO

1996 *Poesía popular, Cuecas choras y La Negra Ester*. Santiago: Fondo de Cultura Económica.

PIÑÁ, CARLOS DAVID

1984 *Lo popular: Notas sobre la identidad cultural de las clases subalternas I*. Santiago: FLACSO.

PUGA, ÁLVARO

1980 "Algunas consideraciones dieciocheras", *La Tercera*, 18 de septiembre, p. 3.

RICHARD, NELLY

1994 *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio.

RIVERA, ANNY

1979 *El canto popular en el período 1973-1978*. Santiago: CENECA.

1984 *Transformaciones de la industria musical en Chile*. Santiago: CENECA.

RIVERA, ANNY Y RODRIGO TORRES

1981 *Encuentro de canto poblacional*. Santiago: CENECA.

ROJAS, MARIO

1997 "Prólogo", Hernán Núñez, *Poesía Popular* [Colección Nuestros Músicos]. Santiago: Publicaciones Sociedad Chilena del Derecho de Autor [SCD], pp. 3-7.

SEPÚLVEDA, FIDEL

- 2005 “Lira Popular, una poética de la identidad”, F. Sepúlveda (ed.), *Arte, identidad y cultura chilena (1900-1930)*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.

TORRES, RODRIGO

- 2003 “El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno”, en Sonia Montecino (comp.), *Revisitando Chile: identidades, mitos e historias*. Santiago: Cuadernos Bicentenario Presidencia de La República. Arturo Infante (ed.), pp. 149-157.

- 2005 “Prólogo”, Hernán Núñez, *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Santiago: FONDART, pp. 11-13.

VALDÉS, TERESA

- 1987 “El movimiento de pobladores 1973-1985”, en *Descentralización del Estado, movimiento social y gestión local*. Santiago: FLACSO-CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales), pp. 263-319.

VALLADARES, CARLOS

- 2007 *La cueca larga del Indio Pavez*. Santiago: Puerto de Palos.

VARAS, JOSÉ MIGUEL Y JUAN PABLO GONZÁLEZ (EDS.)

- 2005 *En busca de la música chilena. Crónica y antología de una historia sonora*. Santiago: Publicaciones de Bicentenario, Comisión Bicentenario Presidencia de la República.

#### *Artículos en diarios y revistas sin pie de firma*

- 1972 “El folklore urbano es un hecho”, *El Musiquero*, p. 81. Disponible en [www.cuecachilena.cl](http://www.cuecachilena.cl)

- 1973 “20 preguntas a Los Huasos Quincheros”, *El Musiquero*, Año IX, N° 173, pp. 6-8.

- 1978 *Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente de Cristiano de Avanzada*, mayo-junio.

- 1979 “Mario Catalán, el Rey de la Cueca... Ya no es el mismo”, *Las Últimas Noticias*, 5 de septiembre, p. 6. Disponible en <http://lacuecacentrina.blogspot.com>.

- 1980 “Chilenazo pena en cantares de Chile”, *El Mercurio*, 17 de septiembre, p. C3.

- 1980 *La Nación*, 18 de septiembre, p. 13C.

- 1980 “La Cueca triste de la Plaza de Armas”, *El Mercurio*, 19 de septiembre, p. D8.

- 1981 “La Cueca entra con pie firme”, *El Mercurio*, 18 de septiembre, p. C5.

- 1982 *La Nación*, 18 de septiembre, p. 12B.

- 1984 *El rebelde en la clandestinidad. Órgano oficial del movimiento de Izquierda Revolucionaria* N° 211, julio, p. 19.

- 1985 “Patricia Chavarría, el folklore como forma de vida”, *El Arado*, N° 7, agosto, p. 17.

- 1986 *La Nación*, 18 de septiembre, p. 31.

- 1987 *La Nación*, 17 de septiembre, p. 31.

- 1988 “Sting y los desaparecidos”, *Boletín Informativo Comité Exterior CUT*, marzo, p. 65.

- 1988 “Folklore, cultura popular y festivales”, *El Arado*, N° 13, mayo, p. 20.

- 1989 *El Arado*, N° 16, julio, p. 28.
- 1989 “17 de septiembre, Día Nacional de la Cueca”, *La Nación*, 20 de septiembre, p. 9.
- 1991 “Entrevista a Roberto Parra”, *El Arado*, N° 20, junio, p. 51.

### *Entrevistas*

- Entrevista a Luis Araneda. 18 de noviembre de 2007. Por Araucaria Rojas.
- Entrevista a Victoria Díaz. 20 de noviembre de 2007. Por Araucaria Rojas.
- Entrevista a Héctor Pavez Pizarro. 2 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Osvaldo Jaque. 24 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Benjamín Mackenna. 27 de agosto de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Catalina Rojas. 8 de septiembre de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.
- Entrevista a Dióscoro Rojas. 13 de septiembre de 2007. Por Araucaria Rojas y Laura Jordán.

### *Documental*

ROJAS, MARIO

- 2000 *La cueca brava de Hernán Núñez (Bitácora de los Chileneros)*. Santiago: FONDART.  
Documental (VHS, DVD).