
EL ARTE DE CUEQUEAR: IDENTIDAD Y MEMORIA DEL ARRABAL CHILENO

Rodrigo Torres

Etnomusicólogo

*A Hernán Núñez Oyarce y Los Chileneros,
maestros de la cueca*

En el tiempo de la nación que inevitablemente ha comenzado a activar la celebración del Bicentenario, y cuando se la libera de su domesticado cautiverio de *objeto típico*, la cueca pone en el aire ecos y pulsiones de su naturaleza más profunda. Entonces, algo fundamental se expresa, se hace cuerpo y se percibe en clave de cueca. Abordaré el tema de las identidades regionales en referencia a una tradición de la cueca arraigada especialmente en Santiago: *la cueca chilenera*, género-espejo donde una parte de nuestra sociedad se mira y construye una mirada sobre sí misma.¹ Para entrar en este campo, parto desde un hito singular: el evento donde los cuequeros chileneros debutaron representando oficialmente a la música nacional.

149

La querrela de las cuecas

Haciendo parte de la gala artística con la que se celebró la asunción del Presidente de la República Ricardo Lagos –el 12 de marzo de 2000 en el Centro Cultural Estación Mapocho–, el conjunto Los Chileneros cantó en el escenario tres pies de cueca al tiempo que bailaba la pareja formada por Rita Núñez e Hiranio Chávez, ante más de cuatro mil personas, entre ellas quince presidentes de países invitados y setenta delegaciones extranjeras. Días después, el 14 de marzo, en la Cámara de Diputados uno de sus miembros manifestaba, en los siguientes términos, su punto de vista sobre esta performance:

El acto no representó en nada a la música chilena. (...) Tal presentación fue de muy mal gusto, porque no representaba en nada a quienes han sido los más auténticos exponentes de la música chilena (...) Habiendo gran cantidad de conjuntos folklóricos con tanto prestigio no sólo en Chile, sino en el mundo, el que actuó hizo una presenta-

ción similar a lo que ofrece una tanguería, porque más bien parecía una pareja que bailaba tango en lugar de música chilena. A mi juicio lo hizo bien, pero no representaba a nuestro folklor auténtico. Tenemos al Bafochi, el Bafona,² Los Huasos Quincheros.

Remataba su reclamo solicitando que “nunca más se presente, en especial cuando queramos mostrar nuestra música al extranjero, un acto folklórico que no corresponda a lo que es intrínseco, lo básico, lo fundamental. Ojalá no sea ésa la cultura que se va a exponer en Chile en lo que respecta a la música chilena.”³

Este hecho reactualizaba la polémica en torno a los *prototipos simbólicos* que definen el *ser chilenos* –en este caso, a través de la música y la danza– y la pugna sobre su control.⁴

Estas expresiones, que argumentan en contra de un tipo de cueca y a favor de otra considerada más representativa del estatuto de la chilenidad, evidencian sin ambages que en el género cueca coexisten –con notorias fricciones–, a lo menos dos estilos, dos tradiciones, dos identidades.⁵ Una de ellas, desusadamente ausente en ese acto oficial, es bastante conocida y está inscrita en el imaginario nacional como prototipo de la música típica chilena. La otra, de manera insólita presente en un acto de esa naturaleza, ha sido ampliamente ignorada aunque sí está muy arraigada como expresión urbana popular del género, voz de los suburbios que cuando sube al escenario del poder –como en dicha ocasión–, pone en tensión el *tiempo de la nación* y sus emblemas.⁶

El modelo de cueca que el citado comentario invoca como auténtica expresión de la música nacional es, en breve, un estilo paulatinamente decantado en el Santiago de las décadas siguientes a las celebraciones del Centenario (1910). Por entonces fue una cueca con una apariencia renovada y modernizada, que cristalizó en la década del treinta como nuevo prototipo del género, cabalmente representado por el pionero conjunto Los Cuatros Huasos (1927-1957). Su masiva difusión –en especial a través de emisiones de radio y la edición de discos– la proyectó en todo el territorio, consolidando su institucionalización y fuerte gravitación en el imaginario nacional. Desde la óptica de tal modelo, asociado a un gusto, a una estética hegemónica, el otro estilo quedó fuera de cuadro.

En esta ocasión más que visitar el discurso construido en torno a las auténticas expresiones y genuinos representantes de la llamada música nacional, me parece más oportuno preguntarse por aquellas tradiciones musicales que éste ha negado o marginado en la penumbra de la cultura nacional representativa. Desde esta perspectiva es particularmente valiosa la experiencia de la cueca brava o chilenera, núcleo duro y puesta en acto de la identidad y memoria del arrabal chileno.

¡Vamos a remoler con canto!: cueca, fiesta y convivialidad popular

Recientemente, durante la década de 1990, la cueca brava o chilenera comenzó a salir de sus habituales márgenes, adquiriendo una insospechada visibilidad y audibilidad en otros sectores de la población, especialmente entre los jóvenes. Esta creciente presencia social de la cueca chilenera es un fenómeno que, entre otras cosas, ha reactualizado la controvertida relación de la música con el cuerpo, antigua querrela en la historia occidental. Afirma Susan McClary⁷ que las luchas acerca del cuerpo y la música que lo incita han sido siempre un *locus* central de confrontación en la música occidental, y en este *locus* –más amplio que el discurso de lo nacional– nos preguntamos por aquello que motiva el rechazo de esta cueca.

Una pista plausible es el baile. En efecto, las manifestaciones populares del baile, la gestualidad y sensualidad de los bailarines, el cuerpo popular en definitiva (y, por cierto, el modo en que la música aporta a la *construcción* de ese cuerpo), ha sido la más reiterada evidencia por la cual la clase ilustrada ha considerado oprobioso y de mal gusto el modo popular de la cueca, justificando con ello su marginación. Es decir, se cuestiona la corporeidad intrínseca y no disimulada de su expresión –aquello que Barthes definió como “el grano de la voz”–⁸ más que sus rasgos formales. Así, el *grano* de la discordia en la cueca son las marcas distintivas del timbre de sus voces, del sonido de sus instrumentos, del movimiento y gestualidad de su danza.

Esto consta en una extensa saga de juicios negativos, desde los albores de la República hasta ahora incluso. Tomo, por ejemplo, los comentarios de Andrés Bello en el año 1832, cuando se producía un auge de las chinganas populares. El honorable sabio condenaba las chinganas y sus “concurrencias fomentadoras de incentivos destructores de todo sentimiento de pudor”. Allí “los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos (...) El jenio de la delicadeza se embota y el espíritu de civilidad se disipa. Todas las costumbres se estragan”; y sentenciaba preocupado que “en medio de las ventajas que nos ha proporcionado el establecimiento del orden, se observa con desagrado una afición a ciertas diversiones que pugnan con el estado de nuestra civilización. Se ha restablecido con tal entusiasmo el gusto por las chinganas, o más propiamente, burdeles autorizados, que parece que se intentase reducir la capital de Chile a una gran aldea”.⁹

Un siglo más tarde, desde la visión del escritor Joaquín Edwards Bello, la fiesta y la cueca popular aparecen indisolublemente asociadas a excesos y violencia:

Por ser un pueblo aburrido amamos las diversiones violentas y que no están regidas por principios sociales, o métodos de urbanidad, sino por el agotamiento que engendran. Nuestras fiestas, francache-

las y banquetes, no tienen límites, si son populares. La cueca es uno de los bailes más violentos, ilimitados y voluptuosos que se pueda conocer; nunca se sabe cómo ni cuándo terminarán los bailadores.¹⁰

Desde tal perspectiva, la cueca y la fiesta popular son portadoras de una alteridad problemática, meritoria de vigilancia y control. Por ello, esta cultura de lo festivo se desarrolló en paralelo, sometida a persecución incluso, constituyéndose en uno de los ejes de sentido de la vida del pueblo urbano.

¿Dónde y cómo surgió la cueca brava o chilenera? ¿Cuáles son sus marcas identitarias? ¿Cuáles sus códigos y reglas? ¿Sus lugares, circuitos y los actores sociales que la encarnan?

En la transición desde el último cuarto del siglo XIX al siglo XX, en el seno de los suburbios de las grandes ciudades del país, principalmente Santiago y Valparaíso, se cultivó una cueca vital e intensamente arraigada al estilo de la vida popular. Ahí, fiesta y cueca fueron experiencias comunitarias que actualizaban las marcas de una convivialidad diferente. Sintetizada en el verbo *remoler*, la fiesta era con cueca; y para los cuequeros *remoler* era una verdadera opción de vida. Ellos, los cuequeros, encarnaban a la *rotada*, cuyo estilo de vida y sus fiestas eran desaprobados –como vimos– por la clase ilustrada.

Estos habitantes del arrabal cultivaron modalidades propias de hacer música, poesía y baile, con una fuerte función identitaria, asociados a eventos, lugares, personajes emblemáticos, comportamientos sociales, estilos de vestirse, de apariencia, de gestualidad, etc. La manera de hablar en este ambiente, por ejemplo, y el uso del *coa*, jerga del ambiente delictual, fue incorporada en las letras de sus cantos. Estos elementos configuraron un sistema de distinción relacionado con las necesidades de socialización e identificación de tales grupos –de la *rotada* y su anarquismo libertario–, en el moderno espacio de la ciudad. La cueca chilenera es parte sustantiva en este sistema.

En los años 1920 y 1930, cuando sobreviene la primera ola de folklorización mediática de géneros tradicionales, la cueca chilenera fue ignorada y marginada. Tal situación cambia lentamente desde los años 1950. En esta época, la intensificación del proceso de industrialización produjo una nueva ola migratoria a la ciudad, la radio y la industria discográfica promocionaban nuevas músicas populares internacionales, orientadas sobre todo a las clases medias, y se multiplicaban y renovaban las manifestaciones de la música típica.¹¹ Fue entonces que por primera vez se incorporan en el circuito del disco y el espectáculo artístico algunos cantores chileneros, como es el caso destacado de Mario Catalán,¹² figura-puente en la proyección de la tradición del canto chilenero. En la década del sesenta, con el vuelo de una nueva ola folklorística –a la vez modernizante y rei-

vindicativa de una nueva *autenticidad*–, otros cuequeros son incorporados en la escena de los *massmedia*. Un verdadero hito en este proceso fue la formación del conjunto Los Chileneros (1967), integrado por fogueados cantores del ambiente cuequero: Hernán “Nano” Núñez, Luis “Baucha” Araneda, Eduardo “Lalo” Mesías y Raúl “Perico” Lizama. A través de sus actuaciones y de los discos que grabaron –3 discos LP entre 1967 y 1972–, un sector más amplio de la sociedad conoció el estilo chilenero, reconociéndolo como una importante tradición de la cultura popular. Cuando en el año 2000 –casi 30 años después– reaparecen en la escena como Los Chileneros,¹³ estos maestros generan un inusitado interés por la cueca, cuestión que más de alguno ha relacionado con el fenómeno cubano de Buena Vista Social Club. Es un signo abierto que habrá que descifrar en el futuro próximo.

El arte de cuequear

La chilenera es por excelencia un arte de cuequear, arte difícil y tradicional cuya práctica resume las características, repertorios, reglas y códigos del género, que aquí sólo describiremos muy someramente.

“La cueca es de pueblo; si p’arriba¹⁴ no la cantaban”, nos dice Hernán Núñez, y así es en efecto. La vida social de la cueca va asociada a los suburbios y conventillos, a los llamados barrios bravos de Santiago y del puerto de Valparaíso.¹⁵

Estos territorios son las *canchas cuequeras* que delimitan un *ambiente* esencialmente urbano, con una trama de personas, lugares, eventos e historias.

En este sentido, la cueca chilenera es emblemática de una identidad localizada, cuya cartografía en el Santiago de las primeras décadas del siglo pasado incluía, como principales, el barrio de la Estación Central, la Vega Central, el Matadero, y el circuito de burdeles y otros lugares de la vida bohemia (Plaza Almagro, calles Maipú, Diez de Julio, Vivaceta, etc.).

En estos territorios se consolidó un espacio de convivialidad popular y libertaria, asociada con la *rotada* y la bohemia, donde la cueca fue la “reina de la noche”. Este ambiente cerró su ciclo en 1973: “las casas murieron en el año 73, para cuando fue el golpe; ahí se acabó la noche bohemia”, afirma Raúl Lizama, el “Perico chilenero”.¹⁶

El verso “guapo, cantor y habiloso” representa una buena síntesis del cuequero, cuyo prototipo es un modelo de hombría, encarnado en el roto, actor social emblemático de esta cueca. De ahí que el roto la defendiera incondicionalmente, como lo testimonia Hernán Núñez:

Se la persiguió y más que todo en los barrios humildes. Es por eso que la cueca se refugió en las casas de niñas, en los arrabales, en los bajos fondos, cárceles y presidios. Ahí no los podían llevar presos. La

cueca prácticamente era prohibida, aunque esa ley no tenía número. Y aunque al roto lo llevaban en cana, la cantaba igual. O sea, el roto se quedó con la cueca y la cueca se quedó en el alma del roto. Es por eso que es difícil que se la quiten. Y si no hubiera sido por él, la cueca habría desaparecido porque ha sido el único abogado que ha tenido.¹⁷

La fiesta popular encontró en la práctica de la cueca chilenera –los eventos cuequeros– uno de los núcleos más resistentes al control de la vigilante autoridad, una especie de *hoyo negro* en la textura del poder. Los lugares tradicionales donde se hacía cueca eran las *picadas*, los bares y *chicherías*, y los burdeles o casas de remolienda. Los burdeles –*las casas*– son considerados no sólo como refugio de la cueca sino verdaderas escuelas de canto, donde concurrían los mejores cantores y músicos del ambiente.

Yo a las casas fui más por las cuecas. Nosotros cuando estábamos por ahí, en cualquier parte, con los polleros, los de La Vega, los carretejeros, “¡Vamos a *carliniar!*”. Se iba más por las cuecas, porque allá eran bonitas las cuecas y no crea que tanto por bailar ¡Entonces habían cantorazos, pueh oiga!¹⁸

Es en su puesta en acto, en los buenos *cuequeos*, cuando se manifiesta con plenitud la diferencia que hace de la cueca chilenera un estilo con identidad propia: “¡Si las cuecas son todas iguales! Es uno el que tiene que darle la gracia, el sabor”, afirma un cuequero de los grandes. El cantor es el motor de la cueca, al punto de que sin buenos cantores no hay buena performance y, por lo tanto, no hay evento cuequero.

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

En los eventos cuequeros, especialmente cuando se juntaban los “lotes” de cantores, predominaba un ambiente de competencia, que a menudo lindaba en el conflicto, “eran guerras las cuecas; no era llegar y cantar, había que ser gallo”.¹⁹ De ahí su denominación como cueca brava, “es brava porque la rotada también es brava, parada en el hilo”, rasgo atribuido a la idiosincrasia popular: “es la vida que tiene el chileno, medio aguerrido, es algo de adentro, se nace con eso”.²⁰ Es brava porque es difícil cantarla y bailarla y, además, por el clima de intensa pasión que genera entre los participantes.

Antiguamente eran duelos las cuecas, sobre todo en los bajos fondos. Para cantar con esa *gallada* había que ser buen cantor y guapo porque se formaban ruedas de cantores. El que se pifiaba lo echaban para afuera o lo hacían servir.²¹

En suma, cuequear es un arte de contienda cuyo eje es el canto; un oficio de lidiar cantando en equipo con otros, juntos y compitiendo, al mismo tiempo:

El cuequero cantaba una cueca y lo primero que hacía era voltear al otro. Más aún si no lo conocían y más si lo habían aniñado. Por eso que la cueca para cantarla y para bailarla ha sido guerreada.²²

El oficio del cantor

La defensa del cuequero radica en el dominio de las varias habilidades que constituyen el oficio del cantor, como *sacar en primera*, *arremangar*, *animar*, *segundear*, *tañar*. En un proceso largo y paciente desarrolla la voz cuequera (el *pito*) y aprende de memoria el repertorio. “Ésa ha sido la pillería del cuequero –dice un viejo cantor–, tener harto material”, lo que implica saber muchas melodías, incluyendo las más difíciles (las con *recovecos*), saber hacerles variaciones; también saber encajar muletillas diferentes a las melodías, tener en mente un repertorio de versos numeroso y temáticamente variado, y saber improvisarlos si no los tiene; y, además, saber cantar un mismo verso con varias melodías y viceversa, para despistar a los otros cantores.

La escuela para aprender a cantar la cueca así eran los conventillos, las casas de niñas, las fondas, las picadas. Ésos eran los lugares donde gustaba la cueca, donde la querían, donde la respetaban, fueran los que fueran.²³

Otro circuito de transmisión y aprendizaje de esta tradición fue el de los vendedores ambulantes, aquellos que gritan su mercadería en las calles; esos “andaban siempre entrenándose, pasaban todo el día gritando, y adornaban el grito en sus pregones, ¿se da cuenta cómo estaban esas gargantas?”.²⁴

El *pito* cuequero –marca fundamental del estilo– tiene un *grano* y un comportamiento peculiar que los cuequeros refieren a dos cualidades básicas: la potencia de la voz y el ser *aniñado*. El estilo cuequero se puede describir como canto gorgoreado y entonado, especialmente apreciado cuando el cantor se encumbra en los tonos altos.

Cuando no hay acompañamiento instrumental, el cuequero canta *a capela*. En estas cuecas *sin música* –cuecas *a capela* o *atarradas*– es fundamental el buen *tañido* de los cantores; esto es, la capacidad de acompañarse percutiendo en sus panderos, tormentos (o “tañadores”), o bien tañando cajas, sillas, mesas, tarros, conchas, platillos de loza, cucharas, dedales, o lo que sea.

Segundear, hacer una segunda voz a cualquier melodía de cueca, constituye otra herramienta del oficio, necesaria para intercambiar entre la primera y la segunda voz en el transcurso de una cueca y para integrarse

en los *lotes* para cantar a la rueda. Ése es el modo de sostener y apoyar en su esfuerzo al que *agarra* la primera voz; de modo que “un cantor que cante sólo en primera no va a ser nunca cantor ¡Nunca! Si un hombre tiene que cantar a dos voces, hacerle segunda al compañero”, dice Luis “Baucha” Araneda.²⁵

Con el dominio de estas competencias básicas del oficio, un cantor estaba en condiciones de *pegar el grito en cualquier parte*, como dice esta cueca, autorretrato de uno poseedor de *las reales* [las cartas mayores] *de la chingana*:

*Pego el grito en cualquier parte
que yo sé lo que es cantar
de mi pecho salen versos
como arena de la mar.*

*Pa' sacar entonado
caramba, nadie me gana
porque tengo las reales
caramba, de la chingana*

*De la chingana, sí
caramba, me sobra el pito
que una cueca dos veces
caramba, no la repito.*

*Juego con el pandero
caramba, soy chinganero.*

Participando en los *lotes* los cantores pulían su oficio, ampliaban su repertorio y perfeccionaban su capacidad de memorizar y de improvisar versos. Y es esta actividad de competencia y preparación constante la que estableció un curso de progresivo enriquecimiento del cada vez más exigente arte de cuequear.

Arte de vibrante humanidad, reacio a imitaciones y mediatizaciones someras, la cueca chilenera es, aún, un espacio de convivencia festiva y libertaria, donde los herederos de “las reales de la chingana” mantienen y reproducen una identidad popular y su memoria. En mi opinión, es una de las tradiciones más vitales y originales de la música urbana popular surgidas en nuestro país. Es una de las músicas que encarnan la transición del siglo XIX al XX, y que tiene algo en común con géneros surgidos en otras ciudades del planeta en el mismo período, como el tango rioplatense, el vals criollo limeño, el son cubano, el blues y la polka en Estados Unidos, el fado en Lisboa, el cante jondo en Andalucía y otros.²⁶

1. También cueca brava, centrina, o acarambolada, achaflanada, achiquillada, apianada, atarrada.
2. Ballet Folclórico de Chile y Ballet Folclórico Nacional, respectivamente; son cuerpos artísticos especializados en la proyección folklórica en escenarios.
3. Intervención de la parlamentaria doña María Angélica Cristi en la Cámara de Diputados; Oficio N° 4878 del 15 de marzo de 2000.
4. Del mismo modo que la identidad, las músicas nacionales no son una esencia ni un hecho dado sino un constructo que remite directamente a la pugna por la representación de lo nacional.
5. En efecto, hacen parte del género varios estilos, tales como cueca nortina, centrina, chilota, porteña (según la región) y cueca huasa, campesina, chilenera, marinera, minera, asalonada, de burdel, de circo, etc. (según los grupos y usos).
6. Recordemos la calidad de emblema oficial de la cueca, declarada danza nacional de Chile por Decreto Ley N° 23 del 18 de septiembre de 1979.
7. En *Femenijne Endings: Music, Gender and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991) p. 20.
8. Ver Roland Barthes, *¿Por dónde empezar?* (Barcelona: Tusquets, 1974): “El ‘grano’ es el cuerpo en la voz que canta, en la mano que escribe, en el miembro que ejecuta” (p. 162).
9. Andrés Bello, editorial en *El Araucano*, del 7 de enero de 1832, citado en *El Mercurio de Valparaíso*, 22 de septiembre de 1884.
10. Joaquín Edwards Bello, “Exceso por escasez”, artículo en periódico no identificado, s/f. [c. 1934].
11. Desde la década del treinta, la “música típica” constituyó e identificó la representación folklórica nacional, sustentada en la estilización de géneros de la música tradicional campesina, fundamentalmente la tonada, ajustada a los formatos y estéticas prevalecientes en el circuito de la *massmedia*.
12. Este renombrado cantor de la Vega Central de Santiago, surgió en el medio de la música típica en los años 1950, a través de sus actuaciones y grabaciones con el Dúo Rey-Silva, por entonces una de las agrupaciones más importantes en la escena local.
13. Ver la edición en disco de su primer y único concierto, *Los Chileneros en vivo*. Santiago: Warner Music Chile, CD 092741100-2, 2001.
14. “Arriba” señala el barrio alto de Santiago.
15. También hacen parte del *sistema chilenero*, aunque en escala más reducida, Coquimbo, San Antonio, Rancagua, Concepción.
16. Entrevista, 1998.
17. Hernán Núñez, de su relato “Apología de la cueca”, editado en 1972 como disco complementario al tercer álbum LP de Los Chileneros.
18. Hernán Núñez, Entrevista, 1999.
19. Hernán Núñez, Entrevista, 1998.
20. Hernán Núñez, Entrevista, 1999.
21. Hernán Núñez, “Apología de la cueca”, 1972.
22. Hernán Núñez, Entrevista, 1999.
23. Ibid.
24. Hernán Núñez, Entrevista, 1998.
25. Entrevista, 1999.
26. *People’s music* es la categoría acuñada por Charles Keil para este tipo de tradiciones musicales urbanas y populares. Cf. Charles Keil & Steven Feld, *Music Grooves* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), pp. 197-217.