

**LIBERCUECA: BIOPOÉTICAS DEL SEXO Y LA FUSIÓN
EN LA CUECA URBANA CHILENA¹**

Rubí Carreño Bolívar

Pontificia Universidad Católica de Chile

Resumen

La cueca es un baile de pareja chileno que tiene sus raíces híbridas en el siglo XIX y que se cultiva hasta nuestros días en múltiples versiones, algunas veces, incluso, en franca tensión. Nos interesa su variante porteña, “chora”, que pone en escena la voz proscrita de “rotos” y prostitutas en los teatros y radios de los años 50; la cueca sola que denuncia la desaparición del compañero durante la dictadura; y la que ahora, en el siglo XXI, de la mano de la cueca urbana, es la voz y el cuerpo de un Chile disidente de los poderes fácticos que conciben a las clases populares como mano de obra, contingente militar, residuos o, desde el plano teórico y de la representación, un “otro” siempre sufriente. Como baile altamente erótico y de melodías que se fusionan con el tango, la cueca urbana chilena propone una comunidad nacional abierta a los extranjeros y que reivindica el placer como derecho humano básico, condición de casi toda vida.

Palabras clave: cueca urbana, cueca sola, cultura popular, erotismo, dictadura militar chilena, hibridez, biopolítica, biopoética, Los Trukeros, Nano Núñez, Raúl Gardy.

Abstract:

Cueca is a Chilean couples' dance that has its hybrid origin in the 19th century. It has evolved—sometimes within an environment of real tension—into multiple versions, three of which are examined in this article. The “porteña” version, known as “chora,” exhibits the exiled voices of “rotos” and prostitutes in the theaters and radio of the 1950s. The “cueca sola” was a way for women to denounce the disappearance of their husbands and partners under the 1973-1990 military dictatorship. Finally, the more modern urban cueca brings us the voice of a Chile that dissents from those in power who view the popular classes as

¹ Este trabajo es parte del Proyecto Fondecyt N° 1880492 “Luces brotaban: autorrepresentaciones de la letra en la canción popular y literatura chilena” (1960-2010) y está dedicado a mi colega porteño Samuel Monder.

only a labor force, a military contingent, a residual group, or, from a theoretical point of view, an “other” that is ever-suffering. As a highly eroticized dance, with melodies that fuse with tango, Chilean urban cueca proposes an open national community to foreigners, and restores pleasure as a basic human right and a condition to life.

Key Words: Urban cueca, cueca sola, popular culture, erotism, Chilean military dictatorship, hybridism, biopolitics, biopoetics, Los Trukeros, Nano Núñez, Raúl Gardy.

*Adivina adivinadora,
de donde viene la cueca
-Ella canchera le dice
¿La cueca larga? Cuando la dicha es buena
¿La cueca corta? Es una sorpresa
¿La de los poetas? La de Violeta
¿La cueca brava? La de mujeres
las cuecas son todas choras
son origen y destino
de abí venimos y de abí somos
así que a cantar se ha dicho.*

La zamacueca del siglo XIX, ahora cueca urbana, *brava, chilena, porteña* o *chora*, se asoma desde el salón y el prostíbulo a diferentes espacios del nuevo siglo que van desde el boliche al bar de moda, y del teatro a la casa de gobierno. La *chilena* se perfuma y celebra junto a Chile sus doscientos años de contradanza chinganera. A diferencia de las conmemoraciones oficiales del Bicentenario, en su fiesta tienen lugar de honor las que bailan solas y los que la zapatean sin zapatos, a punta de *chalaila* y *chalita*.

Muestra algo más que la rodilla y atrae tanto a nuevos cultores como a la academia que cambia su adicción por la pantalla fría y se va detrás de alguien que se sabe el baile de a dos². Los saberes letra-

² Los cultores de la cueca urbana del siglo XXI incluyen grupos como Los Trukeros y Los Porfiados de la Cueca, que la fusionan con el tango, el jazz y el rock; los que rescatan la voz femenina propia de la chingana del siglo XIX, como Las Capitalinas, Las Niñas, Las Peñascazo, y por último, artistas de otras disciplinas enamorados de la cueca y de lo popular que rescatan la figura del roto en oposición a la del huaso, como Los 3 por 7 Veintiuna, en el que participa el actor Daniel Vilches. Un gran aporte a su difusión ha realizado Mario Rojas a través de documentales y páginas *web* y, finalmente, desde el circuito académico, a los trabajos de Samuel Claro, Raquel Barros y Acevedo Hernández, se suman los más recientes de Rodrigo Torres y Juan Pablo González.

dos ven en ella una raíz tan tradicional como actual, y por ende, la posibilidad de repensar la historia en la movilidad y la frescura del ahora. En tanto “baile nacional”, en su estudio confluyen las relaciones entre la cultura oficial y la disidente así como también, lo local y lo global en virtud de la fusión musical que la caracteriza desde sus orígenes.

Permite observar la reapropiación y reescritura de lo folclórico, muchas veces concebido desde perspectivas esencialistas o pintorescas, al dejarnos escuchar la voz de matarifes, niños trabajadores, cargadores de la Vega Central, pobladores, convertidos en la virtud de su letra y canto, en artistas populares.

Finalmente, la cueca urbana posibilita visitar un aspecto central de los debates críticos de la posdictadura, es decir, la relación entre memoria y mercado. Si bien es cierto, se ofrece a viajeros y jóvenes chilenos de la clase alta crecidos en democracia como recreación de la “gran fiesta chilena” o del salón prostibulario de mitad del siglo pasado, también es cierto que a la nostalgia por los tiempos de antes del horror o del tedio se suma la idea de que la fiesta no se terminó con el toque de queda, y que entonces existiría una tradición viva que resta el cuerpo al trabajo y lo suma al baile.

La “gran fiesta chilena” que duraba dos o tres días en torno a la buena mesa y una familia extensa que llegaba con total sentido de la oportunidad al convite es citada explícitamente en las presentaciones de grupos como Los Trukeros como un pasado que puede seguir existiendo en la conformación de otra “familia”, popular y diversa, que se congrega en torno a la cueca. La fiesta familiar y el prostíbulo del siglo XX con sus “tías”, “sobrinas” y “chiquillo del piano” son recuperados por una memoria cultural que se resiste a los cumpleaños celebrados en el McDonald y a los profesionalizantes “café top less para ejecutivos” que reemplazaron las “casas de zamba y caramba” después del Golpe de Estado de 1973³.

Planteo en este trabajo que la cueca urbana es una práctica política y estética surgida desde las clases populares que cumple la función de hacer presente una pulsión de vida en momentos de crisis y

También es una muestra de la entrada de la cueca a la academia el premio de Cueca Samuel Claro otorgado por la Universidad Católica de Chile.

³ Para una historia de la evolución de los prostíbulos en Chile, consultar Matus Madrid.

de disidencia ciudadana. En tanto baile erótico, privado y público a la vez, genera un espacio liminar que cuestiona desde lo privado la biopolítica, es decir, las leyes no dichas y dichas que se meten, sin sigilo, en tu cama⁴.

Durante la dictadura de Augusto Pinochet, la cueca fue impuesta como baile nacional a través de un decreto⁵. Pero también acompañó a los miles de exiliados que la siguieron cultivando en los países que los acogieron. En Chile, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), creada a finales de 1974, la eligió como modo preponderante para denunciar el secuestro, asesinato y desaparición de los cuerpos de sus seres queridos y militantes de izquierda a partir de la creación de lo que llamaron “la cueca sola”⁶. A diferencia de Argentina, en que se privilegió a las madres como sujetos de la denuncia, en Chile predominó la imagen de la viuda.

Este trabajo es una invitación a observar cómo resurge la cueca en el siglo XXI en un Chile que ya es parte de las democracias globalizadas. Queremos ver las significaciones que adquiere y por qué se la redescubre y resurge con tanta fuerza en la actualidad.

El nuevo siglo ha traído al debate sobre las políticas identitarias un aspecto que alumbra a los saberes letrados desde la pista del baile popular: se trata del erotismo como poder político y estético presente en la cueca urbana. Las relaciones entre sexo y poder han sido ampliamente trabajadas en el siglo XX, siendo las más extendidas

⁴ El concepto de biopolítica tiene su origen en *La voluntad de saber. Historia de la sexualidad* de Michael Foucault (1976) y ha sido discutido en los últimos años por Giorgio Agamben (*Homo Sacer*) y Roberto Espósito (*Bios. Política y filosofía*) en el campo de la filosofía política. Para una discusión bibliográfica amplia sobre el concepto, ver Ugarte y Bagedeli.

⁵ Decreto N° 23, Junta Nacional de Gobierno, 1978: “Artículo 1°.- Declárese a la cueca danza nacional de Chile [...] Artículo 3°.- El Ministerio de Educación Pública organizará, anualmente, en el mes de septiembre, un concurso nacional de cueca para alumnos de enseñanza básica y media, cuya organización corresponderá a las respectivas áreas de cultura de las Secretarías Regionales Ministeriales”. Estos artículos del decreto fijan un modo de bailar escolar, competitivo, y nacionalista toda vez que muchos de estos concursos se realizaron en Arica, zona limítrofe conflictiva.

⁶ Sobre la cueca sola, ver “Las cuecas como representaciones políticas de la chilenidad entre 1979 y 1989” (Araucaria Rojas) y “En el nombre de la memoria: las mujeres en la transmisión del recuerdo de los detenidos desaparecidos” (Peñaloza).

las que aparecen en la obra de Sigmund Freud, Wilhelm Reich, Herbert Marcuse y Michael Foucault. Si bien Freud entenderá la modernidad como represión tanto de los impulsos eróticos como tanáticos, Reich y Marcuse concebirán la liberación sexual como una posibilidad cierta de evolución individual y social. Foucault, a través de su hipótesis represiva, afirma que la sexualidad es un dispositivo del poder, y por ende, liberación y represión serían biopolíticas estatales; formas de controlar la subjetividad a través del manejo de la vida. A partir, fundamentalmente, de Michael Foucault, la sexualidad deja de ser considerada una pulsión y se convierte en entramado discursivo histórico, por lo tanto, social y público⁷.

En este dispositivo de Foucault en que la sexualidad se cruza con el poder y el discurso psiquiátrico, invitamos a mirar los espacios donde sigue habitando la pulsión erótica. Y más importante que eso, ver de qué manera los sujetos elaboran estéticas y políticas libertarias.

Miremos por un momento los elementos de la cueca: los aplausos al ritmo de un corazón agitado; los cambios de posición de los bailarines en cada vuelta; la manera de cantar que resulta ser a veces un gemido incomprensible, la invitación a descansar en medio del baile, los pañuelos blancos en simulación orgásmica, el abrazo final y las expresiones con las que culmina cada verso: “ay , sí, sí, sí”, “no me la cortís, no me la quitís, métela mejor”, “tiquitiquiti”, “mi vida”, indican que la cueca afirma el placer como condición literal de toda vida.

La cueca urbana, eterna bailarina viajera, se fue caminando tras el oro y se perdió en los zapatos de una chilena, que es como llamaban a las prostitutas y también a las cuecas en California. Volvió a Valparaíso, y se llamó porteña, dejando lejos ese otro mar. Y como huyó de la nostalgia, le puso al puerto Pancho, para recordar en lengua chilena a San Francisco, que recién en el exilio volvería a visitar: “por el oro, por el oro de California/ al roto, al roto lo persiguieron” (Tradicional, versión Nano Núñez). Andariega incansable se fue a Santiago, se quedó cantando en rueda en la Vega y en el Mer-

⁷ Al respecto, ver: *El malestar en la cultura* de Freud; *Historia de la sexualidad* de Foucault; *Eros y civilización* de Marcuse; *La revolución sexual* y *El malestar de la sexualidad: significados, mitos y sexualidades modernas* de Weeks; y *La transformación de la intimidad en Occidente* de Giddens.

cado Central. Entre choros y pescados, verduras y frutas, cantó sus amores de pobre: “si querís que te haga un niño, negra del alma/ allá va, tenís que pagar la hechura bajo una palma/ por hacerte un niñito cobro dos reales, negra del alma/ porque me cuesta trabajo negra del alma” (Raúl Gardy). Y en la calle floreció, en el tañido de platos, botellas, cucharas y por la boca del cantante: todo lo que sirve para alimentarse se convirtió en instrumento, para el mundo popular, donde hay trabajo, hay fiesta, y donde hay fiesta no va a faltar la cueca. Así nos dice Nano Núñez: “Conchas de choro, de ostiones, cualquier cosa que sonara bonito. Me ponía como a los diez años al lado de los camiones que descargaban fruta en el Mercado y me ponía a tañer un cajón y a cantar, la gente me daba unas monedas y decían queremos sandía con cuecas” (Video “Bitácora de Los chileneros”).

En la fiesta cuequera al piano, el acordeón y la guitarra, instrumentos tanto del salón como del prostíbulo, se suman panderos, platillos y cajas que forman una base de percusión que revela su origen árabe y africano, es decir, de la España andaluza, multiétnica⁸.

Los que no emigraron a la ciudad y se quedaron en el campo más era lo que trabajaban que lo que bailaban. Una vez, me dijo mi abuela Rosa que los llevaron a la fonda que instaló el patrón. Los obligaron a bailar la cueca fingiéndose pudorosos, tapándose la cara con el pañuelo, como si tuvieran que mostrar vergüenza en público de lo que hacían en privado. Después, los llevaron a votar; el mismo policía que les vigilaba los pasos, les marcaba los votos. Dijo, palo en mano, que había que votar por el mismísimo patrón, que ahora quería hacer las cosas por la razón y no por la fuerza. En el siglo XXI, la cueca urbana estetiza con orgullo lo que pasó una y otra vez para que mi abuela tuviera sus once hijos: “mi abuela tuvo a mi mama [*sic*]/ mi mama [*sic*] me tuvo a mí/ y así siguieron *to be* endo

⁸ La tesis del origen árabe de la cueca ha sido sostenida sistemática y prolijamente por Samuel Claro (*Chilena o cueca tradicional*) en el ámbito académico y por Fernando González Marabolí en el campo de los intérpretes de cueca urbana (citado por Claro). El grupo de cueca Los Trukeros muestra esta tesis musicalmente en una cueca que se inicia como cantores de rueda árabe y de pronto se convierte en una rueda de cantores de cueca (“La rueda”, *De visita*).

las primas mías” (“La cueca del *To be*” de Raúl Gardy)⁹. Me gustaría poder citar algo más que mi memoria para validar la de mi abuela. Pero como parte de muchas familias de origen campesino, no tengo ni siquiera una fotografía, mucho menos el registro documentado del abuso, a lo más una herencia que es saber levantar, con el pañuelo, la cabeza.

Las generaciones anteriores a la mía terminaron abruptamente de bailar su *Power to the people* para organizar las peñas de solidaridad con Chile en un peregrino y literal modo de llevar adelante la revolución con empanadas y vino tinto. Muchos otros tuvieron un destino siniestro que permitió que sus cuerpos rocanroleros de jóvenes de los años 50 desaparecieran y resurgieran, solamente, en el cuerpo amoroso de la letra y la música de la disidencia chilena. Casi podemos escuchar la versión que el poeta y músico Mauricio Redolés realiza del poema “Hotel de las Nostalgias” de Oscar Hahn:

Nosotros los adolescentes
de los años cincuenta
los del jopo en la frente
y el pucho en la comisura
los bailarines de rock and roll
al compás del reloj
los jóvenes coléricos
maníacos discomaníacos
dónde estamos ahora que la vida es de minutos nada más
asilados en qué Embajada en qué país desterrados
enterrados en qué cementerio clandestino
(*Hotel de las nostalgias* 70).

En Chile, ante la cesantía impenitente de los que estaban en listas negras o la desaparición forzada de los compañeros, muchas mujeres empezaron a trabajar en “lo que fuera”, como se decía entonces, para referirse a los trabajos domésticos o aquellos que nadie quería hacer. Algunas de ellas, incluso, hicieron el trabajo del duelo de la casa-nacional. Ellas testimonian bailando, cantando, creando un efectivo e incuestionable poder popular. Ante la duda, matizaron

⁹ Raúl Gardy no sólo incorpora el inglés sino también la modernidad mediática en su cueca “Aló, Aló”, interpretada por Mario Catalán y generalmente adjudicada a éste.

el luto con una camisa blanca y cantaron afinadas y juntas, en medio de la pena y la catástrofe esta cueca sola:

Mi vida, en un tiempo fui dichosa
 apacibles eran mis días
 mas llegó la desventura
 perdí lo que más quería
 Me pregunto constante
 ¿dónde te tienen?
 y nadie me responde
 y tú no vienes
 Y tú no vienes, mi alma
 larga es la ausencia
 y por toda la tierra
 pido conciencia
 Sin ti prenda querida
 triste es la vida
 (Cueca folklore, Cancionero AFDD).

A diferencia de Argentina, que privilegió a las madres como símbolo y elemento micropolítico capaz de exigir justicia, en Chile fue la otrora compañera de canto y baile quien asumió la denuncia y el duelo en acordes de guitarra y pasos de cueca sola. Aunque existe una opinión generalizada, y que a veces compartimos, de concebir a Chile como un país reprimido en lo erótico y en la fiesta, vemos en esta acción performática de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos una práctica que incluye aún en el luto a la fiesta, y que a nuestro juicio responde al terrorismo de estado con una “biopoética”.

En este concepto confluyen las dimensiones estéticas y políticas de la palabra literaria, esto es, una poética con prácticas surgidas en y alrededor del texto, que permiten tanto la inserción como la supervivencia concreta en un campo cultural represivo. Las biopoéticas involucran una subjetividad y su relación con los poderes económicos, políticos, o de la representación, y definen nuestro concepto de disidencia. Un disidente sería aquel que cotidianamente enfrenta y resiste creativamente a los poderes fácticos que lo consideran mano de obra, residuo o, desde el plano de la representación, “el otro”. En suma, biopoética es la respuesta artística al biopoder. La cueca sola permite la denuncia política, recoge una amplia tradición folclórica chilena y ofrece medios para la supervivencia concre-

ta en tanto agrupación musical. Por otro lado, logra establecer nuevamente un colectivo, si no evidentemente político, al menos micropolítico, un grupo “folclórico de familiares”.

La cueca sola recoge las resignificaciones del amor de pareja presentes en el lenguaje de la Unidad Popular y en la Nueva Canción chilena y le otorga dimensiones públicas, políticas. Pienso sobre todo en la palabra *compañero/a* que abarca la noción amplia de pareja, sin vínculos legales o religiosos, unida al mundo laboral e ideológico. La pareja, el trabajo y el partido se resumían en “compañer/a”: “cuando voy al trabajo/ pienso en ti [...] / en ti, compañera de mis días y del porvenir [...] / laborando el comienzo de una historia / sin saber el fin” (Víctor Jara).

Este concepto del amor y la política como trabajos cotidianos fue fuertemente censurado por la dictadura: *compañero* devino en *colega*, en *marido*, y proscritos los partidos políticos de izquierda, el “*compañero*” se transformaría en “*cáncer marxista*”, en “*humanoide*”, en “*grupúsculo*” que exterminar.

La cueca sola recupera ese contenido; denuncia al mismo tiempo la ausencia del *compañero* erótico, de baile, y las formas de vida asociadas a la fiesta, a la zamba y caramba, a la chingana, asociados a esa pareja primigenia popular. La cueca sola reclama la necesidad de gozar a la vez que la vez que señala el lugar de la violencia y la destrucción: un vacío que capturó el cuerpo del amado. No obstante, siguen bailando.

Por otro lado, el golpe militar uniformó la cultura y nombró por decreto a la cueca huasa o campesina como baile nacional¹⁰. Esta cueca militar se caracterizó por sus movimientos coreográficos preestablecidos, música invariable y letras en las que sólo se cantan las bellezas del campo. Los hacendados, las familias viñateras que constituyen la aristocracia chilena aplaudían, entonces, a ritmo de cueca el Golpe de Estado con el que le pusieron fin al gobierno del médico Salvador Allende. Era el campo contra la ciudad, la tradición de la encomienda y su inquilinaje en contra de la Reforma Agraria y una repartición justa de la tierra en la que participaron el presidente John F. Kennedy y la Iglesia Católica chilena, porque en la vida como en la cueca, todo tiene su vuelta. Era la España colonial todavía,

¹⁰ Decreto n° 23, “La Cueca, danza nacional de Chile”, *Diario Oficial de la República de Chile*, 6-11-1979.

en contra de la Independencia. Con cada paso de cueca militar aprendido obligatoriamente en los colegios ganaban los conservadores y perdían los liberales. Actualmente, esta cueca sólo se escucha el día de las Glorias del Ejército, cada 19 de setiembre, la fecha en que tradicionalmente Chile exhibe su poderío a los vecinos, con la punta y el taco de la cueca militar¹¹.

En nuestra historia tenemos una presidenta que sabe bailar cueca: Michelle Bachelet (2006-2010). Zapatea como las bailarinas de cueca urbana y también hace el fino escobillado tradicional. Sacaba a escena a los ministros, aterrados de que les bajara la popularidad por no saber cómo bailarla. Ex presa política e hija del General Bachelet muerto en prisión después del Golpe, no sólo usa el pañuelo para el desconsuelo, sino también para bailar. Abandona el lugar de la víctima en que la pusieron y testimonia que la vida puede y debe seguir su curso. Deja el gobierno el 2010 en medio de la emoción de miles de chilenas y chilenos que se agrupan en torno a ella para enfrentar el doble terremoto que nos asuela. Hay banderas chilenas y socialistas, pero también pañuelos blancos en los que se agita la cueca y sus proclamas profanas, aun en plena crisis. Ella va de víctima a testigo, de testigo a lucero popular. Vuelta.

La cueca urbana, chilena, chilenera, chora o brava recibe sus nombres de sus distintos cultores: la cueca chora se llama así por Roberto Parra que graba un disco con el nombre de *Cuecas Choras* y también por Raúl Gardy, autor de “El chorero”, una de las cuecas de contenido erótico más explícito y ambiguo a la vez gracias a los múltiples sentidos que en Chile tiene la palabra choro y el uso

¹¹ “Punta y taco” es uno de los pasos masculinos de la cueca. Para las relaciones entre la cueca y el gobierno militar, ver la excelente tesis de Daniela Guzmán, titulada “La cueca urbana: antecedentes histórico sociales de una danza de la tradición popular”. Más que existir cuecas creadas para el gobierno militar, existe una apropiación que éste hace de cuecas tradicionales cuyas letras respetan el carácter erótico propio de un baile de pareja, pero lo higienizan al convertirlo en espectáculo regulado, sobre todo, por la forma normada y rígida de cantar y bailar. Hay una apropiación del significado de la cueca como baile más bien nacionalista que nacional, y como tal único, estable, verdadero origen de una chilenidad incuestionable y pura, que no considera ni por si acaso, el posible origen peruano o árabe de la cueca, por ejemplo. Algunas de las cuecas más tocadas en este período son “La rosa con el clavel” y “La consentida”.

literario que Gardy hace de la palabra¹². Choro es alguien atrevido, admirable, valiente, algo genial, y también, vulva y vagina. Un “chorero”, entonces, es un tipo fenomenal capaz de degustar todo tipo de conchas y que afirma con desvergüenza mientras camina por el mercado central que: “Una niña bonita/ alla vá, me dio un chorito/ para que me lo comiera/ bien calentito por la mañana/ allá va te quiero mucho/ me gusta el choro gordo/ que no flacucho, por la mañana” (Raúl Gardy).

Ni amor romántico ni cópula literal: “allí donde la zamacueca concluye, principia el vals” (Barros Grez 211). En lo que sigue veremos qué tiene que ver este baile con Chile, uno de los países con políticas más vigiladas en el ámbito de los derechos sexuales y reproductivos y con una larga historia de restricciones a la fiesta¹³.

Todos los nombres de la cueca se sintetizan en el apelativo “urbana” que sirve para mostrar su diferencia y franca aversión a la cueca huasa-militar. Pero ¿cómo “decir” ciudad, ciudadanía y libertad erótica en el lenguaje de la música y de la poesía? Uno de los grandes aportes estéticos de la cueca urbana es que sus cultores escapan de la representación obvia de la ciudad que convierte el texto literario o crítico en un mero folleto de información turística¹⁴. Los conjuntos de la cueca del siglo XXI encontraron en la tradición de la cueca chora la respuesta, hecho que la diputada de derecha,

¹² Raúl Gardy establece una tradición de cuequeros que lleva la cueca porteña o urbana a la radio y a la televisión en su programa “Los de cuarenta pa’arriba” exhibido a principios de los años 70 en el canal de la Universidad de Chile (ahora canal del Presidente de Chile, de derecha, Sebastián Piñera). Según varias fuentes orales, estos programas fueron destruidos por orden del asesor musical del General Pinochet, Benjamín Mackenna, director del grupo Los Huasos Quincheros. Este conjunto está tan fuertemente asociado a la dictadura que cada vez que salen a escena en escenarios con público amplio, como por ejemplo el Festival de Viña del Mar o el reciente Festival del Huaso en Olmué (2010) han sido estrepitosamente abucheados. Los Huasos Quincheros no cantan las cuecas de “ritmo endemoniado”, sino más bien tonadas y boleros y el chiste popular los señala como huasos de “güisqui en cacho”.

¹³ He estudiado extensamente el castigo que la cultura chilena realiza a la sexualidad y a la creatividad a ella asociada. Ver Carreño, *Leche amarga*.

¹⁴ George Gershwin en “Un americano en París” (1928) representó la ciudad a través de un ritmo agitado y asonante y con la incorporación de bocina-zos. Es decir, incorporando el automóvil, el tropezón y el accidente como signos de la moderna vida urbana de principios de siglo pasado.

María Angélica Cristi, observó con una sagacidad que cualquiera de esta otra ribera quisiera, aunque para fines diferentes. Leamos parte de su carta de protesta por haber exhibido cueca urbana en la asunción del mando del ex presidente concertacionista Ricardo Lagos:

Si bien entiendo que la música chilena no sólo debe ser mostrada por huasos, por gente del norte o de Chiloé, creo que esa ocasión sí lo ameritaba [...] habiendo gran cantidad de conjuntos folclóricos con tanto prestigio no sólo en Chile, sino en el mundo, el que actuó hizo una presentación similar a lo que ofrece una tanguería, porque más bien parecía una pareja que bailaba tango en lugar de música chilena. Tenemos a los Huasos Quincheros [...]. Solicito que nunca más se presente, en especial cuando queramos presentar nuestra música al extranjero, un ciclo folclórico que no corresponda a lo que es intrínseco, lo básico, fundamental. Ojalá no sea esa la cultura que se va exponer en Chile en lo que respecta a la música chilena (14 de marzo del 2000).

El tango argentino: urbano, erótico, cosmopolita, patrimonio de la humanidad, reescrito y por ende vivo, desde Astor Piazzolla a Charly García, le da un sustrato híbrido a la cueca urbana o porteña, nombre que afianza sus vínculos con Argentina no sólo en la estética, sino también en la apertura hacia el inmigrante¹⁵.

La relación con el tango parte en los años cuarenta. Muchos de los cultores de cueca se iniciaron como cantantes de tango. De hecho uno de sus solistas, Raúl Gardy, va a tomar este nombre artístico juntando los apellidos de los cantantes de tango más conocidos de su época: Carlos Gardel y Agustín Magaldi. Gardy va a intentar “hacerse un nombre” cantando tangos en Buenos Aires hasta que un protagonista de la bohemia porteña lo escucha tararear una de esas endemoniadas melodías chilenas de prostitutas y rotos, y le

¹⁵ El trabajo de Charly García con el tango puede verse en la canción “No soy un extraño”. En esta canción en que el pop se mezcla con el bandoneón tanguero se recrea el baile entre hombres y la promesa de que “los carceleros de la humanidad no me atraparán dos veces con la misma red”. Como en la cueca urbana chilena, el desacato sexual es también un desacato político: “desprejuiciados son los que vendrán y los que están ya no me importan más”. La cita al tango en la instrumentación y coda final también reclama la ciudadanía para los que somos “extraños”, en algún sentido; no estaríamos obligados a la extranjería o exilio permanente: “conozco esta ciudad, no soy un extraño”.

dice: “Maestro, eso es lo que vos tenés que trabajar, está genial. Vení a cantarle a Gardel, pero cosas tuyas”¹⁶.

Asimismo, debemos a un argentino, Rubén Noizelles, productor musical del sello Emi Odeón, el que la “música de rotos” fuera grabada. Es a este mendocino y a sus políticas culturales a quienes se deben en Chile el que las voces representativas de la izquierda y de parte del mundo popular se hayan preservado. Él incluyó en su catálogo de discos a Pablo Neruda, Violeta Parra y también a “Los chilenos”, grupo liderado por Nano Núñez, figura tutelar del movimiento de cueca urbana.

En la actualidad, y sobre todo en el trabajo musical magnífico del grupo Los Trukeros, la guitarra se transforma en bajo, el acordeón en bandoneón y sólo el pandero lleva la base musical de la cueca y la chingana: “Tumba, tumba la cueca que es puro color/ tumba, tumba, la jarana” y el tango se convierte en una vuelta, en una estruendosa cueca: “Tumba, tumba, deja que suene/ piano, acordeón y guitarra/ tumba, tumba, ay tiralá, tiraliralá, tiraliralá/ sácate una a la pelea/ que el cantor muere en la rueda” (Miranda, Guzmán). Este último verso tiene al menos tres sentidos: “el que nace chicharra muere cantando” y por ende, toda la vida ejercerá su oficio en “la rueda” (de cantantes), muriendo en la rueda (de tortura), esto es, sin delatar ni transar, que es el significado popular de esta expresión, y finalmente, puede morir literalmente, al sacar versos “a la pelea”, como ha ocurrido desde Violeta Parra y Víctor Jara, hasta el joven poeta suicida Rodrigo Lira. En esta tragedia del artista que no puede dejar de cantar aunque esto lo lleve a la pobreza o la muerte, se entiende muy bien la inclusión voluntaria del tango y su tragedia en una canción que se entiende como poética de la cueca chilena.

“Romance de cuna y de madriguera”, también de Los Trukeros (Aguayo, González) es otra poética de la cueca urbana dedicada a los primeros cultores: Mario Catalán, Perico, González Marabolí,

¹⁶ Historia referida por Virginia Bolívar, hija del cantante y compositor en una entrevista realizada en marzo del 2009. Para escuchar una antología de los cantantes de tango chilenos, ver el magnífico trabajo de recuperación realizado a través de los dos discos compactos editados por Jorge Arrate, cuando éste fue embajador de Chile en Argentina: *Tango/Chile I Gabriel Clausi* y *Tango/Chile II Chilenos que cantan tangos*. En esta serie, se incluye, por cierto, un tango cantado por Raúl Gardy.

Nano Nuñez y El Baucha. Se inicia con el sonido de autos, sirenas y un gentío. De fondo a los versos hay un acordeón transpuesto en bandoneón. La propuesta de la canción es que la cueca urbana nacería de “quinientas noches en vela” en un ambiente prostibular: la madriguera. La cueca urbana sería, para este grupo, el resultado de la cópula de las transacciones eróticas y musicales en un ambiente que ronda lo transgresor y que incluye el tango, como referente incontestable. En las presentaciones de Los Trukeros las faldas floreadas y traje de huaso se cambian por medias caladas, sombreros y pañuelos de malevo. Así resuelven musical y teatralmente la inclusión de la ciudad en una música de origen campesino¹⁷.

Pero también hay bailarines en *jeans* y zapatillas y no es sólo el tango el que abraza a la cueca. La fusión se hace presente en forma de rock, pop, guaracha, cumbia, música árabe, estética híbrida que remite al escucharla a los años 60, los tiempos de cierta felicidad anterior al golpe de estado de 1973. Atraer esos años a través de su música es convocar a una tradición liberal que podría afinar las disonancias dictatoriales y dar un nuevo sentido a la globalización neoliberal.

En esos años los Beatles cantaban “Come together” a la vez que se dejaban colonizar espiritual y musicalmente por India. En Chile, el grupo Los Jaivas, en su fusión de música andina, mapuche y rock realizaban musicalmente lo que hacían al vivir en comunidad: “si la tierra es una y para todos/ todos juntos vamos a vivir” en esa especie de himno generacional que fue “Todos Juntos”.

Astor Piazzolla cambia radicalmente no sólo la manera de escuchar el tango, sino también las maneras de escribir las relaciones entre lo culto y lo popular. Llevado a un plano literario, después de Piazzolla es imposible poner un diccionario de folclorismos al final del libro; interpretar lo popular a través de una pseudo mimesis fonética o ignorar al lector que puede ser a la vez culto en lo popular y popular en el tratamiento de lo culto. Si llevamos a Piazzolla de la partitura a la letra, éste nos invita a la fusión gozosa que permite, por ejemplo, mezclar con toda calma y alegría el artículo académico con la ficción, la rima popular y la crónica. Si lo seguimos aunque

¹⁷ Se invita a escuchar las cuecas-tango “Tumba Tumba”, “El chalaila” y “Las Flores de Recoleta” de Los Trukeros. En estos temas se alcanza un gran desarrollo de la fusión entre cueca, tango y jazz.

sea “de oído”, se trataría no sólo de hablar de la hibridez desde un género pactado y exterior, sino, más bien, de escribir desde dentro de la fiesta de los signos fusionados, como lo hace, cotidianamente, un artista popular.

La cueca urbana contesta a la cueca militar-nacionalista siendo un baile inclusivo, felizmente contagiado por la cultura de los “enemigos” históricos: los argentinos. A punta de guitarra y no de metralleta, disiente de los poderes fácticos, cantando en la voz de Nano Nuñez: “dijiste que me querías/ zamba, china, chola/ ya no me acuerdo”, porque de verdad no importa que vengan otros con su música a trabajar y a bailar, que una fiesta con pura cueca es har- to aburrida.

La cultura de la fiesta y del prostíbulo, sumada a la heterogeneidad e hibridez propia de la música de los 60 y los 70 que recogen los grupos de cueca chilena del nuevo siglo, no sólo habla de la pulsión de vida en un país reprimido casi policíacamente en su sexualidad y por ende creatividad, sino que muestra el deseo de cierta fiestera y erótica universalidad: “quisiera ser marinero/ te la llevarás, te la llevarás, te la llevarás/ y navegar por los mares / yo sin tu amor me muero, soy marinero” (Gardy).

BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo Hernández, Antonio. *La cueca, orígenes, historia y antología*. Santiago: Nascimento, 1953.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pretextos, 1998.
- Agrupación de familiares de detenidos desaparecidos. *Cancionero Canto por la Vida*. Santiago: s/e, 1982.
- Arrate, Jorge, ed. *Tango/ Chile I Gabriel Clausi*. Buenos Aires: Gobierno de Chile/ Embajada en Argentina/ SAIDC/ AADI, 2004.
- . *Tango/Chile II Chilenos que cantan tangos*. Buenos Aires: Gobierno de Chile/ Embajada en Argentina/ SAIDC/ AADI, 2004.
- Atria, Jaime. “La consentida”. *Cincuenta cuecas de antología*. Santiago: Arcimusic, 2002.
- Bagedeli, Pablo. *La biopolítica en el umbral de la modernidad* (proyecto en desarrollo). <http://www.biopolitica.cl/pags/endesarrollo.html>, 2010.
- Barros-Grez, Daniel. “La zamacueca”. En *La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)*. Talca: Los tiempos, 1980. 333-341.
- Carreño Bolívar, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso y Eltit)*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.

- Claro, Samuel. *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Universidad Católica, 1994.
- Contardo, Oscar. “El argentino que le dio voz a la música chilena”. <http://folcloreyculturachilena.bligoo.com/content/view/553219/Patrimonio-Musical-Ruben-Nouzeilles-Parte-3.html#content-top>, 2010.
- Corcoran, Max (consultado 3 febrero 2010)”. “Entrevista a Mario Rojas”. <http://www.youtube.com/watch?v=moq88oQC-pM&feature=fvsvr>.
- Cristi, María Angélica. Oficio n° 4878, Ministerio de Educación Gobierno de Chile. En *La cueca urbana: antecedentes históricos y sociales de una danza de la tradición popular*, de Alejandra Guzmán. Memoria para optar al Título de Profesor especializado en Danza. Santiago: Universidad de Chile, 2007.
- Espósito, Roberto. *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Foucault, Michael. *Voluntad de saber. Historia de la sexualidad* [1976]. Madrid: Siglo XXI, 1980.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1981.
- García, Charly. “No soy un extraño”. *Clics Modernos*. Buenos Aires: Emi, 1983.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Gardy, Raúl. “El chorero”. *De los cuarenta pa’ arriba*. Santiago: IRT, 1972.
- . “La cueca del *To be*” (Colección personal Eduardo Lamas, cuecas y folclore de Chile recopilados a partir de cintas de programas de radio 1960-1980).
- . “Como la paloma”. *De los cuarenta pa’ arriba*. Santiago: IRT, 1972.
- . “Si querís que te haga un niño”. *De los cuarenta pa’ arriba*. Santiago: IRT, 1972.
- . “El marinero”. *Cincuenta cuecas de antología*. Santiago: Arcimusic, 2002.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad en Occidente*. Benito Herrero, trad. Madrid: Cátedra, 1998.
- Godoy, Milton. “‘Cuando el siglo se sacará la máscara’. Fiesta, carnaval y disciplinamiento cultural en el norte chico. Copiapó, 1840-1900”. *Historia* 40, 1 (Santiago, junio 2007): 5-34.
- González, Juan Pablo. “Música popular chilena de raíz folclórica”. En *Clásicos de la música popular chilena. 1960-1973 Raíz folclórica*. Volumen II. Luis Advis, Eduardo Cáceres, Fernando García y Juan Pablo González, eds. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Sociedad Chilena del Derecho de Autor, 1998. 8-27.
- Guzmán, Daniela. *La cueca urbana: antecedentes históricos y sociales de una danza de la tradición popular*. Memoria para optar al Título de Profesor especializado en Danza. Santiago: Universidad de Chile, 2007.
- Hahn, Oscar. “Hotel de las nostalgias”. *Hotel de las nostalgias. Antología*. Lima: Lustra Editores, 2007.
- Lennon, John. “Come together”. *Abbey Road*, 1969.
- Los Jaivas. “Ayer cache/ Todos juntos” Santiago: IRT (Alias La ventana), 1972.
- Los Trukeros. “La chilena se perfuma”, “Romance de cuna y madriguera”, “La rueda”. *De visita: cuecas bravas*. Santiago: Fondart, 2005.
- . “Tumba Tumba”, “El chalaila”. *Los Trukeros*. Santiago: Sello Azul, 2008.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix Barral, 1969.

- Martínez, Jorge. “La rosa con el clavel”. *Cincuenta cuecas de antología*. Santiago: Arcimusic, 2002.
- Matus Madrid, Christian. *Juventud, prostitución y mercado: una mirada antropológica a la prostitución femenina y masculina en la ciudad de Santiago*. Santiago: INJUV/CIEG, 1999.
- Núñez, Nano. “Por el oro en California”. Cueca tradicional del siglo XIX atribuida a Nano Núñez. *Los chileneros. La cueca centrina. El folclore urbano, Vol III*. Santiago: Emi Odeon, 1967.
- Núñez Oyarce, Hernán (Nano). *Mi gran cueca: crónicas de la cueca brava*. Santiago: Rodrigo Torres, Editor, 2004.
- Peñaloza, Carla. “En el nombre de la memoria: las mujeres en la transmisión del recuerdo de los detenidos desaparecidos”. Archivo Chile CEME. http://www.archivochile.com/Ceme/recup_memoria/cemememo0029.pdf, 2005.
- Redolés, Mauricio. “Hotel de las nostalgias”. *Química (lucha de clases)*. Santiago: Sello Alerce, 2001.
- Reich, Wilhelm. *La revolución sexual*. Barcelona: Ediciones Planeta, 1993.
- Rojas, Mario (consultado enero 2010). *La bitácora de los chileneros* (documental) www.cuecachilena.cl
- Rojas, Araucaria. “Las cuecas como representaciones estético-políticas de la chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”. *Revista Musical Chilena* LXIII, 212 (2009): 51-76.
- Torres, Rodrigo. (Consulta 15 dic. 2006). “El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno”. www.cuecachilena.cl/remoliendo/Torres.html.
- Ugarte, Javier. “Biopolítica. Un análisis de la cuestión”. *Claves de razón práctica* 166 (Madrid, 2006): 76-82.
- Weeks, Jeffrey. *El malestar de la sexualidad: significados, mitos y sexualidades modernas*. Alberto Magnet, trad. Madrid: Talasa, 1993.