¡Con permiso soy la (otra) cueca! La cueca chilenera en la industria discográfica de las décadas de 1960 y 1970

FELIPE SOLÍS POBLETE

Universidad de Playa Ancha. Valparaíso
autor@cancionerodecuecas.cl

Resumen

La presente ponencia tiene como objetivo la presentación de una serie de registros de la producción discográfica nacional, destacando el momento en que se produjo el ingreso de la llamada cueca “chilenera, centrina, brava o urbana” al mundo del disco, lo que marcó el principal antecedente estilístico para las generaciones de músicos y cantores cuequeros de los últimos veinte años. El foco se concentrará en la descripción de algunas grabaciones editadas entre 1967 y 1973 bajo la serie *El Folklore Urbano* de EMI Odeón; algunas sucintas referencias a los primeros registros fonográficos de cueca; notas sobre el concepto de cueca “chilenera, centrina, brava o urbana”; así como de la importancia de la industria discográfica como fuente para abordar al fenómeno de la cueca en el siglo XX.

Abstract

This paper presents a number of albums from the national record industry, focusing on the moment when the “*chilenera, centrina, brava or urbana*” *cueca* became part of their catalogs, turning it into the main stylistic reference for generations of “*cuequeros*” musicians and singers for the last twenty years. The focus will be placed upon the description of some recordings released under *El Folklore Urbano* series from EMI Odeon between 1967 and 1973; some brief references to the first cueca phonograph records; notes on the concept of “*chilenera, centrina, brava or urbana*” *cueca*; as well as the importance of the recording industry as a source to address this phenomenon in the 20th century.

La presencia de cuecas en la industria [fono]discográfica nacional puede rastrearse documentalente hasta por lo menos 1906, año en que se fijó en cilindro de fonógrafo la cueca “La Japonesa” (FA-13005)³⁷ por la empresa Fonografía Artística, propiedad del inmigrante Efraín Band.

³⁷ Escuchar la pista 2 de: Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Peralta. *Los discos 78 de música popular chilena 1906-1930*. Fondart, 1997. CD.

Sin embargo, la referencia más antigua sobre el registro sonoro de este género debe haber sido una cueca del cubano José White que se oyó por el año 1892 en Valparaíso, en una de las tantas audiciones preparadas especialmente para promocionar el novedoso invento del fonógrafo (Garrido 1979: 216).

Entrado ya el segundo cuarto del siglo XX, se instalan en Chile compañías discográficas transnacionales como RCA Victor y EMI Odeón, lo que permitió que una mayor cantidad de músicos y cantantes nacionales grabaran en sus estudios de Santiago, sin necesidad de viajar fuera del país para tales efectos (González y Rolle 2005; Rengifo y Rengifo 2008).

Desde por lo menos 1927 a nivel más masivo y durante toda la década de 1930, la cueca formó parte del repertorio de los primeros conjuntos y dúos profesionales dedicados al folclor, entre los que destacaban: Los 4 Huasos, Los Guasos de Chincolco, Los Huasos de Pichidegua, Las 4 Huasas, Los Provincianos, y especialmente los más longevos Hermanos Campos, Los Quincheros y el Dúo Rey-Silva.²

Este último, nacido en Santiago en 1935 e integrado por el arpista Luis Alberto Azócar Azócar, más conocido como Alberto Rey (1915-2001) y por el guitarrista Luis Sergio Silva Rivadeneira (1917), junto con su prolífico trabajo musical cumplió un papel de vital importancia para el registro de la cueca cultivada en ciertos espacios urbanos populares ajenos a la industria del espectáculo.

Este dúo fue el primero en incluir en sus grabaciones a uno de los más preclaros exponentes de la cueca urbana, Mario Emilio Catalán Portilla (1913-1979), con quien desde 1951 y hasta por lo menos 1971, registraron decenas de discos 78 rpm, así como *EPs* y *Singles* en 45 rpm y *Long Plays* de 33 1/3 rpm.³

Este carismático comerciante de la Vega Central de Santiago, quien en 1941 integró la Compañía de Variedades de Pancho Mieres, y que por lo menos desde 1948 figuraba como autor de cuecas interpretadas por el Dúo Bascañán-Del Campo (Astica et al. 1997: 63, N°404), se convirtió en el primer antecedente de la vinculación de la tradición del canto “gritado” en la criollista cueca de disco.

Sus primeras cuecas registradas fueron “Aló, aló”, “Mi caserita”, “Desde que vine al mundo” y “Va atracando barco al muelle” (González y Rolle 2005: 396) en donde si bien

² De todas formas el principal género nacional que registraron estos conjuntos fue la tonada.

³ Ver biografía resumida de Mario Catalán en *MúsicaPopular.cl* (Solís).

pueden apreciarse virtuosamente las cualidades vocales que caracterizan al estilo de cueca interpretado por Catalán, ésta se realiza más bien como una cita estilística del canto “chilenero, centrino, bravo o urbano”, ya que no estaría dentro de la performance del “canto a la rueda”.

Es momento entonces de esbozar algunas definiciones que nos ayuden a comprender de mejor forma el fenómeno al cual nos estamos refiriendo. Hablamos de cueca “chilenera, centrina, brava o urbana” para referirnos no sólo a un género musical, sino más bien a una práctica social encarnada en los “lotes”, quienes cultivaban una forma de hacer cueca estrechamente ligada a la experiencia de vida en la urbe moderna y que involucra:⁴

- a) a sus intérpretes, muchas veces dicotomizados entre cantores y músicos, pero que en su mayoría no eran artistas profesionales sino comerciantes informales para quienes la cueca formaba parte de su diario vivir;
- b) a su canto masculino y grupal, siendo lo ideal contar por lo menos con cuatro cantores que interpreten sucesivamente una de las cuatro estrofas de la cueca;
- c) a su lenguaje profundamente popular, en donde el uso del *coa* –argot de los delincuentes– se vuelve parte del acervo textual de dicho cancionero;
- d) a la preponderancia de la performance vocal –“pito” o “grito”– por sobre el acompañamiento armónico y el baile;
- e) a un abundante repertorio textual y de melodías transmitidas principalmente de forma oral;
- f) a su acompañamiento musical, que según las circunstancias podía perfectamente prescindir de instrumentos armónicos para desarrollarse en base a palmas, tañidos en mesas, platillos de loza, panderos o cualquier idiófono improvisado;
- g) a un discurso más cercano al arquetipo del “roto urbano” –como *summum* del cuequero de ciudad– por sobre la imagen rural del huaso, lo que traslada el espacio simbólico de la cueca del campo a la ciudad;

⁴ El concepto de “lotes” lo han usado y los usan actualmente los propios cultores para referirse a la reunión espontánea e informal de cantores para interpretar la cueca, especialmente fuera de los escenarios. Es la antítesis del conjunto o grupo musical con una formación fija. Para mayores antecedentes ver documental *La cueca brava de Nano Núñez. Bitácora de Los Chileneros* (1998). Dir. Mario Rojas. Ver también más adelante cita de Alberto Rey para contraportada de LP “Cuecas con escándalo” (1970).

- h) en el mismo sentido, a una localización marcadamente urbana, especialmente en epicentros comerciales o festivos de Santiago y Valparaíso, y finalmente;
- i) para el caso de la generación a la que hacemos referencia, una ubicación temporal que se extiende desde principios de la década de 1930 hasta 1973.

En suma, una práctica colectiva, masculina, popular y urbana, centrada principalmente en el canto, con un sentido fuertemente ligado a la festividad y a la comunión social por sobre una cuidada performance artística.

Rodrigo Torres destaca el verbo “remoler” como la experiencia comunitaria de una convivialidad diferente encarnado en la:

rotada, cuyo estilo de vida y sus fiestas eran desaprobados (...) por la clase ilustrada” [que responde a una] “identidad localizada, cuya cartografía en el Santiago en 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.). (2003: 152)

Espacios a los que se suma el Parque Cousiño –actual Parque O’Higgins de Santiago–, epicentro ciudadano de las Fiestas Patrias con sus fondas y ramadas en la capital, así como algunos espacios públicos y privados del puerto de Valparaíso.

Por otra parte, para referirnos al estilo de canto denominado por Samuel Claro y Fernando González Marabolí como “canto gritado” (Claro et al. 2011), el investigador Christian Spencer lo describe de la siguiente forma:

El canto a la rueda se caracterizaba -hasta hoy- por el grito, una emisión vocal de amplio volumen basada en la impostación nasal de la voz con un timbre penetrante de colores opacos y sonido a veces gangoso. En esta impostación se aprovechaban los resonadores de la parte superior del rostro para lanzar un pito en la parte alta del registro del cantor, provocando un sonido agudo y penetrante que exigía al cantor hasta los límites de sus posibilidades vocales (tesitura). (2011)

Finalmente, el término “canto a la rueda” hace referencia, tal como señalé anteriormente, a la presencia idealmente de cuatro cantores que entonan, cada uno en primera voz, una estrofa completa de las cuatro que componen la cueca, siendo acompañados en segundas y terceras voces por los demás cantores. Se habla también de “pasarse por mano” la cueca al orden que debiera seguirse para la entonación de la voz prima, la que se haría también idealmente hacia la mano derecha. Sin embargo, una “rueda de cantores” podía –y puede– ser integrada por decenas de cantores.⁵ La unión de la performance vocal conocida bajo el nombre de “canto gritado”, junto a la performance grupal del “canto a la rueda” es la que finalmente aparece a nivel discográfico en la selección de fonogramas que sucintamente presentaré a continuación.

El disco inaugural que buscó presentar más fielmente este estilo fue el de la agrupación Los Chileneros y se tituló *La Cueca Centrina* (EMI Odeón, 1967).⁶ Siendo el volumen tercero de la serie *El Folklore Urbano* iniciada ese mismo año con el disco *20 Cuecas con Salsa Verde* del Trío Los Parra (EMI Odeón, 1967), despuntó como el primer registro que llevaba a cuequeros curtidos en el barrio de la Estación Central, los prostíbulos, los conventillos y las fondas, a un estudio de grabación. Esta producción, promovida activamente por los investigadores y cultores Fernando González Marabolí, Margot Loyola y Héctor Pavéz, además del propio Director Artístico de EMI Odeón, el Sr. Rubén Nouzeilles, incluyó a Hernán “Nano” Núñez (1914-2005), Eduardo “Lalo” Mesías (¿-?), Luís “Baucha” Araneda (1927) y Raúl “Perico” Lizama (1933-2001) en las voces, más músicos invitados.⁷ En el texto de contraportada, aparece una extensa reseña del estilo firmada por Héctor Pavéz, que en algunos de sus pasajes destaca:

Esta es la cueca ‘chilenera o centrina’ es el canto y la música del pueblo, que en Santiago y Valparaíso, enfrenta toda la avalancha de nuevos ritmos nacionales y extranjeros. Con ella el roto centrino de cuello duro, mantiene vivo el sentimiento de la chilenidad.

[...] En el ambiente chilenero o en las canchas de la Vega, la Estación, el Matadero, el cantor entra en una fiera lucha de perfección, por quién hace mejor las cosas,

⁵ Ver entrevista a Felipe Solís Poblete por David Ponce en *Emol*. (Ponce 2012)

⁶ Los discos mencionados en adelante pueden consultarse en el *Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas* (Solís 2011).

⁷ Leer biografía resumida de Los Chileneros en *MúsicaPopular.cl* (Solís).

quién sabe mayor cantidad de versos y más melodías, quién ‘saca’ más entonado y alto, intenso y rítmico. Todos quieren sobresalir en los lotes ninguno quiere ser menos que otro, y esta competencia los lleva a un mayor perfeccionamiento. Este modo de ‘sacar’ melodioso e intenso, no tiene nada que ver con las lecciones y el estudio de los especialistas; la voz más completa que tenga todas las condiciones, no se compara a la tradición, que está fuera de todas las catalogaciones musicales y el aprendizaje de la voz cultivada.

[...] Le dejamos pues, este ‘regalito’ a los Conjuntos Folklóricos de Chile, para que beban de él las puras aguas de la tradición, aprendan y difundan el estilo del más auténtico cantar de cueca.

Al año siguiente, Los Chileneros graban un nuevo LP, esta vez titulado *La Cueca Brava* (EMI Odeón, 1968), volumen cuarto de la misma serie, en donde se suma la presencia del cantor y acordeonista Carlos “Pollito” Navarro (1930).

Un año después, dos de los integrantes del primer disco de Los Chileneros, Raúl “Perico” Lizama y Eduardo “Lalo” Mesías, bajo el nombre de Conjunto Mesías-Lizama, graban el quinto volumen de la serie, trabajo que se titula nuevamente *La Cueca Centrina* (EMI Odeón, 1969). Este registro marca una inflexión en el modelo del “canto a la rueda” por ser un contrapunto a dos voces, sin embargo, se encuentra dentro de los discos canonizados de este estilo de cueca, lo que permitiría ampliar las posibilidades de la performance grupal a un número de cantores más reducido.⁸

Iniciando la siguiente década, será nuevamente el inquieto y previsor Alberto Rey quien produzca un disco de vital relevancia para el estilo, me refiero a *Cuecas con Escándalo* (RCA Victor, 1970), el que a modo de registro de campo, recreó en el estudio la festiva sociabilidad asociada a la cueca. En sus propias palabras nos cuenta:

[...] y fue así como al calor de un vino blanco y del otro con unas sabrosas empanaditas se fue armando el ‘lote’ como ellos lo llaman y sin el formulismo y la disciplina de un artista profesional se cantaron esas cuecas que iban saliendo sin

⁸ Sin perjuicio de que en algunas cuecas aparece la voz de un tercer cantor que según afirma un actual cultor, sería Luis Contreras Reyes, conocido como “El Burrito”.

ningún esfuerzo y a micrófono abierto que captó el ambiente que Uds. podrán apreciar en este disco [...] ⁹

Un año después, apareció un nuevo LP titulado *Buenas Cuecas Centrinas* (EMI Odeón, 1971), sexto volumen de la saga, que junto con presentar a algunos integrantes de Los Chileneros, incluyó esta vez a Luís Téllez Viera y su hijo Luís Téllez Mellado, presentándose como Los Centrinós.

El último disco de esta serie de producciones abocadas a la presentación de la cueca urbana corresponde a *Así fue la época de oro de la cueca chilenera* (EMI Odeón, 1973), nuevamente de Los Chileneros pero con una formación diferente a las anteriores. Este registro demuestra una voluntad aún más seria y comprometida con la difusión de la cueca “urbana”, por cuanto presenta un trabajo más allá de lo estrictamente musical. Es así como al disco de doce pulgadas donde venían las cuecas, se le sumó un disco EP con quince minutos de textos escritos y recitados por Hernán “Nano” Núñez. En éstos hace un repaso de su propia experiencia de acercamiento a la cueca, las “canchas” y fiestas donde ella reinaba, así como la sociabilidad asociada a su práctica y por supuesto, el tipo humano que encarnaba el rol de cantor: el “roto”.

La relevancia entonces de estas agrupaciones informales o “lotes” no se remite únicamente a sus registros discográficos sino muy especialmente a la experiencia de vida de cada uno de sus integrantes, quienes representan al cantor urbano de cuecas en contraposición al artista del espectáculo folclórico. Los primeros, destacan González y Rolle no fueron considerados:

en la creación de un referente masivo de identidad nacional por los sectores hegemónicos, pese a formar parte del mundo urbano y reconocérsele su valor musical, literario y cultural. (...) su presencia en los barrios bravos de Santiago y Valparaíso, la estigmatizaba socialmente, dejándola al borde de la extinción. Además (...) estaba en juego el rechazo que expresaban los sectores ilustrados al carácter voluptuoso y hasta violento que veían en la cueca y en las manifestaciones populares festivas. (2005: 395)

⁹ Texto de Alberto Rey en contraportada de LP *Cuecas con Escándalo*. (RCA Victor, 1970). Varios intérpretes.

A pesar de la importancia que representan estas producciones, no consiguieron más que tener una circulación limitada dentro de un público en su mayoría indiferente, tal como señalará Rubén Nouzeilles al concluir la serie. El espíritu etnográfico que trasunta esta iniciativa, halla su fundamento en la puesta en valor de una cueca que tal como destacará el mismo productor “es la única expresión vigente de un folklore urbano chileno, [que] corre el riesgo de desaparecer si no logra ser aceptada y reconocida como hija folklórica legítima de Chile”.¹⁰

La mayoría de los cantores registrados en esta época, que tenían a la sazón más de cuarenta años de edad y que venían desarrollando su arte desde hacía décadas, llamaron intensamente la atención de quienes bregaron por su registro: productores, investigadores y folcloristas. La sensación de encontrarse frente a una manifestación inmensamente rica en contenidos, prácticas y significados, pero que al parecer habría sido sistemáticamente ignorada por la industria musical, generó este virtuoso momento que llevó a poner en los surcos de unos pocos discos lo que se pensó representaba más cabalmente a un estilo al borde de la extinción.

Con ello se buscó legitimar no sólo una particular forma de hacer cueca, sino también a los grupos sociales que ponían en práctica una sociabilidad la mayoría de las veces invisibilizada, pero que al cabo de unas décadas terminó convirtiéndose en el principal referente para las actuales generaciones de músicos y cantores cuequeros de los últimos veinte años.

La importancia de la serie *El Folklore Urbano* de EMI Odeón¹¹ junto al trabajo del Dúo Rey-Silva en RCA Victor es, principalmente para el caso de la primera, que a pesar de la limitada circulación de su producción, terminó por bautizar, antologar y canonizar desde la propia industria discográfica, una práctica que siempre se desarrolló al margen de ésta, lo que reafirma aún más nuestro interés por destacar la importancia de la industria del disco para la comprensión de la cueca como un complejo fenómeno social y musical durante el siglo XX.

¹⁰ Texto en contraportada de disco *Así fue la época de oro de la cueca chilenera* (EMI Odeón, 1973) de Los Chileneros.

¹¹ El volumen faltante y que corresponde al segundo de esta serie es *Las cuecas de Roberto Parra* (EMI Odeón, 1967) de Roberto Parra Sandoval.

Referencias

- Astica, Juan, Carlos Martínez y Paulina Peralta. *Los discos 78 de música popular chilena 1906-1930*. Santiago: Fondart, 1997.
- Claro, Samuel et al. *Chilena o cueca tradicional*. 1994. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2011.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile 1890-1950*. Santiago. Ediciones Universidad Católica. Casa de las Américas, 2005.
- Garrido, Pablo. *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1979.
- Ponce, David. “Mitos y verdades en vinilo cuequero.” Entrevista a Felipe Solís. *Emol*. 31 de enero 2012. Web. 12 de julio 2012.
<<http://www.lamusica.emol.com/detalle/index.asp?idnoticia=518013>>
- Rengifo, Eugenio y Catalina Rengifo. *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: Editorial Catalonia y SCD, 2008.
- Solís, Felipe. “Mario Catalán.” *MúsicaPopular.cl*. Web. 12 de julio 2012.
<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=98>>
- Solís, Felipe. “Los Chileneros.” *MúsicaPopular.cl*. Web. 12 de julio 2012.
<<http://www.musicapopular.cl/3.0/index2.php?op=Artista&id=103>>
- Solís, Felipe. *Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas*. Santiago. Fondart, 2011. Web.
<<http://www.cancionerodecuecas.cl/>>
- Spencer, Christian. “*Finas, arrogantes y dicharacheras*: Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)”. *TRANS Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 15 (2011). Web. 3 de noviembre 2011. <<http://www.sibetrans.com/trans/a371/finas-arrogantes-y-dicharacheras-representaciones-de-genero-en-la-performance-de-los-grupos-femeninos-de-cueca-urbana-en-santiago-de-chile-2000-2010>>
- Torres, Rodrigo. “El arte de cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno”. *Revisitando Chile*. Comp. Sonia Montecino. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2003. 149-157.