

LA CUECA URBANA O «CUECA CHILENERA»

JULIO R. ALEGRIA

Tañaita y entoná
chinchosa y dicharachera
cantada por la gallada
es la cueca chilenera

La Estación y la Vega
y el Matadero,
llegan a sacar chispas
flor de cuequeros

Flor de cuequeros, sí
y la gallada
se muere por las cuecas
bien apianadas

Yo siempre la he cantado
en lotes bravos!

*Carlos Espinoza, "El Pollito",
maestro marroquiner.*

Santiago, con más de tres millones y medio de habitantes y fuertemente incrementada en estos años por la emigración que busca en esta concentración mayores oportunidades de trabajo, y Valparaíso, son las dos ciudades de mayor concentración urbana. Allí, la variada infraestructura económica, la diversidad de la industria manufacturera y una gran actividad comercial que llega hasta el variadísimo y pintoresco conjunto de ferias y boliches, albergan una riquísima actividad social, y en ésta, una expresión cultural netamente popular bastante desconocida fuera de este medio. Esta actividad cultural está relacionada con el modo de vida de este sector social numeroso, cuales son los comerciantes pequeños, los vendedores ambulantes, una amplia gama de trabajadores manuales, matarifes, feriantes, planteros y yerbateros, albañiles, carpinteros o pintores, sólo por nombrar algunas actividades que hagan una imagen de este sector social chileno.

En este ambiente es donde la Cueca Chilenera se ha mantenido y, en algunas oportunidades, refugiado. Cantada y tocada en restaurantes de barrios populares, hace la chilenería de un público que reconoce en ella sus problemas y alegrías cotidianas, su ingenio, su hombría, su amor, su lucha por la subsistencia y la rudeza del medio en que vive.

Con todas estas características, esta cueca se distancia enormemente de aquella más conocida o tal vez la única conocida, que es la cueca campesina. Porque nada más alejado de la belleza de nuestros paisajes campesinos que el rudo y gris atractivo de los centros urbanos. Nada más alejado del caballo adornado y multicolor del huaso, que este otro caballo enjaezado con una carretela trotando por un amanecer cargado de cajones. De allí, sin duda, que el cultor de esta cueca ciudadana, siente la forma de su cueca como la auténtica, la única, la "chilenera". Y a la vez que tiene razón no la tiene, pues ambas cuecas, tanto la campesina como la cueca urbana pertenecen al patrimonio cultural auténtico de nuestra nacionalidad. Ambas son expresiones de sectores sociales numerosos.

La cueca de origen campesino, siendo la más conocida, lo es, sin embargo, bajo la forma cultivada por la burguesía criolla. Famosos han sido y son los cultores de la cueca-huasa campesina que desde los escenarios, radios y otros medios de difusión han implantado una forma y estilo de la cueca, el que ha llegado a constituirse prácticamente en el único y auténtico. Con todo, esto es también un mérito, en cuanto ha mantenido algo valioso de la expresión cultural chilena frente a la arremetida implacable de la música foránea comercialista. Son mayoría los chilenos que honestamente reconocen como su único valor esta cueca huasa-campesina; hermosa y colorida; de costosos trajes y finos aperos de laboriosa artesanía manual; de espuelas de plata y vistosas mantas cortas, salidas de las manos de pequeños artesanos o pequeña artesanía-industrial; pero rara vez tan valiosos adornos engalanan la figura del campesino.

Se dice, bajo el punto de vista de los cultores de la cueca huasa, que la danza es una alegoría de la conquista del gallo a la gallina. El gallo hace la rueda. La gallina coqueta, quiere escabullirse. El gallo la ataja con altanero giro en media luna. Un pañuelo en la mano derecha es la cresta del gallo y símbolo de esta gallardía del varón y diminuta cortina para esconder los rubores de la dama. El cultor de la cueca urbana no participa en plenitud de esta concepción que es, al menos hoy, alejada del paisaje urbano y propio del paisaje rural y campesino. La siente lejana. El pañuelo, herencia de antiguas danzas salонерas españolas tomadas por los criollos y elaboradas en la nueva nacionalidad que surgía, se transforma aquí en arma de conquista en manos de un bailarín coqueto y macho. Agresivo y protector. Se prolonga en su mano para envolver a "su negra". Ella ciudadana, más conocedora de la vida, se cuida y retrocede sin herir susceptibilidades. Peligrosas veleidades de roto chileno, "encachado" y triunfador.

Por su origen. Por su lugar de cultivo. En última instancia por el origen de sus cultores, esta cueca urbana no ha tenido influencia social para darse a conocer. Ha tenido muy escasas posibilidades de

acceso al escenario, a las radios y al disco. Sólo el esfuerzo loable de algún director artístico de uno de los sellos grabadores de Santiago ha permitido sacar algunos discos de esta cueca urbana.

En estos aspectos de la promoción de valores culturales, también la ideología de la clase dominante aparece colocando en un único orden los valores de una chilenidad de su gusto —y por qué no— a veces, de su conveniencia.

Sin duda es don Mario Catalán el más conocido de los cantores y compositores “chileneros”. Alto y macizo, se eleva como una catedral mientras hace castañetear en sus dedos dos platillitos de café. Figura querida, pero, por sobre todo, respetada. Dueño de una peluquería y ancestral defensor de esta chilenidad marginal. Junto a él, también un gran compositor, don Hernán Núñez, pintor de autos. En esta fila está también el “maestro González”, a quien por primera vez escuché hablar de este estilo subterráneo: “el estilo melismático en el canto nos viene desde los egipcios a través de los españoles de Andalucía y también el pandero nos viene de los árabes” o también conceptos como éste: “la cueca nació en la ciudad, luego se fue al campo. La cueca no es campesina”.

Estas expresiones son compartidas y divulgadas entre todos los cantores chileneros. El cantor chilenero tiene gran preocupación por los aspectos teóricos de su tradición. Me correspondió por una cadena de casualidades y también por mi propio interés, participar durante algunos años en el cultivo de este tipo de canto —aun cuando de una manera lateral—, y a raíz de este interés poco frecuente en personas de otros medios, pude llegar a conocer más profundamente la tarea impuesta por ellos mismos de mantener viva esta tradición. Había —recuerdo una conversación— una gran preocupación porque no aparecían cantores jóvenes, salvo unos pocos, que sintieran como ellos este deseo de la mantención de la tradición. Esta misma preocupación compartida, me lleva a dar a conocer algunos aspectos de esta forma de la cueca que pueden servir a otros para un trabajo más acucioso.

Estilo del Canto

Melisma es un quiebre de la voz muy usado en los cantos varoniles árabes y en el “Cante-Hondo” andaluz. Nuestra cueca es melismática. Sus cantores con voz potente y aguda compiten en volumen y adornos a la línea melódica.

La cueca urbana es canto de hombres. Más que juntarse a bailar, se juntan a competir en el canto. Competir en melodías y textos. Se forma una media rueda con no menos de cuatro cantores, de los cuales, cada uno canta una estrofa del texto. El que empieza a cantar o “saca” primero, es respetado como solista en esa estrofa y los demás hacen una segunda voz en intervalo de tercera hacia abajo y paralela (“llevar la de abajo”). Si se diera el caso —y se da, claro— que dos cantantes entren al mismo tiempo, el cantor más afamado o

más antiguo y respetado es el que continúa en la primera voz y el otro pasa a segunda voz.

Es tal el entusiasmo y el corazón que se pone en estas ruedas de canto, que los rostros se transfiguran en sentimientos. Con los ojos cerrados el cantor se arranca del alma su mejor "pito", voz aguda y nasal de fuerte volumen que se sobrepone vibrante sobre el coro de segundas voces. Siempre recuerdo la imagen, en el conocido bar porteño "Nunca se Supo", de un cantor bajito y cuadrado, cargador de sacos, moreno y fuerte, que empujado y con el pandero a dos manos sobre la cabeza se entregaba en los mejores agudos y quiebres melódicos de su canto, lanzado en la magia de esta cueca urbana y brava.

Normalmente, el cantor más brillante se guarda para la segunda o tercera estrofa, que por la estructura melódica requiere más recursos.

Las melodías pueden parecer muy similares al oído poco acostumbrado, sin embargo, es notable el acierto con que los textos más sentidos, en especial amorosos, tienen melodías en tonalidades menores que permiten una mayor riqueza sentimental también en la interpretación del canto, el que se hace más valseado. A la inversa, las tonalidades mayores, más alegres, llevan a una interpretación más viva. No podría decir exactamente cuantas melodías distintas de cueca he escuchado, pero puedo decir con certeza que son sobre cincuenta. ¡Don Hernán Núñez me hablaba de haber conocido ya alrededor de doscientas melodías! Este asunto de las melodías no es tan sencillo, pues por una tradición en este tipo de cuecas, cualquier texto —que esté bien construido por cierto— debe calzar con cualquier melodía. Melodías y textos son intercambiables. Esto también forma parte de la competencia. Es decir, comenzar a cantar una cueca que tradicionalmente se canta con una melodía, con otra melodía menos conocida y poner así a prueba la capacidad de los cantores. (Y si hay muchos cantores, el que se equivoca sale al rato, con disimulo, y sirve los vasos de vino a los que están en la rueda.)

Los textos

Uno de los orgullos del cantor chilenero es no repetir palabras en todo el texto. Y por sobre todo, aunque el tema sea "de mal vivir", jamás deberá tener palabras soeces ni groserías del lenguaje.

En cuanto a la estructura del texto, éste está constituido por tres estrofas de cuatro versos cada una, más un remate que es de dos versos. La primera estrofa son cuatro versos octosílabos que riman el segundo con el cuarto. La segunda estrofa son alternativamente versos de siete y cinco sílabas que riman también segundo con cuarto. La tercera estrofa tiene la misma estructura que la segunda y finalmente el remate, es un verso de siete y el otro de cinco sílabas, respectivamente.

Hay también pies forzados en la estructura, como es que la tercera estrofa debe comenzar con el último verso de la segunda estrofa, pero

como éste es de cinco sílabas y la tercera estrofa debe comenzar con un verso de siete sílabas, entonces agrega la frase ¡Ay sí!, o simplemente Sí-i.

Esta estructura hace un total de 92 sílabas que toda cueca chilena debe respetar. Pero, es lícito alargar una vocal en el verso, para ganar una sílaba. De la misma manera es permitido unir el final de una palabra con el comienzo de otra para acortar una sílaba.

El otro pie forzado es que el texto se escribe de la manera aquí anotada, pero se canta distinto, pues hay versos que se repiten: en la primera estrofa se canta dos veces el segundo verso así como también al final de esta estrofa se vuelve a cantar el primero. Es decir, se canta así: primer verso-segundo-tercero-cuarto-primer-segundo.

En la segunda estrofa se cantan los cuatro versos de corrido y luego el primero y el segundo de esta estrofa. De manera que se canta así: primer verso-segundo-tercero-cuarto-primer-segundo. Esto permite empezar la tercera estrofa sin que queden a continuación el cuarto verso de la segunda estrofa y el primero de la tercera, que ya anotábamos, son el mismo más las palabras ¡Ay sí!

La tercera estrofa no repite ningún verso. Como tampoco repite ninguno el remate, que rima entre sí sus dos únicos versos.

Otro pie forzado son las “animaciones”, que son palabras o también frases habituales al final o al comienzo de los versos, según la melodía, tales como: “caramba”, “Ay sí”, “rosa ay que sí”, etc.

Veamos un ejemplo:

Texto escrito:

Brindo dijo un matarife (8)
por el filo de mi acero (8)
Da p'al vino y las mujeres (8)
y p'a todas me da el cuero (8)

Si me carga el vacuno (7)
yo soy canchero (5)
Firme le pongo el punto (7)
novillo al suelo (5)

Novillo al suelo Ay sí (7)
al canto'e diuca (5)
nos ponimos fortachos (7)
con juego'e nuca (5)

Por eso el matancero (7)
es criaturero (5)

Texto cantado:

(caramba) brindo dijo'un matarife
(caramba) por el filo de mi acero (pasáme el astil)
(caramba) por el filo de mi acero (pasáme el astil)
(caramba) da p'al vino'y las mujeres
(caramba) y p'a todas me da'el cuero (pasáme el astil)
(caramba) brindo dijo'un matarife (pasáme el astil)

Si me carga'el vacuno
yo soy canchero
Firme le pongo'el punto
novillo'al suelo (pasáme el astil)
Si me carga'el vacuno
yo soy canchero (pasáme el astil)

Novillo al suelo Ay sii
y al canto'e diuca
nos ponimos fortachos
con jugo'e nuca (pasáme el astil)

Por eso'el matancero
es criaturero-ooo...

Haciendo una pequeña referencia a lo dicho sobre el contenido de los textos, podemos también constatar cómo en éste se describe un oficio corriente entre los cultores de esta cueca, cual es el de matarife, la persona encargada de matar las reses en los mataderos municipales, así como también describe que su trabajo es al amanecer o "al canto'e diuca", ave que anuncia el día con su canto. Derriba al novillo con un punto de fierro y hace referencia de beber de la sangre que mana del testuz del animal, cuajándola con limón, cebolla y aliños, que según se dice, es muy alimenticia y, ¡da virilidad! "Por eso el matancero es criaturero"...

El Ritmo

El cantor chilenero tiene el ritmo profundamente arraigado. El público al escuchar y "animar" una cueca lo hace llevando el ritmo con las palmas. Sin embargo, curiosamente, lo normal es que el público palmée la cueca a destiempo o atravesada con respecto al ritmo que llevan los cantores chilenos. Tengo la impresión de que al cantor no le gusta que el público palmée la cueca mientras se canta. Entre otras razones porque el texto es tan importante como la melodía y debe escucharse también. Debo anotar también que en las ruedas de canto que asistí (pues ahora estoy fuera del país) nunca vi que los asistentes llevaran el ritmo con las palmas. Pero en todo caso no se trata de criticar en estas líneas una costumbre tan chilena y tan alegre de palmear la cueca (yo siempre lo hago). Se trata de subrayar que los

ritmos tradicionales del palmear no cuadran con los ritmos que lleva la cueca. Cosa curiosa pues en la cueca campesina, la guitarra también marca el mismo ritmo que la cueca chilenera. Allí hay algo en la idiosincracia rítmica del chileno que tiende a cuadrar el ritmo que tanto el cantor chilenero como la guitarra campesina no hacen en la cueca.

(Hace algún tiempo, nos juntamos en la casa de un amigo, pues tenía un invitado, un ex dirigente campesino. Naturalmente las cuecas salieron a la palestra y a la primera yo me pongo a palmear el ritmo de la cueca chilenera y el compañero campesino me queda mirando y me dice: "por la forma de palmotear la cueca veo que usted no le pega mucho a la cueca, pues, compañero". De manera que opté por cantar sin palmear. Pero la pregunta subsiste: ¿cómo se palmea entonces, si la gran masa de chilenos lo hace de una manera, aunque el músico marque otra?)

Graficando el ritmo de la cueca para entender mejor esto, podemos hacerlo así (la cueca se escribe en compases de 6/8 en la notación musical):

tiempos débiles	1		4		1		4	
tiempos fuertes	2	3	5	6	2	3	5	6

Los tiempos 2 y 3, 5 y 6 son los que le dan propiamente el ritmo a la cueca; esos son los que marcan fundamentalmente las guitarras, tanto en la cueca urbana como en la cueca campesina. Pero el público palmea los tiempos 1 y 2, y 4 y 5. Por eso queda "atravesado" con respecto al ritmo de los instrumentos. Mi opinión es que esto se produce en el público porque el canto marca fuerte también los tiempos 1 y 4, de modo que no es raro que el público tienda a seguir los tiempos que oye fuerte en el canto.

No hay que entender que todos los músicos marcan solamente los tiempos fuertes, por ejemplo, el pandero marca fuerte los tiempos 1 y 4 que son los más débiles en el conjunto del ritmo. El piano acentúa sí los tiempos fuertes especialmente en la mano izquierda mientras con la derecha hace los "floreos" de la melodía. El contrabajo, si lo hay, marca también los tiempos fuertes.

Ejemplo del ritmo del pandero:

golpe
1

2 3
trémolo golpe débil

Instrumentación

La guitarra, hermosa herencia española a la nacionalidad chilena, es un instrumento profundamente arraigado tanto en el campo como en la ciudad. De allí que también en la cueca urbana ella juega un papel fundamental.

Sin embargo, la instrumentación propia de esta cueca está condicionada por el modo de vida urbano. No faltaba en las casas de fiesta desde antaño, algún piano. Son ya legendarias las cuecas apianadas en las "casas de la vida". Hoy, por lo general, los cantores se juntan en un Bar o Club Social donde encuentran un piano, el alma urbana de esta cueca (conservé por mucho tiempo una tarjeta de visita en donde bajo el nombre decía: "pianista de cuecas"). Se suma también una caja o tambor de batería con un resonador de madera atornillado al borde. Uno o dos panderos. Un acordeón a botones y —naturalmente más difícil de conseguir— un contrabajo. Este último es un instrumento que suele usarse porque en estos lugares concurren músicos de orquestas bailables. Pero lo normal es que se use su participación sólo para grabaciones.

Valga como ejemplo el siguiente hecho para demostrar cuán desconocida es la instrumentación de esta cueca urbana: el Jurado del Festival de Viña del Mar (1970) en la parte Folclor, no aceptó que una cueca de Hernán Núñez, seleccionada para el Festival, fuera cantada con acompañamiento de piano, contrabajo y batería, por considerar que no eran instrumentos folclóricos propios de una cueca. De todos modos la cueca "Dicen que Viña del Mar" obtuvo el segundo premio defendida por Aparcoa. (Sucedió, es digno de mencionarse, que en una de las presentaciones el Maestro y Director de la Orquesta del Festival, Valentín Trujillo, no se contuvo y puso sus "floreos" en el piano, a lo cual se sumaron el batería y el bajista, lo que les valió un tirón de orejas por parte de la organización.)

Aun cuando esta cueca es pródiga en instrumentos a utilizar, las condiciones en que suele cantarse o la simple ausencia de instrumento, hace que ella sea interpretada, a veces, sólo llevando el ritmo con objetos que se tengan a la mano. Tal es el caso de la "cueca atarrada" de los obreros de la construcción, en el que se utiliza sólo un envase de pintura vacío, que sirve para acarreo de agua o arena, pero que transformado en instrumento sirve para palmotear sonoramente el ritmo. También suele verse en Santiago a algunos niños pidiendo limosna en los microbuses, acompañándose con maestría de dos piedras planas que tomadas entre los dedos de una mano llevan el ritmo al estilo de las castañuelas españolas. En restaurantes populares o ya tarde en una fiesta familiar, se suelen cantar cuecas al ritmo de platillos de café y al ritmo de botellas de vino con un tenedor en el gollete. Y por último, no faltan los que tañen el ritmo con los nudillos de las manos sobre la mesa.



Mucho faltará seguramente por decir e investigar en esta expresión cultural tan nuestra. Pero por sobre todo, más que decir, falta mucho por hacer. Algo se alcanzó a lograr en la promoción y conocimiento de la cueca chilenera a través del trabajo conjunto del Departamento de Cultura de la Presidencia y la Discoteca del Cantar Popular (DICAP) durante el gobierno del Presidente Allende, mediante los

programas culturales organizados con los sindicatos industriales, donde se contaba con la participación de un grupo de autores "chilenos" (recuerdo el orgullo, la responsabilidad —y por qué no decirlo, el nerviosismo— con que este grupo participó en dichos programas).

El apagón cultural promulgado el 11 de setiembre de 1973, cubrió también de sombras estas primeras luces. Pero la historia de estos años ha demostrado también que el apagón pertenece y permanece en el seno de la seudocultura juntista. Nuestras luces brillan como estrellas en esta noche. La cultura popular podrá ser ocultada pero no eliminada. 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.

APENDICE: ALGUNAS CUECAS URBANAS
Textos de HERNAN NUÑEZ OYARCE, maestro pintor

YO ME LO ECHO AL ESPINAZO

Yo me lo echo al espinazo
porque soy un roto niño
y le pego a codo vuelto
al bombo y a los platillos!

Yo le hago piruleta
si tocan foxtrot
cuando vienen las cuecas
me vuelvo trompo

Me vuelvo trompo sí
tremendo brillo
coopere con un resto
pa'l organillo

Se corren por baranda!
negra del alma

EL PIOLITA

Soy Choro y ando en la cancha
y no soy de los manyados
no sé lo que es patillazo
porque no he sido fichado

Salí a tirar la punga
muy solitario
le hice a un bacán el cuero
y el boticario

Y el boticario sí
ya me hice el día

después me hago el otario
miren qué vida

La Yuta no da en bola
porque soy piola

Choro = ladrón
patillazo = encarcelado
el cuero = la billetera
el boticario = el reloj
otario = de buena situación
La Yuta = la policía
piola = decente o que hace las cosas bien

DICEN QUE VIÑA DEL MAR

Dicen que Viña del Mar
era una linda princesa,
Valparaíso un corsario
se prendó de su belleza

Que en las noches de luna
se la robaba
y en la piedra feliz
la enamoraba

La enamoraba sí,
quedó el encanto
en Viña la hermosura
la audacia en Pancho

Y en la Piedra Feliz
el frenesi

MI NEGRA ME RETO A DUELO

Mi negra me retó a duelo
y fui al campo del amor
y recibí la descarga
del fuego de una pasión

Sus ojos cual metralla
me acribillaron
el corazón y el alma
me destrozaron

Me destrozaron sí
que desengaño
los que me acariciaban
me hicieron daño

Por culpa de sus ojos
soy un despojo

LA CARTA QUE ME ESCRIBISTE

La carta que me escribiste
la hice un barco de papel
y lo eché mares afuera
son palabras de mujer

Juguete de las olas
son tus mentiras
correrá el mismo riesgo
lo que me escribas

Lo que me escribas sí
tripulación
es lo falso que dicta
tu corazón

Naufrajan las mentiras
toda la vida

MALVA ROSA

Cuando te llevé al altar
Malva Rosa mi recuerdo,
pero ahora en el ambiente
te llaman Rosa de fuego

Rondando los faroles
mi linda Rosa
andas revoleteando
cual mariposa

Cual mariposa ay sí
como has podido
que a una casa'e gastar
le llamas nido

Ya verás con los años
tus desengaños

EL MOTEMEY

Calientito el motemey
grita con mucho salero
le llega a humear el canasto
a pesar del aguacero

va recorriendo calles
con su pregón
y el fiel compañero
que es su farol

Que es su farol Ay sí
venta más buena
me queda poco mote
y un cabo'e vela

Casera va querer
el motemey

EL VERDULERO

Los melones moscateles
las sandías doy caladas
fresquitas de San Vicente
y salen como granadas

Quiere porotos verdes
y los granados
sí no tiene platita
le dejo fiado

Le dejo fiado sí
mi caserita
los choclos de Malloco
pa' las humitas

Y un ganchito de albahaca
le doy yapa

PANDERO Y BOCA'E CABALLO

Pandero y boca'e caballo
punteando la batería
que lindas salen las cuecas
en las casas de la vida

Uno parte en primera
como lanzado
los otros segundeando
bien apianados

Bien apianados sí
ponen el alma
cuando llegan chiquillos
de la caramba

Y pa' las cuecas piolas
son carambolas

JUANITO ORREGO

Cada vez que voy al puerto
hago flamear el pañuelo
y la primera patita
es donde Juanito Orrego

Desenfunden chiquillos
esas vihuelas
pa' cantar con el alma
cuecas porteñas

Cuecas porteñas sí
flor de gargantas
si parecen canarios
cuando las cantan

Dale duro al pandero
Juanito Orrego

SE ARRANCARON CON EL PIANO

Se arrancaron con el piano
que tenía la Carlina
le echan la culpa a la Lolo
también a la Lechugina

Cómo lo cargarían
si no es vihuela
dijo la Nena 'el banjo
con la Carmela

Con la Carmela ay sí
y era de cola
y salían muy lindas
las cuecas piolas

Que fue el Chico Ricardo
que anda ganseando.

YO VI A DOS TAITAS PARARSE

Yo vi a dos Taitas pararse
en el barrio Matadero
poniendo su pecho al frente
defundaron los Aceros

Ese fue el cache' vaina
con el Pituco
se tiraban pencazos
que daba gusto

Que daba gusto sí
y fue Bonasco
quien paró la pelea
de esos dos guapos

Nada de codo vuelto
fueron al pleito