

Origen, raza y nación. Apuntes para una aproximación crítica al estudio de la cueca chilena¹

Christian Spencer Espinosa²

¹ _ El siguiente texto es una versión germinal y parcial de un trabajo mayor en desarrollo que espera ser publicado durante el transcurso del año 2013 bajo el título *Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010)*. Tanto esta ponencia como el futuro libro son el resultado de un proyecto homónimo financiado por el Fondo de la Música del Consejo Nacional de la Cultura del Gobierno de Chile (CNCA), folio 16612. Una versión preliminar de ambos fue publicada en un formato de borrador el año 2011 con el título *Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010). Fuentes para el estudio de la música popular chilena* (Santiago de Chile, Imprenta Grafhika). El contenido del texto tiene relación con un artículo publicado por el autor en la revista *Trans* el año 2009 (Spencer, 2009)

² _ Sociólogo y Licenciado en Música de la Universidad Católica de Chile. Ha publicado reseñas y artículos en revistas académicas de habla hispana e inglesa; en 2010 co-edita *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*; y en 2011 publica *Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010)*. A la fecha es profesor del posgrado en Musicología de la Universidad de Chile, profesor investigador del Instituto de Música de la Universidad Católica y doctorando en etnomusicología de las universidades Nova de Lisboa y Complutense de Madrid. E-mail: cspencer@puc.cl

Resumen: El siguiente artículo analiza la presencia de los conceptos *origen*, *raza* y *nación* en el canon discursivo de la cueca chilena. El objetivo del texto es mostrar el modo en que estos conceptos constituyen categorías analíticas que no sólo están presentes en los textos más importantes sobre el género sino que también han ayudado a construirlo. Para ello explico el concepto de *canon discursivo* y lo aplico al caso de la cueca, separando los textos en tres grupos según su enfoque teórico. Luego analizo el contenido implícito de las categorías mencionadas (autenticidad, mestizaje, nacionalismo) y el modo en que éstos han contribuido a esencializar la idea de cueca como un género unitario e inmutable. Baso mi aná-

lisis en los conceptos de *categoría textual* (Castelo Branco 2008) y canon discursivo (Spencer 2009), así como entre la diferencia entre historia como discurso (narración) e historia como saber de Chartier (2007).

Palabras clave: canon discursivo, cueca chilena, autenticidad, raza, nación.

La cueca chilena ha sido comúnmente definida a partir de su dispersión geográfica, funcionalidad, ocasionalidad y forma literaria / coreográfica. Quienes la definen a partir de su *dispersión geográfica* lo hacen desde dicotomías como ‘rural’ versus ‘urbano’, ‘campesina’ versus ‘citadina’, ‘baile de tierra’ versus ‘baile de salón’, danza ‘del norte’ versus danza ‘del sur’ o baile de ‘huaso campesino’ versus

baile del ‘roto urbano’. Quienes la comprenden a partir de su *función* u *ocasionalidad* enfatizan su presencia en contextos diversos como fiestas de comunidades, celebraciones patrias, ritos religiosos o concursos locales, espacios donde aparentemente cumple un rol social que se repite en el tiempo. Quienes la consideran una *forma poético-musical* la explican como un texto interpretado por voces, cordófonos e idiófonos que es bailado por parejas mixtas (de modo independiente y suelto) que representan una persecución amorosa³. Todas estas posturas conciben la cueca como un género musical que se baila y que posee una unidad estilística dada por su estructura métrica (que combina

³ _ Constituyen ejemplos de todo lo anterior Herrera (1980: 16 y ss.), Claro (1979), Pereira (1941), Loyola (2010), Gálvez (2001), Arancibia (1950), MINEDUC (c. 1985), Pérez (1983) y Alvarado y Cádiz (1982)

3/4 y 6/8) y su texto (que ofrece 14 versos distribuidos en 1 cuarteta, 2 seguidillas y 1 remate o media seguidilla)

Todas estas formas de conceptualización de la cueca (geografía, función, ocasionalidad y forma) han sido esparcidas por medio de textos escritos publicados o difundidos por agentes culturales u organismos de difusión de la cultura. Entre éstos se encuentran los medios de comunicación (diarios, revistas), el Estado (políticas culturales) y la propia industria de la cultura (industria fonográfica), entes que se han dedicado a describir o explicar la cueca por medio de estas características dicotómicas aparecidas en toda clase de documentos escritos. A pesar de la gran cantidad de material publicado sobre la cueca en estos formatos, el estudio de la cueca chilena ha sido históricamente realizado sin considerar mayormente el carácter discursivo de los textos que hablan de ella ni el modo en que han ido creando al género mismo.

Como señala Middleton (1990: 3), no podemos obviar que los términos que utilizamos para asignar significados a la música están social e históricamente fundados: cargan consigo los rastros de su uso, las marcas de quienes los crearon y el contexto donde fueron producidos. Su existencia no es casual por lo que constituyen un objeto de interés

para los estudios musicales (musicología, etnomusicología y estudios de música popular) en la medida en que aportan elementos para la construcción social de un objeto. Las categorías textuales, por tanto, son conceptos que contribuyen a construir identidades, configurar campos sociales o movilizan grupos humanos. Como recuerda Castelo Branco (2008: 13-14), ellas influyen en el modo en que “los universos musicales son contruidos y diseminados, cómo los músicos y oyentes perciben y participan en la producción musical y en cómo las disciplinas y campos de estudios son configurados”.

En el presente texto reviso de modo general tres categorías que en mi opinión han sido determinantes en el estudio de la cueca chilena a lo largo de su historia. Me refiero a los conceptos de *origen*, *raza* y *nación* diseminados en frases, párrafos y notas a pie de página en la mayor parte de los textos históricos (o con pretensión histórica) que conocemos sobre la cueca chilena en todas sus variantes. Para realizar este objetivo considero la división que hace Roger Chartier (2007: 24-25) entre historia como discurso (narración) e historia como saber (o conocimiento científico), considerando estas tres categorías como *discursos* antes que saberes históricos. Desde mi punto de vista, ellas funcionan como elementos de un canon de textos o canon textual que intenta representar el pasado de una

práctica musical y vocal como es la cueca chilena. Justamente, como señala Chartier (2007: 73), estas representaciones son importantes porque pueden llegar a ser interiorizadas u objetivadas por los individuos, llegando a tener poder persuasivo capaz de provocar cambios en nuestra concepción de la historia.

El canon textual entendido como ‘reunión de textos’ es lo que en otro lugar he llamado *canon discursivo* y que aquí utilizaré como base teórica para analizar los textos de la cueca. Entiendo canon discursivo como “la construcción diacrónica de un discurso que representa un conjunto de rasgos -coreográficos, musicales y literarios- que es vertido por escrito, estratificado en distintas capas o niveles y difundido cronotópicamente” (Spencer 2009) El análisis que ofrezco a continuación, por tanto, se ubica dentro del campo del posestructuralismo según el cual los discursos usados para describir la música popular poseen “consecuencias materiales para cómo la música es producida, las formas que toma, cómo es experimentada y sus significados” (Horner 1999: 18) Estos discursos influyen en la objetividad y coherencia de la obra musical y ayudan a construir una noción de ella (Horner 1999: 21), como es el caso de la cueca chilena.

1. El estudio de la cueca chilena

Aplicando la idea de canon discursivo con un sentido cronológico, es posible afirmar que la escritura acerca de la cueca chilena (y su antecedente inmediato, la zamacueca) se ha hecho en tres etapas. En una primera etapa la producción de textos está teñida de una visión literaria de corte liberal donde priman textos exploratorios y -en menor medida- descriptivos. Aquí podemos situar los breves comentarios de José Zapiola (*Recuerdos de Treinta Años*, de 1872) pasando por el cuento de Daniel Barros Grez (*La zamacueca*, 1890), el estudio poético de Clemente Barahona Vega (*La zamacueca i la rosa en el folclore chileno*, 1913) y las primeras publicaciones con intención académica o cuasi académica, como el texto de Sañudo Autrán (*La zamacueca*, 1886) y el primer “estudio” sobre la cueca, escrito por el político y literato Benjamín Vicuña Mackenna (*La zamacueca y la zanguaraña*, 1882) Entre los textos que forman esta capa del canon hay otros que utilizan la estructura métrica de la cueca para escribir poemas o ficciones sobre temas diversos aparentemente sin música⁴.

Luego viene un segundo conjunto de textos que posee una pretensión historicista que mezcla ideas del evolucionismo con el difusionismo. El evo-

lucionismo postula una noción de progreso de la cultura según etapas estratificadas y cronológicas que poseen una jerarquía dentro de la historia. El difusionismo, en cambio, propone la existencia de culturas nucleares desde donde se radia la historia y sus innovaciones. Dentro de esta postura es posible ubicar las ideas publicadas en revistas y diarios por Pedro Humberto Allende (1930, 1935 y 1938), algunas ideas contenidas en los dos libros del músico Pablo Garrido (*Biografía de la cueca chilena* de 1943 e *Historial de la cueca chilena*, 1979), los sendos aportes de Carlos Vega (1936, 1947, 1953, 1956) y la sección sobre la zamacueca publicada por Eugenio Pereira Salas en su libro *Orígenes del Arte Musical en Chile* (1941) que se complementa con los comentarios aparecidos en *Historia de la Música en Chile* (1957) Debe notarse que los trabajos de Garrido son en realidad una propuesta eclética que reúne tantas hipótesis como respuestas posibles a los temas de origen, raza y nación. Por ello debe leerse con mayor precaución que los otros textos, ya que del mismo modo en que defiende la presencia del negro en la cueca (que otros niegan) alaba el carácter nacional de la zamacueca como aspectos central de su historia.

Finalmente tenemos un grupo de trabajos que dividiría en tres partes:

1. Un primer grupo conformado por los textos escritos con un enfoque sociohistórico próximo a la historia social y la etnomusicología, como el trabajo de Juan Pablo González y Claudio Rolle, *Historia Social de la música popular en Chile* (2005: 394-404), los trabajos de Rodrigo Torres titulados *El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno* (2003) y *Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)* (2008), ambos basados indirectamente en su tesis *Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle* (2001)

2. Un segundo grupo de trabajos que incluye los textos de corte musicológico e histórico publicados por Samuel Claro durante los años 80 y 90. Entre ellos están *La cueca chilena: un nuevo enfoque* (1982), *La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural* (1986), *Herencia musical de las Tres Españas en América* (1989) y *Orígenes árabe-andaluces de la cueca o chilena* (1993). Todos estos textos son una preparación para el libro *Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*, publicado jun-

4 _ Entre ellos están S. A. (1864), J. F. S. (1865) y García (1866).

to a Carmen Peña y María Isabel Quevedo en 1994 y luego reeditado en 2011.

Este libro constituye un caso excepcional dentro de los estudios musicales chilenos en la medida en que mezcla la escritura musicológica característica de su autor, con los testimonios orales recogidos y redactados por un solo cultor, don Fernando González Marabolí. Estos textos nativos, no obstante, están “explicados” o “comentados” por el mismo Claro con el fin enmarcarlos dentro del canon escritural de la academia. Así, este libro puede verse como un texto en dos partes: una introducción histórica y una ‘novela etnográfica’ de autoría múltiple, ambas sin ensamblaje teórico ni práctico⁵.

3. Un tercer grupo está compuesto por textos generales orientados a una explicación conceptual y práctica del baile de la cueca. Estos libros son manuales de didáctica coreográfica y al mismo tiempo intentos por resumir los aspectos textuales e históricos del género. Se trata de textos que combinan la información histórica con la escritura de manual con el fin de servir de divulgación del género. Entre éstos se encuentran los textos de Sergio Herrera (*La cueca chilena*,

chilenita o chilenera, 1980) y Exequiel Rodríguez (*La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*, de 1950), además del bien documentado trabajo de Jaime Gálvez Asún titulado *La cueca chilena* (2001) que resume los textos anteriores a él. En este mismo grupo podemos ubicar partes del trabajo de la folclorista chilena Margot Loyola, sobretodo su reciente trabajo llamado *La cueca: danza de la vida y la muerte* (2010) que reúne gran parte de su pensamiento sobre el tema. Aunque han sido escritos influidos por la literatura, la poesía, el periodismo y la necesidad de contar con materiales para las escuelas, todos estos textos poseen algún grado de pretensión histórica que permite entenderlos -desde una mirada historiográfica- como narraciones o fragmentos discursivos sobre la cueca.

Estos tres tipos de textos describen una línea cronológica que va desde el estudio de la cueca como fenómeno nacional y folclórico (propia del siglo XIX y parte del siglo XX) a la cueca como práctica social (siglo XX y siglo XXI). Ahora bien, en el último lustro han surgido nuevos intentos por estudiar la cueca desde perspectivas diferentes a estas tres líneas mencionadas, cuestión que aumentará con el paso de los años gracias al desarrollo de los estudios

musicales y las ciencias sociales en Chile. Ejemplos de esta renovación puede encontrarse en los trabajos publicados por Donoso y Navarrete (eds. 2010) y Donoso y Rojas (2011), cuya orientación es próxima a la historia social. Sin embargo, creo que las líneas de trabajo que estos textos –y otros que vienen en camino- requieren de cierto tiempo para mostrar el modo en que se conectan con los enfoques teóricos y argumentos aparecidos en la vasta literatura sobre cueca publicada en el país en los últimos cien años⁶.

2. Origen, raza y nación

En el canon discursivo de la cueca ha predominado el estudio o conocimiento de tres grandes ideas:

- La persecución del **origen** de la cueca;
- La ansiedad por determinar la o las **razas** de las cuáles ésta proviene;
- La búsqueda del valor **nacional** de la cueca, ya sea como fuente simbólico-cultural

⁵ _ Una novela etnográfica es un texto escrito por un nativo (Spradley 1979: 24).

⁶ _ Dentro de esta división ubico mi propio trabajo etnomusicológico –que en mi opinión no pertenece al canon- en el primer nivel de textos de enfoque sociohistórico, particularmente por el uso que hago de la sociología, la historia y la etnomusicología. Para más información véase Spencer (2007, 2009 y 2011a).

(similar a la bandera) o como sonido exaltador de la acción del Estado (similar al himno nacional).

Estos tres temas están presentes de modo diverso en los textos del canon discursivo y son el reverso de otros temas que surgen implícitamente en la escritura. En efecto, el interés por conocer el *origen* de la cueca es al mismo tiempo un discurso sobre el carácter *genuino* de su repertorio. Los textos que buscan la autenticidad del género intentan justificar la autoridad de quienes los escriben pero especialmente crear una noción de autoridad por medio de la verdad o sinceridad de ciertos datos por sobre otros. Así, por ejemplo, Eugenio Pereira Salas (1941: 170-171) señala que la influencia de los negros en el origen de la cueca es escasa, razón por la que sugiere hacer su estudio excluyendo estos materiales para centrarse en la “influencia peninsular”. Como expresa Bendix (1997: 10) el deseo de mostrar lo genuino es en el fondo una ansiedad por escapar a la modernidad y retrotraer al sujeto -postergado por progreso y la tecnología (ciencia)- al primer plano.

Del mismo modo, los textos que hablan sobre la *raza* buscan instalar la idea de la cueca como un género predominantemente mestizo cuyo ascendente étnico es blanco e hispánico. Se trata de

buscar cuál raza sirve para encajar la cueca dentro de los relatos de “invención de la nación” que crean “tiempo histórico” y “escenifican” la cultura (Subercaseaux 2005: 648-649) Como he señalado en otro lugar, además de excluir los discursos negros y mestizos del relato, la mayor parte de estos textos incluyen el tema del origen, convirtiendo la discusión de la raza en una discusión velada sobre la autenticidad (Spencer 2009)

Finalmente, los textos que hacen énfasis en la *nación* crean una “comunidad imaginada” en torno a la cueca. Una “comunidad imaginada” –recordemos- es una comunidad política cuyos límites y soberanías son imaginadas por sus miembros, que no necesariamente poseen encuentros cara a cara, sino que se reúnen en torno a la idea de nación (Anderson 2006). Así, la “comunidad imaginada” de la cueca es una comunidad cultural de intérpretes (baile, canto), creadores (poesía) o seguidores de la cueca (audiencias) que legitiman o creen en su valor político para construir lo nacional. Cueca y nación, por tanto, poseen una afinidad conceptual que la comunidad comprende y profesa, cuestión que se aprecia en muchos de los textos nacionalistas sobre la cueca, algunos de cuyos fragmentos citaré más adelante. La cueca sería entonces la versión sonora de la patria, el complemento cultural de la catequesis política que el Estado-Nación creó

para agrupar a los ciudadanos en torno a un ideal colectivo (Cfr. Spencer 2007) Algunos de estos discursos sobre cueca, sin embargo, tienden a mirar la cueca de un modo ahistórico promoviendo una imagen rígida del texto, la coreografía y la historia del género, como explicaré después.

Estos tres ejes constituyen el foco principal en torno al cual se ha escrito y analizado la historia y el desarrollo de la cueca chilena. Desde un punto de vista historiográfico, lo que conocemos acerca de la historia de este género ha sido construido entrelazando estas tres preocupaciones en un mismo discurso intertextual, es decir, mezclando frases, términos y conceptos en forma de citas o paráfrasis. Un ejemplo de esta intertextualidad es el trabajo de Jaime Gálvez (2001), quien reúne las opiniones sobre el origen de la cueca en un listado de viñetas. Con ello se muestra la importancia que tienen las ideas de raza, origen y nación dentro del canon discursivo, que el mismo Gálvez enumera mecánicamente por medio de ideas-síntesis que incluyen a ciertos autores y excluyen a otros. Como dice Harold Bloom (1995: 29-30), esto es lo que puede llamarse un “catálogo de autores aprobados”.

Los textos del canon discursivo de la cueca constituyen un intento explícito o implícito de hacer historiografía o – al menos- de representar aquello

que Leo Treitler llamara “la realidad de un objeto” (1999: 359). La descripción del objeto va formando la “literatura constitutiva” del campo disciplinario (Bohlman 1991: 136) donde las ideas de raza, origen y nación tienen un lugar preponderante. Estos intentos que se materializan en publicaciones son los que han influido en la exclusión de otros temas de la cueca que han quedado intactos por más de un siglo. Me refiero a aspectos como la performance, el uso de la corporalidad, el contenido político de los textos, las cuestiones de género o los procesos de innovación y continuidad del género. Al mismo tiempo, ellos han cristalizado y profundizado la visión de la cueca como género musical “unitario” delimitado por rasgos estilísticos que son fijos (expresado en la frase “la cueca es una sola”). Siguiendo esta lógica de pensamiento, la cueca en Chile sería “una sola” de norte a sur porque su texto posee “siempre” 14 versos y su estructura de baile exige “siempre” las mismas vueltas. Otros aspectos de su performance no serían considerados como definitorios del género pues no son permanentes, salvo excepciones⁷.

Desde una perspectiva etnomusicológica, en cambio, el género musical pierde consistencia porque

es un constructo cerrado que encasilla o delimita las prácticas musicales en vez de explicar sus transformaciones. Si nos regimos por este punto de vista, por ejemplo, las cuecas improvisadas no serían necesariamente cuecas al no cumplir en su estructura el orden de 14 versos; y las cuecas bailadas en la danza contemporánea no serían cuecas por no cumplir con los giros que se esperan de ella ni las tenidas que históricamente han aparecido en los medios de comunicación. Por este motivo en vez de preguntarnos “dónde empieza” o “dónde termina” una cueca (es decir, qué *es*) parece más prudente preguntarse por qué cosas ocurren cuando la cueca está presente en un tiempo y espacio determinado (es decir, qué *permite hacer*). Así, cuando formulamos el estudio de los géneros musicales podemos conocer de mejor manera la performatividad y práctica colectiva de la música y analizar los procesos de construcción de realidades y significados sociales que surgen desde ellos (Cfr. López Cano 2006: 6).

3. Unitaria y mestiza - auténtica y nacional

La presencia y entrelazamiento de estos tres conceptos –origen, raza, nación– en los textos del canon discursivo es el que llevado a una comprensión de la cueca como un ‘género musical’ que es ‘nacional’ y al mismo tiempo ‘mestizo’. Esto quiere

decir que por lo general la cueca ha sido entendida como una forma musical ‘unitaria’ (una sola) que exalta ciertos valores nacionales y cuyo origen debe buscarse en una raza hibridada (entre la herencia hispánica blanca y la indígena). La presencia de lo auténtico, unitario y mestizo cambia de texto en texto, adquiriendo distintos énfasis según la época en la que los textos son escritos.

Sin embargo, los temas de autenticidad (derivados de la discusión sobre el origen) y nacionalismo (derivados de la discusión sobre la nación) parecen ser especialmente recurrentes, superando en prioridad al tema de la raza. En efecto, mientras en los libros históricos, musicológicos y etnomusicológicos la cueca ha sido abordada básicamente desde un enfoque de autenticidad, en los textos de revistas, diarios y prensa, la perspectiva nacionalista ha sido más predominante.

La mirada nacionalista se ha sustentado en el intento de dar un carácter de permanente o perpetuo a ciertos atributos de la cueca. Se habla de ella como un aspecto inmutable y ahistórico que puede traspasar el tiempo sin transformarse (cambiando para permanecer igual) gracias a su conexión con el ideal mayor de la nación. Como dice Subercaseaux (2005: 650), el traspaso de los valores de lo nacional a la cultura (lo simbólico) requiere de

⁷ _ Me refiero a los textos de González y Rolle (2005), a ciertos pasajes de Garrido (1979), a los trabajos de Torres, al texto de Donoso y Rojas (2011) y a mi propio texto (Spencer 2011a).

una “articulación de sentidos” que puedan “generar lealtades y vínculos”, cuestión que la cueca cumple fehacientemente al ser parte del imaginario de lo local desde el siglo XIX (Spencer 2007) pero sobretodo porque permitiría cristalizar la llamada “singularidad chilena” (Subercaseaux 2005: 651). Esta conversión de la cueca de un “género” a un “valor”, por tanto, sería una esencialización propia del canon discursivo que se sustenta en la idea de nación como entelequia construida por el Estado-Nación para crear identidad por medio de “procesos de homogeneización y control” social (Madrid 2010)

Los ejemplos que muestran la esencialización de la cueca en los textos son múltiples. Benjamín Vicuña Mackenna, por ejemplo, dice en 1882 que la cueca es el “verdadero baile nacional” mientras que Clemente Barahona señala treinta años después que “constituye el alma mater de nuestra raza” (Barahona 1913: 8). Por otro lado, Salvador Pineda expresa en 1955 que la cueca desde su origen ha ido “íntimamente ligada al sentido de la nacionalidad y su influencia ha servido, en cierto modo, para dar mayor firmeza y autenticidad a la idea de patria”. Por su parte, Samuel Claro señala en 1994 que la cueca es “la reafirmación de la identidad nacional” (Claro 1994: 17) a lo cual Gálvez replica en 2001 (p. 32) que es “el símbolo más puro de nuestra identi-

dad” y Durand que “despierta el alma vibrante de la raza [...] para animar la fiesta popular chilena” (texto de 1942 citado en Gálvez 2001: 66).

Pero la idea de la cueca como una esencia nacional se mezcla y combina con la idea de la cueca como un baile genuino o auténtico. En textos del siglo XX, de hecho, la cueca alcanza ribetes abstractos y atemporales que exaltan el género como un objeto unitario e inalterable. Exequiel Rodríguez, por ejemplo, dice en 1950 que “la cueca chilena es una sola en su estructura general”, mientras que Salvador Pineda insiste en que ella es “es carne y espíritu de Chile, inspiración y esencia de su historia, raíz y razón de su destino” (Pineda 1955). Por su parte, José María Palacios afirma en 1969 que el folclore con el que se construye la cueca “no se puede hacer de nuevo. Está hecho y es así».

En los años 80 y 90 esta situación no cambia mayormente. Posiblemente influido por el Decreto N°23 que nacionaliza la cueca como “baile nacional” en 1979, el fundador de la Federación Nacional de Cueca –don Osvaldo Barril– dice en 1991 que “la cueca es una sola [...] la señal más notable de pertenencia a un mundo que se construye, a un mundo que busca las claves de la autenticidad y la perpetuidad” (en Gálvez 2001: 61). Un tiempo después, Samuel Claro (1994: 22) afirma que “La chilena o

cueca tradicional interpreta y trata de reproducir la perfección del universo creado por Dios”. Del mismo modo, Héctor Parada señala –siguiendo a Claro– que la cueca “refleja ese orden inmutable, como una síntesis final y condensada de la interpretación de las leyes del universo” (Parada 1998: 6 y 14)⁸.

Un texto que ejemplifica bien el reclamo por lo nacional y lo auténtico es el que escribe Pedro Humberto Allende en 1935 en el diario conservador *El Mercurio*. Premio Nacional de Música (1945) y uno de los primeros en referirse académicamente a la cueca, Allende se refiere a ella como un género puro cuyos ribetes genuinos no podrían provenir bajo ninguna circunstancia de la cultura negra. Por eso condena la música vulgar (popular) y extranjera para exaltar la música nacional en tanto referente de pureza para la expresión de lo local. Me permito a continuación citar este texto, reconociendo que si bien no forma parte regular del canon discursivo contiene en su redacción un excelente ejemplo acerca de la búsqueda de la autenticidad y lo nacional. Dice Allende (1935: 17):

Muchas veces en artículos y conferencias de divulgación artística, he lamentado que en nuestra América se confunda lastimosa-

⁸ Véase también Rodríguez (citado en Gálvez 2001: 54), Allende (1930) y Bello (1959)

mente la música vulgar con la música genuinamente popular. Este error se acentúa en Estados Unidos, Méjico, Cuba y especialmente en la Argentina, donde es frecuente ver que algún habitué de cabaret o bodegón de arrabal, bajo la influencia del alcohol, escriba danzas y canciones dignas del ambiente que las inspiró, tanto por lo grosero del texto literario como de la música que el adaptó. Si estas producciones se difunden, se les considera populares y a su autor se le ensalza como al genuino creador del arte nacional. ¡Profundo error! [...] Jamás el arte popular ha nacido en las grandes ciudades, sino en los más apartados campos. Es aquí donde el artista espontáneamente crea sus obras de arte y es exclusivamente en los campos donde los países europeos y occidentales han encontrado la verdadera alma artística que caracteriza a los pueblos.

Nosotros nada hacemos por proteger la pureza de nuestro arte popular: libres están las fronteras para que penetren [sic] a nuestro país toda esa literatura y música perversa, canallesca, que, empezando por los cabarets, continúa su invasión malsana, corrompiendo el gusto artístico de la inmensa mayoría. Así vemos que los tangos, las

rumbas, y las falseadas de los negros norteamericanos, desplazan a nuestras nobles tonadas y cuecas chilenas

4. Conclusiones

El presente texto ha intentado explicar el modo en que las ideas de origen, raza y nación han dominado el canon discursivo de la cueca chilena. A través de una clasificación y breve descripción de los textos que forman parte de éste, he tratado de mostrar lo que Bruce Horner (1999: 18) ha llamado “consecuencias materiales” del discurso, es decir, la influencia de la intertextualidad de la escritura en la forma en que se produce y significa la música o los géneros musicales. Los textos de la cueca chilena han creado un discurso iterado que ha ido creando una selección de significados que hoy constituyen un verdadero contexto intelectual para el estudio de la misma.

En este sentido, el canon posee impacto fuera del terreno escrito pues la representación literaria corrige y (re)codifica el objeto, activando un ‘poder cultural’ que puede crear y/o excluye otros discursos del dominio público (Cfr. Beard y Gloag 2005: 33). Por eso los discursos sobre la cueca no pueden entenderse como un constructo monolítico estático, sino como un espacio creado *para* la negociación

de las representaciones y construcciones acerca de la raza, el origen y la nación chilenas. El análisis del discurso en la música, entonces, ha de intentar captar “las prácticas discursivas que construyen y re-construyen a la música, a nosotros mismos y a nuestra experiencia de ésta, y con qué fin” (Horner 1999: 26-27)

El estudio de la cueca chilena ha sido realizado en tres etapas distintas que obedecen a los contextos históricos en que fue pensada. En una etapa inicial es analizada y explicada -de un modo literario- como parte del entramado de lo nacional, para posteriormente ser tematizada con pretensión historicista por medio de ideas provenientes del evolucionismo y el difusionismo. En esta época crece la demanda por su autenticidad y carácter genuino, como bien refleja el texto de Allende de 1935 en el que -no sólo incorpora el reclamo nacionalista sino también- exige la pureza de la música local y su “verdadera alma artística”. Finalmente, en una tercera etapa, los textos del canon se abren a nuevas perspectivas en vertientes diversas que -no obstante ello- no abandonan del todo las ideas de raza, origen y nación, las cuales abordan ahora con una mirada más definida desde la sociología, la historia, la etnomusicología, la musicología y la didáctica.

En todas estas etapas la intertextualidad generada por el intercambio de ideas y frases permite que se fijen y fortalezcan un conjunto de ideas en torno al origen (autenticidad), raza (mestizaje) y nacionalidad de la cueca, algunas de ellas de corte esencialista. Estas tres categorías, por tanto, pueden entenderse como un punto de partida o de llegada para la construcción de la historia textual, coreográfica y (en menor medida) performativa del género, confirmando el hecho señalado al inicio de esta ponencia, según el cual las categorías están social e históricamente fundadas pudiendo influir en el modo en que las disciplinas son configuradas.

Referências

Anderson, Benedict. 2006. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres y New York: Verso.

Beard, David y Kenneth Gloag (Eds.). 2005. "Canon". En *Musicology: The Key Concepts*, 32-34. New York: Routledge Key Guides.

Bendix, Regina. 1997. *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.

Bloom, Harold. 1995. *El canon occidental*. Barcelona: Anagrama.

Bohlman, Philip V. 1991. "Representation and cultural critique in the history of ethnomusicology". En *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, eds. Bruno Nettl y Philip V. Bohlman, 131-151. Chicago: The University of Chicago Press.

Castelo-Branco, Salwa. 2008. "A categorização da música em Portugal: Política, Discursos, Performance e Investigação". *Etno-Folk. Revista Galega de Etnomusicología* I (12): 13-29.

Chartier, Roger. 2007. *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.

Horner, Bruce. 1999. "Discourse". En *Key terms in popular music and culture*, eds. B. Horner y T. Swiss, 18-34. Massachusetts: Blackwell Publishers.

López Cano, Rubén. 2006. "Asómate por debajo de la pista": timba cubana, estrategias músico-sociales y construcción de géneros en la música popular. En *VII Congreso de IASPM-AL. Música popular, escena y cuerpo en la América Latina: prácticas presentes y pasadas*. La Habana, Cuba, 20 al 25 de junio de 2006 < <http://lopezcano.org/Articulos/2006.Asomate.pdf> > [Consulta: 1 de noviembre de 2010].

Madrid, Alejandro. 2010. "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En *A Tres Bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano*, eds. A. Recasens y C. Spencer Espinosa, 227-235. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) y AKAL Ediciones.

Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. Milton Keynes: Open University Press.

Spencer Espinosa, Christian. 2007. "Imaginario nacional y cambio cultural: circulación, recepción y pervivencia de la zamacueca en Chile durante el siglo XIX". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14 (Noviembre, Segunda Época): 143-176.

Spencer Espinosa, Christian. 2009. "Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena". *Trans* 13 <<http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art12.htm>> [Consulta: 5 de junio de 2010].

Spencer Espinosa, Christian. 2011a. *Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010). Fuentes para el estudio de la música popular chilena*. Santiago de Chile: Imprenta Grafhika.

Spencer Espinosa, Christian. 2011b. "Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)". *Trans* 15 <http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_25_Spencer.pdf> [Consulta: 5 de junio de 2010].

Subercaseaux, Bernardo 2005. "Tiempo nacional e integración. Etapas en la construcción de la identidad nacional chilena". En *Relatos de nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, ed. F. C. González, 647-661. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.

Treitler, Leo. 1999. "The Historiography of Music: Issues of Past and Present". En *Rethinking Music*, eds. Cook, Nicholas y Mark Everist, 356-377. Oxford: Oxford University Press.

Bibliografía [Textos del canon discursivo de la cueca]

[s.a.]. 1864. *Versos de Zama: cuecas populares*. Santiago: s. n.

Allende, Pedro Humberto. 1938. "Nació en el oriente sensual y se llamaba "Zambra", la Cueca de tamboreo y huifa". *Ercilla*, 16 de septiembre, p. 16.

Allende, Pedro Humberto. 1930. "La música popular chilena". *Revista Comuna y Hogar. Boletín de las Municipalidades de Chile* II (17):202-205.

Allende, Pedro Humberto. 1935. "Nuestra Música Popular". *El Mercurio*, 1 de enero, p. 17.

Autrán, Sañudo. 1886. “La zamacueca”. *Ilustración Española y Americana* 30 (1):11.

Barahona Vega, Clemente. 1913. *La zamacueca i la rosa en el folklore chileno*. Santiago: Imprenta Universitaria.

Barros Grez, Daniel. 1890. “La zamacueca”. En *La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)*, 332-341. Talca: Imprenta y Litografía de Los Tiempos.

Bello, Enrique. 1959. “Decadencia de la música popular”. *Revista Musical Chilena* 13 (68): 61-68.

Cádiz, Osvaldo, and Onofre Alvarado. 1982. *La cueca: una danza tradicional chilena (breve estudio descriptivo y analítico)*. Santiago: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.

Castro, Luís, Karen Donoso y Araucaria Rojas. 2011. *Por la Güeya del Matadero. Memorias de la cueca centrina*. Santiago: Autoedición.

Claro Valdés, Samuel, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes. 1994. *Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

Claro Valdés, Samuel, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes. 2011. *Chilena o Cueca Tradicional de Acuerdo con las Enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Segunda ed.. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.

Claro Valdés, Samuel. 1979. *Oyendo a Chile*. Santiago: Editorial Andrés Bello.

Claro Valdés, Samuel. 1982. “La cueca chilena: un nuevo enfoque”. *Anuario Musical* XXXVII: 71-88.

Claro Valdés, Samuel. 1986. “La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural”. *Bulletin The Brussels Museum of Musical Instruments* [“Musique et influences culturelles réciproques entre l’Europe et l’Amérique Latine du XVIème au XXème siècle”] XVI: s/n.

Claro Valdés, Samuel. 1989. “Herencia musical de las Tres Españas en América”. *Revista Musical Chilena* XLIII (171):7-41.

Claro Valdés, Samuel. 1993. “Orígenes árabe-andaluces de la cueca o chilena”. *Revista de musicología* XVI (4):2027-2042.

Gálvez Asún, Jaime. 2001. *La cueca chilena*. Santiago de Chile: [s.n.].

García, Aris. 1866. *Zama-cuecas de actualidad: dedicadas a los godos i a su reina Chavelita II*. Santiago: [s. n.].

Garrido, Pablo. 1943. *Biografía de la cueca*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla.

Garrido, Pablo. 1979. *Historial de la cueca*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

González Rodríguez, Juan Pablo y Claudio Rolle Cruz. 2005. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.

Herrera Torres, Sergio. 1980. *La cueca chilena, chilanita o chilenera*. Santiago: Italiana.

Loyola, Margot y Osvaldo Cádiz. 2010. *La cueca: danza de la vida y la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Mineduc. 198-. *Folklore de Chile. La cueca y danzas tradicionales*. Santiago: Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural, BAFONA y Comisión de Asesoría Pedagógica.

Navarrete, Micaela y Karen Donoso (eds.). 2010. *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca*. Santiago: DIBAM y LOM.

Parada González, Héctor. *La cueca y algo más*. Santiago: Canal Recreativo Nacional, 1998.

Palacios, José María. 1969. "El arte-folklore y otras artes". *El Musiquero* 95 (Septiembre): 5-7.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pereira Salas, Eugenio. 1957. *Historia de la música en Chile (1850-1900)*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Pérez, Juan Estanislao. 1983. "La cueca, danza nacional de Chile". *Aisthesis* 16:27-40.

Pineda, Salvador. 1955. «La cueca transmite el canto de la vida y el eco de la raza». *En Viaje* 255 (enero): 31-33.

Rodríguez Arancibia, Exequiel. 1950. *La cueca chilena: coreografía y significado de esta danza*. Santiago: Talleres Gráficos Casa Nacional del Niño.

S., J. F. 1865. *El cantor popular: obra compuesta de canciones, tonadas, zamacuecas i cuentos: enteramente nuevos i al estilo popular*. Santiago: Imprenta de la Unión Americana.

Spradley, James. 1979. *The ethnographic interview*. Chicago: Holt, Rinehart and Winston.

Torres Alvarado, Rodrigo. Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle. *Tesis para optar a el Diplôme d'études approfondies*. Université de Paris VIII - Saint Denis, Université de Paris VIII. Paris, 2001.

Torres Alvarado, Rodrigo. 2003. “El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno”. En *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*, Ed. Sonia Montecinos, 149-157. Santiago: Cuadernos Bicentenario.

Torres Alvarado, Rodrigo. 2008. “Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)”. *Revista Musical Chilena* LXII (209):5-27.

Vega, Carlos. 1936. *Danzas y canciones argentinas; teorías e investigaciones; un ensayo sobre el tango. Diez y nueve láminas y dibujos, veinticinco ejemplos musicales*. Buenos Aires: G. Ricordi.

Vega, Carlos. 1947. *La Forma de la Cueca Chilena*. Separata Colección de Ensayos Nº 2 Revista Musical Chilena. Santiago de Chile: Instituto de Investigaciones Musicales.

Vega, Carlos. 1953. *La zamacueca (cueca, zamba, chilena, marinera). La zamba antigua. Historia, origen, música, poesía, coreografía*. XX vols. Vol. XIX, *Bailes Tradicionales Argentinos*. Buenos Aires: Julio Korn.

Vega, Carlos. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Vicuña Mackenna, Benjamín. 1882. “La zamacueca y la zanguaraña”. *El Mercurio de Valparaíso*, 1 de Agosto [Nº16630], p. 2.

Vicuña Mackenna, Benjamín. 1909 [1882]. “La zamacueca y la zanguaraña”. *Revista Selecta. Revista mensual, literaria y artística* I (9):283-285.

Zapiola Cortés, José 1974. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*. Santiago: Zig-Zag.