

*Más allá del folclore:
la producción social del espacio a través de la
cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)*



Cueca urbana em Santiago de Chile. S./d., fotografia (montagem).

Christian Spencer Espinosa

Doutor em Musicología pela Universidad Complutense de Madrid y la Universidad Nova de Lisboa (mención europea). Pesquisador da Universidad de Guanajuato/Sistema Nacional de Investigadores de México (SNI). Coorganizador do livro *Made in América Latina: studies in popular music*. Abingdon: Routledge 2016. canazo@gmail.com

Más allá del folclore: la producción social del espacio a través de la cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)*

Beyond folk music: the social production of space through the cueca urbana in Santiago de Chile (2000-2010)

Christian Spencer Espinosa

RESUMEN

Este texto utiliza los conceptos de localidad y barrio para explicar el modo en que la escena musical de la cueca urbana de Santiago de Chile crea eventos espacializados que van más allá de la dicotomía campo-ciudad. Se busca demostrar el modo en que este baile territorializa la identidad urbana creando una memoria geográfica desde los barrios, así como explicar de qué manera la performance sirve como medio para criticar la configuración actual del espacio público y a través de ella se resiste la planificación urbana de Santiago. El texto expone primero los conceptos de "localidad", "lugar" y "ciudad" para luego detallar las políticas de planificación urbana de Santiago del último medio siglo, explicar la importancia de los lugares en la performance y sociabilidad, describir la importancia del concepto de barrio y, finalmente, ejemplificar con un evento de cueca los argumentos anteriores.

PALABRAS CLAVE: cueca; espacio; identidad.

ABSTRACT

This text resorts to the concepts of locality and neighborhood to explain how the Santiago's cueca urbana music scene creates spatial events that go beyond the urban-rural dichotomy. It aims at demonstrating how this dance territorializes urban identity, thus creating a geographic memory rooted in neighborhoods. The text also aims to explain how performance is a means to criticize the current configuration of public space; through it, resistance is opposed to Santiago urban planning. The article starts by explaining the concepts of "locality", "place", and "city" and goes on to detail Santiago urban planning policies in the last half century, explaining the importance of places for performance and sociability, describing the importance of the concept of neighborhood and giving an example of the arguments above through a cueca event.

KEYWORDS: cueca; space; identity.

* Este artículo fue escrito en 2013 como parte de una serie de cuatro textos que intentaron dar una visión alternativa al historicismo característico de los estudios de cueca chilena. Tres fueron ya publicados: el primero abordó la cueca como forma de iconografía y toponimia (2015); el segundo habló de la cueca como geografía de la amistad (2016) y el tercero, como *performance imaginaria* (2016). El texto que presento a continuación fue pensado para una compilación hecha por la Universidad Nacional de Cuyo, pero – por razones que desconozco – naufragó en los mares del olvido editorial. El impulso de Adalberto Paranhos y Tânia Garcia me permitió hacer una nueva versión con un enfoque más completo y una simplificación de los argumentos principales. Me permito señalar, finalmente que algunas secciones han sido incluidas en varios capítulos de mi próximo libro, *Historia de la cueca urbana en Santiago de Chile*, que será publicado este año bajo la edición la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos Nacional del Gobierno de Chile (Dibam).



La cueca es una práctica social de baile, canto e interpretación musical aparecida en la década de 1930 en las ciudades de Santiago y Valparaíso. Desde sus orígenes conocidos – en la década de 1820 – hasta el fin de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), se le consideró un género eminentemente folclórico debido a la manera "tradicional" en la que se cantaba: con voces femeninas o masculinas (en movimiento de terceras paralelas), con instrumentos acústicos considerados rurales (como el arpa, el acordeón, la guitarra y las percusiones), con temas de amor e historia patria y con una performance que requería vestuario de fiestas patrias. Los principales responsables de esta asociación de la cueca con lo folclórico

fueron la industria discográfica y las políticas culturales aparecidas en la primera mitad del siglo XX; y luego, con menos importancia, los músicos y los medios de comunicación, que repitieron el modelo dejado por la industria en la segunda mitad del mismo siglo. De este modo, aunque gozó de adjetivos como “popular” y “nacional” durante los siglos XIX y XX, la cueca fue siempre la representación propia del folclore en el sentido de reunir los rasgos propios de la chilenidad, es decir, el “humor bucólico y nostálgico”, la fiesta campesina y “una serie de objetos y acontecimientos concretos en los cuales la chilenidad estaría encarnada – rodeos, chamantos, cantaritos de greda, chinas, espuelas, etcétera”.¹

Durante la dictadura de Pinochet la asociación entre cueca y folclore se exagera notoriamente. El concepto de folclore que utiliza la dictadura para su política cultural está basado en la figura del huaso (*cowboy*, gaucho) como arquetipo hispánico de lo chileno, pero además en una concepción científica del folclore y en su performance como espectáculo para ser observado.² La idea era relacionar lo folclórico con lo nacional y lo nacional con lo militar, recuperando los “auténticos valores culturales” con el fin de contribuir “a la formación de una conciencia folklórica”.³ De esta forma la cueca quedó como una música “practicada en medios rurales, transmitida oralmente, creada colectivamente, tenida como auténtica, arcaica y representativa de la esencia de la nación”.⁴

Al finalizar el siglo XX, sin embargo, todo cambia. A mediados de los años 90 se inicia un proceso de recuperación de la cultura popular que viene aparejado de un fuerte sentimiento de nostalgia por los músicos de la bohemia antigua (anteriores a la dictadura). Es el deseo de contar con los viejos músicos de bares, mercados, conventillos, prostíbulos y locales invisibilizados por la dictadura; aquellos que no cabían en la categoría de folclore, aunque lo fueran. Se ubica entonces a la cueca fuera del espectro del folclore y se le inserta dentro del ámbito de lo popular y lo urbano, aspectos que si bien arrastraba consigo desde los años 30, habían sido absorbidos por la industria del disco a partir de los años 60. Hacia el año 2000 aparece una escena musical con diversos grupos de cueca que materializan la búsqueda de lo antiguo y barrial.⁵ Esto confirma el uso de las categorías “popular” y “urbano” entre la prensa y los músicos, dotando a la cueca chilena de una nueva autenticidad que inclina la balanza hacia la dupla ciudad-urbano en vez de campo-folclore. Gracias a esto la práctica y estudio de la cueca urbana alcanza mayor proyección y profundidad, así, al iniciarse el nuevo milenio, deja de ser únicamente un género del folclore – hecho por conjuntos de proyección de los años 60 a 80 – para convertirse en una práctica social propia de la cultura popular y urbana, hecha por jóvenes amantes del rock y la cumbia.

A partir del año 2001, el debate sobre el carácter popular de la cueca cede a favor de un análisis de su carácter histórico, espacializado y barrial. Aunque los textos que utilizan esta perspectiva son pocos (y en escasas partes), ejercen una importante influencia dentro del modo de entender la cueca pues dan cuenta de un tipo de música en que lo visual y lo performativo no son la única variable a ser analizada. Rodrigo Torres, por ejemplo, ubica los espacios de cueca como sitios de resistencia cultural donde se generan significados alejados de la “coerción” de la pobreza. La práctica social de la cueca, dice Torres, se da en las canchas cuequeras, cuyo modo de funcionamiento es la transgresión y la ocultación⁶, lo mismo que Scott considera formas de “disidencia” a través de disfraces políticos que dan

¹ RAMOS, Ignacio. *Políticas del folclore: representaciones de la tradición y lo popular. Militancia y política cultural en Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui*. Tesis para optar al grado de Maestría en Musicología, Departamento de Música y Sonología, Facultad de Artes de la Universidad de Chile, 2012, p. 89. Para una breve descripción del desarrollo histórico, rasgos musicales, estudios y bibliografía sobre la cueca urbana, ver SPENCER ESPINOSA, Christian. Cueca chilena. In: HORN, David et al. (org.). *Bloomsbury encyclopedia of popular music of the world*. New York-London: Bloomsbury Academic, 2014.

² Ver DONOSO, Karen. *La batalla del folclore: los conflictos por la representación de la cultura popular chilena en el siglo XX*. Tesis para optar al grado de Licenciatura en Historia, Facultad de Humanidades, Departamento de Historia, Universidad de Santiago de Chile, 2006, p. 33 e 34.

³ AGRUPACIÓN FOLKLÓRICA CHILENA. Función de los grupos de difusión del folclore musical. *Revista Musical Chilena*, XVI, 79, 1962, p.74.

⁴ CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan. Música tradicional. In: CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan (org.). *Enciclopedia da música em Portugal no século XX*, v. III. Lisboa: Temas e Debates: Círculo de Leitores, 2010, p. 888.

⁵ Ver SPENCER ESPINOSA, Christian, *op. cit.*

⁶ Ver TORRES, Rodrigo. *Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle*. Tesis para optar al Diplôme d'Études Pprofondies (DEA), Université de Paris VIII - Saint Denis, Paris, 2001, p. 34.

⁷ Ver SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. México: Era, 2003.

⁸ Ver CHANDÍA, Marco. Yo soy la cueca porteña... No cualquier me canta. Cultura popular, sujeto y cueca brava en el Puerto. In: LEAL, René (org.). *Globalización, identidad y justicia social*. Santiago: ARCIS, 2005, p. 320.

⁹ CHANDÍA, Marco. *La cuadra: pasión, vino y se fue...* cultura, lugar, memoria y sujeto popular en el barrio Puerto de Valparaíso. Santiago de Chile: RIL, 2013, p. 57.

¹⁰ Ver CASTRO, Luis, DONOSO, Karen y ROJAS, Araucaria. *Por la Güeya del Matadero: memorias de la cueca centrina*. Santiago: autoedición, 2011.

¹¹ Ver COHEN, Sara. Localizing sound. In: STRAW, Will (org.). *Popular music: style and identity*. Montreal: The Center for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions, 1995.

¹² Cf. GRANOVETTER, Mark. The strength of weak ties. *Sociological Theory* 1, 1983.

dignidad y autonomía a los grupos subordinados.⁷ Marco Chandía, por su parte, en sus dos notables textos sobre las calles o “la cuadra”, sostiene que la cueca urbana porteña es “una contracultura de verdad” que se manifiesta en aquellos microespacios donde se produce la identidad relacional e histórica.⁸ Aunque habla de Valparaíso, este autor demuestra interés por la oralidad dentro del ágora, pero sobre todo por las maneras en que lo mental se ve configurado por “lo físico”: es el espacio ideal, la cuadra, que se ve “progresivamente reforzando con el espacio geográfico y arquitectónico”.⁹ Finalmente, cabe mencionar el texto de Castro, Donoso y Rojas, titulado *Por la Güeya del Matadero*: memorias de la cueca centrina, como otro caso importante de consideración del espacio en la configuración de la sociabilidad. Como señalan las autoras, el barrio constituye un eje central para la definición del sujeto popular y se expresa de modo nítido en la memoria de su música (textos, melodías), donde se reviven los nombres propios y reductos concretos (espacios) en los que se vivió la convivencia social.¹⁰

Estos tres textos, en suma, son un aporte al estudio del espacio en distintos momentos de su historia (desde la etnomusicología, los estudios culturales y la historiografía) y demuestran el giro desde lo visual hacia lo espacial que tiene el estudio de la cueca desde sus inicios hasta hoy. Considerando este último punto, el presente texto busca ir más allá de los debates en torno a la relación campo-ciudad y situar la cueca dentro de un análisis espacializado, entendiendo este último como un enfoque renovador del estudio de las prácticas musicales. Al igual que la dicotomía campo-ciudad, no obstante, esta categoría de espacio también arroja como resultado la existencia de otra dicotomía, cual es la polaridad entre ciudad postindustrial capitalista (pensada para la racionalidad del trabajo) y ciudad cultural (que se resiste a abandonar los sentidos de pertenencia comunitarios y ofrece agencia en el espacio público). Este artículo, en este sentido, busca una salida a la vieja dicotomía utilizando una nueva, aunque el resultado es notoriamente distinto y – espero demostrar – alternativo a los enfoques tradicionales sobre escenas musicales (folclóricas). En términos teóricos, utilizo los conceptos de localidad y barrio para explicar el modo en que la escena musical de la cueca urbana de Santiago de Chile (1990-2010) crea eventos espacializados que representan “tejidos urbanos significativos” con sentido de pertenencia a través del sonido.¹¹ Por un lado, me interesa mostrar el modo en que este baile territorializa la identidad urbana creando una memoria geográfica desde los barrios; por otro, quiero explicar de qué manera la performance sirve como medio para criticar la configuración actual del espacio público, heredada del modelo urbanístico de mercado (basado en la domiciliación de la vida cotidiana y la cultura del *shopping mall*). Ambos aspectos, como puede verse, van más allá de la idea de folclore como medio para valorar la cueca y nos adentran en las maneras en que la música permite generar vínculos con el espacio.

El texto posee cinco partes. En la primera explico los conceptos de “localidad”, “lugar” y “ciudad”. En la segunda detallo las políticas de planificación urbana de Santiago del último medio siglo, donde expongo cómo el Estado ha cedido el control del espacio público al mercado siendo indiferente a las organizaciones sociales y reduciendo considerablemente los espacios públicos de ocio y fiesta. La cueca urbana, justamente, trata de revertir este proceso. En la tercera parte explico la importancia cuantitativa y cualitativa que tienen los lugares para la performance y la sociabilidad utilizando el concepto de “lazos” de Granovetter.¹² En la sección siguiente



explico la conciencia (emic) del carácter “urbano” de este género entre los músicos, exponiendo la importancia del concepto de barrio. Para ello utilizo el ejemplo de *La Chilena en la Plaza*, un evento de cueca (cuecazo) al aire libre desarrollado desde 2008 hasta hoy que busca ganar espacios urbanos. Finalmente, en la sección conclusiva remarco el carácter *espacial* que posee esta tradición y la forma en que su práctica constituye una forma de resistencia a la planificación urbana de Santiago.

Música, ciudad y localidad

La localidad es el *locus* donde se desenvuelve la música. Como explica Appadurai¹³, la localidad es un constructo fenomenológico y material: fenomenológico en el sentido de conformar un “complejo cualitativo” constituido por “una serie de relaciones entre el sentido de inmediatez social, las tecnologías de la interactividad, y la relatividad del contexto”, que se expresa en formas de agencia, socialización y reproductibilidad de lo vecinal; y material en el sentido de estar hecha por tecnologías y teleologías de la localización que fabrican el espacio, como la organización de senderos y pasajes, la construcción de casas, los jardines, el diseño y la negociación de los espacios transhumanos.¹⁴ La localidad, en este sentido, es un espacio abstracto o posibilidad de habitamiento que lucha por convertirse en un espacio humanizado que acumule experiencias significativas, en un lugar.¹⁵

El lugar es el entorno material que la acción humana interviene por medio de su acción cognitivo-sensorial y afectiva. Es en el lugar donde las personas desarrollan un apego subjetivo al espacio que entrega “recursos simbólicos” a los sujetos y los imbrica con el territorio.¹⁶ Este sentido de pertenencia genera un grado de arraigo (*rootedness*) o “seguridad ontológica” que se va fijando por medio las demarcaciones que hacen los individuos desde sus experiencias o “topografías vividas”.¹⁷ Crear o hacer lugar (*place-making*) es la forma continua de crear significados desde el lenguaje o la experiencia con el fin de reproducir el espacio vivido. El lugar, en este sentido, es un proceso que está en constante disputa o tensión y que no tiene una identidad unitaria, por tanto, es un constructo que expresa la experiencia humana y la resistencia a conflictos desarrollados en la modernidad y el urbanismo. Es dentro de este conjunto de relaciones sociales y espacios materiales que los grupos humanos desarrollan prácticas espaciales que estructuran silenciosamente las condiciones que son determinantes de la vida social.¹⁸

El contexto de la localidad es la ciudad definida como un entorno o comunidad urbana que alberga formas específicas de asociación humana.¹⁹ Estas relaciones se ven favorecidas, constreñidas o influenciadas por los hechos que ocurren en ella, ya sean demográficos, sociológicos, comunicacionales, económicos o políticos.²⁰ La ciudad es así el punto donde se palpa el “lugar” como una experiencia y estructura del sentimiento en la que el “significado de lo urbano” se captura a través de los acontecimientos de la vida individual²¹ y donde los grupos sociales pueden adquirir agencia.

Uno de los aspectos fenomenológicos más característicos de la ciudad es su capacidad para guardar la memoria. Como expresa Giddens, las ciudades modernas incorporan los restos de las urbes anteriores a ellas, guardando así rémoras de la cultura tradicional a la que alguna vez pertenecieron.²² La música en la ciudad evoca memorias que se asocian a lugares concretos y a la idiosincrasia individual de los sujetos que la

¹³ Ver APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

¹⁴ Ver *idem, ibidem*, p. 178-180.

¹⁵ Ver AGUILAR DÍAZ, Miguel Ángel. Antropología urbana y lugar: recorridos conceptuales. In: GIGLIA, Angela y SIGNORELLI, Amalia (orgs.). *Nuevas topografías de la cultura*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana./Juan Pablos editor, 2012, p. 122.

¹⁶ Ver *idem, ibidem*, p. 120-124.

¹⁷ BASSO *apud* AGUILAR DÍAZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 126 e 127.

¹⁸ Ver CERTEAU, Michel de. *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984, p. 96.

¹⁹ Ver WIRTH, Louis. Leer la ciudad: ensayos de antropología urbana. El urbanismo como forma de vida. *Revista de Estudios Sociales*, n. 10, oct., 2001, p. 110.

²⁰ Ver CRUCES VILLALOBOS, Francisco. Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. *Trans 8*, 2004. Disponible en <<http://www.sibetrans.com/trans/articulo/189/musica-y-ciudad-definiciones-procesos-y-prospectivas>>. Acceso en 19 abr. 2017.

²¹ Ver SAVAGE, Michael y WARDE, Alan. *Urban sociology, capitalism, and modernity*. New York: Continuum, 1993.

²² Ver GIDDENS, Anthony. *The consequences of modernity*. Palo Alto: Stanford University Press, 1990, p. 6.

²³ Ver COHEN, Sara. *Sounding out the city: music and the sensuous production of place. Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 20, n. 4, 1995, p. 445.

²⁴ Ver SAVAGE, Michael, y WARDE, Alan, *op. cit.*, p. 133 y 146.

²⁵ Ver *idem, ibidem*, p. 134.

²⁶ Ver PEREIRA, Simone Luci. *Escutas da memória: os ouvintes das canções da Bossa Nova (Rio de Janeiro, décadas de 1950 e 1960)*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – PUC-SP, São Paulo, 2005, p. 156.

²⁷ Ver SAVAGE, Michael, y WARDE, Alan, *op. cit.*, p. 122.

²⁸ PEREIRA, Simone Luci, *op. cit.*, p. 214.

²⁹ SAVAGE, Michael, y WARDE, Alan, *op. cit.*, p. 134.

³⁰ SMITH, Susan. *Soundscape. Area*, 26, 3, 1994, p. 232.

³¹ Ver COHEN, Sara. *Decline, renewal and the city in popular music culture: beyond the Beatles*. Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2007, p. 222.

³² Ver BENJAMIN, Walter, *apud* SAVAGE, Michael, y WARDE, Alan, *op. cit.*, p. 134.

³³ Ver COHEN, Sara, *op. cit.*, p. 438.

³⁴ STOKES, Martin. Introduction. In: STOKES, Martin (org.). *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. New York: Berg Publishers, 1994, p. 3.

³⁵ COHEN, Sara, *op. cit.*, p. 66.

³⁶ Ver VALENZUELA LEVI, Nicolás. Santiago de Chile: doscientos años de ciudad republicana, contra la naturalización del espacio urbano. In: GUTMAN, Margarita y MOLINOS, Rita (org.). *Construir bicentenarios latinoamericanos en la era de la globalización*. Buenos Aires: Infinito, 2012, p. 266.

³⁷ Ver PETERS, Paul. *Spatial segregation in complex urban systems: housing and public policy in Santiago, Chile*. Doctor of Philosophy Dissertation, Faculty of the Graduate School of The University of Texas at Austin The University of Texas at Austin, 2009, p. 98.

³⁸ Ver RAMÓN, Armando de. *Santiago de Chile (1541-1991): historia de una sociedad urbana*. Santiago: Sudamericana, 2000, p. 198 y 199.

habitan, transformándose y manteniéndose por medio de la interacción social.²³ El valor que la modernidad asigna a éstas induce a los individuos a una observación y evaluación del espacio con el fin de poner atención al “repositorio de las memorias y pasado de la gente” que habita en ella y al “receptáculo de tradiciones culturales y valores” que se ofrecen a los sujetos.²⁴ En la ciudad, por tanto, se conecta la memoria individual con la memoria colectiva gracias a la valorización de los “lugares” como espacios plenos de significación.²⁵

Pero la ciudad no sólo es audible sino también leíble en tanto objeto decodificable por la percepción de sus habitantes o visitantes.²⁶ En este sentido, los rincones de la ciudad pueden ser comprendidos como un texto no predefinido acerca de la “cultura urbana” que se construye cotidianamente.²⁷ Desde esta perspectiva, la ciudad es una representación del medio urbano que contiene “marcas geográficas” en lugares que forman parte de la memoria colectiva o individual, como plazas, parques, locales de entretenimiento, edificios, etc. Pero también contiene espacios “de síntesis” donde se conservan elementos físicos cuyos significados compartimos con otras personas, conformando así “topografías íntimamente ligadas a las personas”.²⁸ Como espacio fenomenológico la ciudad recoge la experiencia colectiva que los individuos vierten o tienen en ella, guardando la memoria que la experiencia física desarrolla en sus formas materiales u “objetivas”.²⁹ La ciudad no es entonces sólo un concepto audio-visual sino una “geografía social”³⁰, un espacio de habitación, agencia y memoria incrustada en la geografía humana del entorno en el lugar.

Las “marcas geográficas” que deja la ciudad en la memoria transportan a los auditores a lugares imaginados que les proveen de mapas de significado.³¹ Los espacios donde la música se hace crean significados objetivos – localizados en la ciudad – que la gente interpreta a partir de su contacto con el arte y la tradición.³² Esto permite explicar el sentido de pertenencia de las escenas musicales a la ciudad, pues éstas se identifican con ciertos “lugares” y les dan una identidad que los permite distinguirlos de otros.³³ La música es un medio para crear o recuperar estos espacios en la medida en que “evoca y organiza memorias colectivas y ofrece la posibilidad de vivenciar el lugar con una intensidad, poder y simplicidad que no tiene parangón con ninguna otra actividad social”.³⁴ La música crea localidad en la medida en que establece “tejidos significativos a través del sonido” que vinculan el espacio con las personas.³⁵

Santiago de Chile: desregulación urbana y mercantilización del espacio público

Santiago de Chile se caracteriza por ser una ciudad predominantemente urbana. Mientras en la primera década del siglo XXI el promedio de la población en zonas urbanas en América Latina se calcula en 75%³⁶, en Chile este valor llega a 84,9% y en la capital a un 94,4%.³⁷ Santiago está formado además por una sociedad urbanizada cuyo desarrollo durante los últimos treinta años ha estado marcado por las transformaciones de su paisaje, el centralismo administrativo y las políticas urbanísticas ejecutadas sobre ella.³⁸

Durante el siglo XX el espacio público de Santiago sufre diversas transformaciones en su planificación urbana que afectan el modo en que se desarrolla la cultura local. Entre los años de 1952 y 1979 la planificación

territorial de la ciudad es asumida íntegramente por el Estado, que propone una política de “gestión racional de la tierra” con el objeto de controlar la “eficiencia en el mercado de suelo urbano” para ayudar a la “estructuración científica del espacio físico”.³⁹ Dichas políticas son manejadas con criterios principalmente económicos que excluyen la opinión de las comunidades y organizaciones sociales que habitan el entorno.⁴⁰

En 1960 se desarrolla para Santiago el Plan Intercomunal, que proyecta nuevas vías estructurantes, quita las industrias del centro urbano, inicia la construcción del metro y redefine las comunas y áreas verdes construibles.⁴¹ En 1965 se crea el Ministerio de Vivienda por medio del cual se instituyen corporaciones autónomas de mejoramiento urbano con fines sociales. Como expresa De Ramón, este plan funciona bien porque aunque cede a la presión de los empresarios en detrimento de los ciudadanos, logra planificar el territorio de una manera ordenada.⁴² Empero la ausencia de la sociedad civil se mantiene como una constante en los procesos urbanos administrados por la política estatal.⁴³

Con la llegada de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) la política urbana cambia drásticamente. Entre 1979 y 1994 el Estado deja de controlar la planificación de la ciudad y el diseño urbanístico pasa a estar controlado por manos privadas. Aunque la dictadura mantiene varios aspectos del Plan Intercomunal de 1960, no escatima en aplicar cambios estructurales que pasan por alto la opinión de las organizaciones sociales. El nuevo plan se adapta a la filosofía de mercado que gobierna la nueva economía nacional, coordinada y ejecutada por economistas que siguen el modelo libremercadista de la Universidad de Chicago. El corazón de la nueva política urbana es la eliminación de “las barreras de desarrollo urbano” con la certeza de que “el precio del suelo urbano se reduciría en toda la ciudad, no sólo en la periferia” y así se conseguirá un mercado más eficiente.⁴⁴ Contrario a lo deseado, el plan trae como consecuencia la liberalización del mercado inmobiliario en Santiago y el aumento de los precios del suelo, desplazando a los ciudadanos más pobres a otras zonas de la ciudad y aumentando la segregación espacial.⁴⁵ Los espacios públicos de Santiago, por tanto, pasan a estar regulados por las variaciones del precio del mercado, provocando el deterioro de sectores históricos como los barrios Matadero y Yungay, vecindarios donde se cultiva hasta hoy la cueca urbana.⁴⁶ Las medidas continuadas por la dictadura, en suma, constituyen un cambio de paradigma en el uso del espacio que muestra el paso de la planificación del Estado (de carácter político) a la del mercado (de carácter económico).⁴⁷

Durante los años 90 los gobiernos democráticos implementan una nueva política urbana que introduce algunos cambios menores pero que en lo fundamental continúa la política de mercado y liberalización del suelo. En 1994 se instaura un nuevo Plan Regulador (Decreto Supremo nº 20 del Gobierno Regional de Santiago) que intenta evitar la densidad poblacional de la ciudad creando subcentros habitacionales ubicados fuera de ésta. Aunque este plan no logra concretarse, las enmiendas introducidas con él impulsan “la influencia de los intereses privados a través de la apertura de las tierras que antes estaban protegidas por la expansión urbana” excluyendo de dichas decisiones a los gobiernos regionales.⁴⁸ Como otras veces, el gobierno local no tiene participación o control reglamentario de los nuevos planes, por lo que se limita a la revisión del diseño del proyecto y al control de los posibles impactos locales del desarrollo.

³⁹ PETERS, Paul, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁰ Ver *idem*.

⁴¹ Ver RAMÓN, Armando de, *op. cit.*, p. 226-228.

⁴² Ver *idem, ibidem*, p. 233.

⁴³ La indiferencia del Estado hacia las comunidades urbanas en el proceso de planificación urbana de la capital tiene raíces en la historia urbanística de Santiago. Véase el caso de la remodelación del sector sur de la capital hacia 1875 por parte del intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886), que instala la segregación espacial como una política urbana constante de los gobiernos republicanos. Ver *idem, ibidem*, p. 268.

⁴⁴ PETERS, Paul, *op. cit.*, p. 105 y 106.

⁴⁵ Ver RAMÓN, Armando de, *op. cit.*, p. 235 y 236.

⁴⁶ Para un comentario de los discursos higienistas sobre el histórico Barrio Matadero-Franklin de Santiago, ver CASTRO, Luís, DONOSO, Karen y ROJAS, Araucaria, *op. cit.* Para una revisión de los hitos principales del Barrio Yungay, ver la web patrimonial de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (Dibam), llamada *Memoria chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=elbarrioyungay%281840-2007%29>. Acceso en 10 oct. 2012. Ver también las notas Luís Alberto Maturana. *Barrio Viejo. Las Últimas Noticias*, 19 sep. 1996, 16; Pablo Marín. *Plaza Yungay, 1956. La Tercera*, 22 ago. 2011, 36.

⁴⁷ Ver PETERS, Paul, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 110.

⁴⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 110 y 111.

⁵⁰ MATTOS, Carlos de. Santiago de Chile de cara a la globalización: ¿otra ciudad? *Revista de Sociología y Política*, n. 19, 2002, p. 37.

⁵¹ Ver *idem, ibidem*, p. 36.

⁵² Ver PETERS, Paul, *op. cit.*, p. 214.

⁵³ Ver MOULIÁN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Buenos Aires: Editorial de Belgrano, 1997.

⁵⁴ *Idem, ibidem*.

⁵⁵ Contrástense estas ideas con LARRAÍN, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago de Chile: LOM, 2001, p. 131-135.

⁵⁶ MATTOS, Carlos de, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷ Ver LIZAMA, Jaime. *La ciudad fragmentada: espacio público, errancia y vida cotidiana*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2007, p. 80.

⁵⁸ Ver MOULIÁN, Tomás, *op. cit.*

⁵⁹ LIZAMA, Jaime, *op. cit.*, p. 80.

⁶⁰ *Idem, ibidem*, p. 73, 80-81 y 87.

⁶¹ HIDALGO, Rodrigo. De los pequeños condominios a la ciudad vallada: las urbanizaciones cerradas y la nueva geografía social en Santiago de Chile (1990-2000). *EURE (Santiago)*, 30, 91, 2004.

⁶² Ver CARRIÓN, en DAMMERT, Lucía. ¿Ciudad sin ciudadanos?: fragmentación, segregación y temor en Santiago. *EURE, op. cit.*

De esta forma, la empresa privada propone y desarrolla proyectos de construcción con amplia libertad y mínima contraparte local, dejando prácticamente fuera a la opinión ciudadana y pública.⁴⁹ Son las élites y no el Estado los que comienzan a relacionarse “directa o indirectamente” con los negocios inmobiliarios, conduciendo las “políticas urbanas” con el propósito de “expandir la economía local y acumular riqueza”.⁵⁰ Esto provoca una disminución de los espacios públicos en las zonas periféricas de la ciudad⁵¹ y la consiguiente reducción de lugares para el desarrollo de la cultura. Al igual que en el período anterior -pero ahora en democracia- los espacios públicos y de ocio se ven constreñidos por la planificación del suelo y la vivienda. Como afirma el citado Peters en su estudio sobre la segregación espacial en Santiago, entre 1992 y 2002 la política habitacional favorece la homogeneidad social de los barrios y reduce el potencial de interacción entre grupos humanos de distinta clase, perpetuando así la segregación social iniciada en el siglo XIX.⁵²

Todas estas políticas de segregación y disminución del espacio público ocurren en el espacio y el tiempo en el que se desenvuelve la cueca urbana en la capital, desde fines de los años 90 hasta el bicentenario de la república, ocurrido en 2010. Como explica el sociólogo Tomás Moulián, una de las primeras señales de la ‘democracia de mercado’ aplicada en Chile es la mercantilización del espacio público y la exaltación del consumo como uno de los principales ejes de la vida urbana y acceso a la cultura.⁵³ Dentro de esta lógica, las relaciones cara a cara son mediadas por los espacios de consumo a los cuales se accede por medio del dinero o las tarjetas de crédito, como los *malls* y centros comerciales. Es a partir de esta época cuando la “participación en lo público” se concreta desde la ciudadanía no política (voto) ni cultural (fiesta) sino económica (gasto).⁵⁴ Se trata de un ciudadano “despolitizado” inserto en una lógica de desarrollo reducida al progreso material y a una identidad cristalizada en la tenencia de objetos. Ambos aspectos conducidos por la modernización económica del país en la década del 90⁵⁵, cuyo desarrollo urbano se basa en una metropolización expandida de la ciudad asociada a un “progresivo debilitamiento del papel y de la importancia del centro histórico de la ciudad”.⁵⁶ Así, el ciudadano despolitizado desarrolla una sociabilidad en torno al rito de gastar dinero, para lo cual se pone a disposición de las masas el “crédito” que facilita el consumo como elemento de integración y goce mundano. Esto genera una verdadera hedonización del tiempo libre⁵⁷ y un uso utilitarista del espacio público fuertemente asociado a la masificación del trabajo asalariado.⁵⁸ Nace así la llamada “domiciliación de la vida cotidiana” que no es otra cosa que la sociabilidad basada en el condominio (conjunto zonificado de edificios y/o departamentos) y no en la calle o el barrio.⁵⁹

El condominio representa un “laboratorio cerrado” de vida social que se opone a la vida abierta y festiva que la cueca produce. La domiciliación del tiempo libre neutraliza el “despliegue de la vida en lo próximo”, adormece la participación en la localidad y vuelve sedentaria la vida de los barrios.⁶⁰ La nueva vivienda provoca una forma de “habitar en la ciudad” donde los espacios residenciales son en realidad “nuevas formas de fragmentación y segregación del espacio social y funcional de la ciudad”⁶¹ que promueven la agorafobia o sentimiento de foraneidad en sus habitantes.⁶² Así, en los años 90 y posteriores se produce entre la población una “pérdida de espacio social y físico para la interacción pública” entre “habitantes pertenecientes a distintos estratos sociales”, debilitándose así la construcción

de identidades urbanas colectivas.⁶³ Dicho de otro modo, el modelo urbano y económica de la ciudad “deslugariza” los espacios públicos y aliena a los sujetos de los usos que éste tiene, planteando serios desafíos a la gestión del espacio y la creación de una “ciudad democrática”.⁶⁴

Un buen ejemplo de la carencia de espacios públicos es el centro de Santiago, eje urbano de la capital, estructurado en torno a la calle Libertador Bernardo O’Higgins, conocida como Alameda. La Alameda es la arteria principal de la cultura y el comercio de la ciudad y puede considerarse la calle más importante del país, sobretodo con el modelo de desarrollo y administración centralizado con el que se opera en Chile.⁶⁵ Históricamente ha sido un espacio de disputa del orden público frente a la diversión social, albergando celebraciones de fiestas patrias (desde el siglo XIX), ceremonias públicas, marchas o manifestaciones de diverso tipo, protestas sociales y huelgas políticas durante todo el siglo XX. Su historia, en este sentido, es la historia del espacio público de la capital.

Como explican Gross y Herrera, a partir de la década del 30 la Alameda es conquistada por la clase media y los grupos marginalizados del país, alcanzando los visos de una arteria con movilidad social en donde se siente “el pulso de la vida urbana”.⁶⁶ Las políticas de la dictadura, sin embargo, encajonan su carácter público y controlan su desarrollo como espacio de orden y tranquilidad. Al terminar la dictadura, los gobiernos democráticos mantienen la misma política y evitan deliberadamente “la restitución de aquella movilidad social que se instalaba en la Alameda en torno a una animada convivencia ciudadina, promoviendo la inclusión y la integración social”.⁶⁷ De este modo, los espacios públicos aledaños van “desapareciendo por distintas causas: procesos de privatización y nuevas formas de control social” que se rigen por reglamentos que “restringen sus usos sociales y políticos tradicionales”.⁶⁸

Las plazas públicas emblemáticas de la ciudad muestran también signos de la “deslugarización” del espacio en la era postpinochetista. El año 2000 se remodela la Plaza de Armas de Santiago con un diseño que abandona la plaza “tradicional” (cuadrada y arbórea) para abrazar el modelo funcional moderno abierto a los espectáculos y el paso fugaz por su interior. Como señala Lizama, aunque la nueva plaza sirve de espacio para ciertas actividades culturales y políticas, se convierte en monumento nostálgico de la unión de lo público con lo político, abandonando su función como espacio de pura sociabilidad.⁶⁹

A pocos metros de la Plaza de Armas se remodela un tiempo después – como parte del Proyecto Bicentenario – la conocida Plaza de la Ciudadanía, ubicada en la fachada sur del Palacio de Gobierno – conocido como La Moneda. Este edificio busca establecer un Barrio Cívico “actualizado” con el fin de mantener el proyecto de “orden urbano” diseñado originalmente por el arquitecto vienés Karl Brunner y el chileno Roberto Humeres, aprobado en 1939.⁷⁰ El Barrio Cívico, como afirman sus autores, es un espacio “sólido, macizo, volumétrico y majestuoso” que “plantea una ciudad del trabajo donde el Estado terciario cumple un papel fundamental”.⁷¹ Sin embargo, el rediseño de este sector impide la “interacción democrática entre ciudad-sujeto y el Palacio de Gobierno” obstaculizando la libertad espacial del peatón.⁷² La decisión de remodelar este barrio se justifica por ser este un centro de control político del país. El Palacio de Gobierno se ve “protegido” por un diseño que excluye al peatón al modo de un castillo medieval vallado que evita las invasiones extramuros. La

⁶³ RODRÍGUEZ, Alfredo y WINCHESTER, Lucy. Santiago de Chile. Metropolización, globalización, desigualdad. *EURE (Santiago)*, 27, 80, 2001.

⁶⁴ HIDALGO, Rodrigo, *op. cit.*

⁶⁵ Ver PETERS, Paul, *op. cit.*, p. 101

⁶⁶ GROSS, Patricio Fuentes y HERRERA, Francisco Muñoz. La Alameda de Chile en los últimos cien años: apropiación, represión y desafíos del bicentenario. In: GUTMAN, Margarita y MOLINOS, Rita (org.), *op. cit.*, p. 285.

⁶⁷ *Idem, ibidem*, p. 305.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ Ver LIZAMA, Jaime, *op. cit.*, p. 97-99.

⁷⁰ Ver RAMÓN, Armando de, *op. cit.*, p. 222.

⁷¹ Maureen Lennon. 2012. Barrio Cívico. Transformación En el corazón de La República. *El Mercurio*, 29 ene. 2012, portada, E2-E3.

⁷² GROSS, Patricio Fuentes y HERRERA, Francisco Muñoz, *op. cit.*, p. 304.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ Ver JORDÁN, Laura y ROJAS, Araucaria. *Clandestinidad de punta y taco: estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989).* *Boletín de Música* 24, 2009, y ROJAS, Araucaria. *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989.* *Revista Musical Chilena*, LXIII, 212, 2009.

⁷⁵ Ver PLATH, Oreste. *El Santiago que se fue: apuntes de la memoria.* Santiago de Chile: Grijalbo, 1997.

⁷⁶ Ver STRAW, Will. *Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music.* *Cultural Studies*, 5, 1991, p. 373, y WHITELEY, Sheila, BENNETT, Andy y HAWKINS, Stan. *Introduction.* In: WHITELEY, Sheila, BENNETT, Andy y HAWKINS, Stan (orgs.). *Music, space and place. popular music and cultural identity.* Aldershot: Ashgate, 2004.

⁷⁷ Ver COHEN, Sara. *Scenes.* In: HORNER, Bruce y SWISS, Thomas (orgs.). *Key terms in popular music and culture.* Massachusetts: Blackwell, 1999, p. 240 e 241.

⁷⁸ Ver *idem.*

⁷⁹ Ver *idem, ibidem*, p. 240.

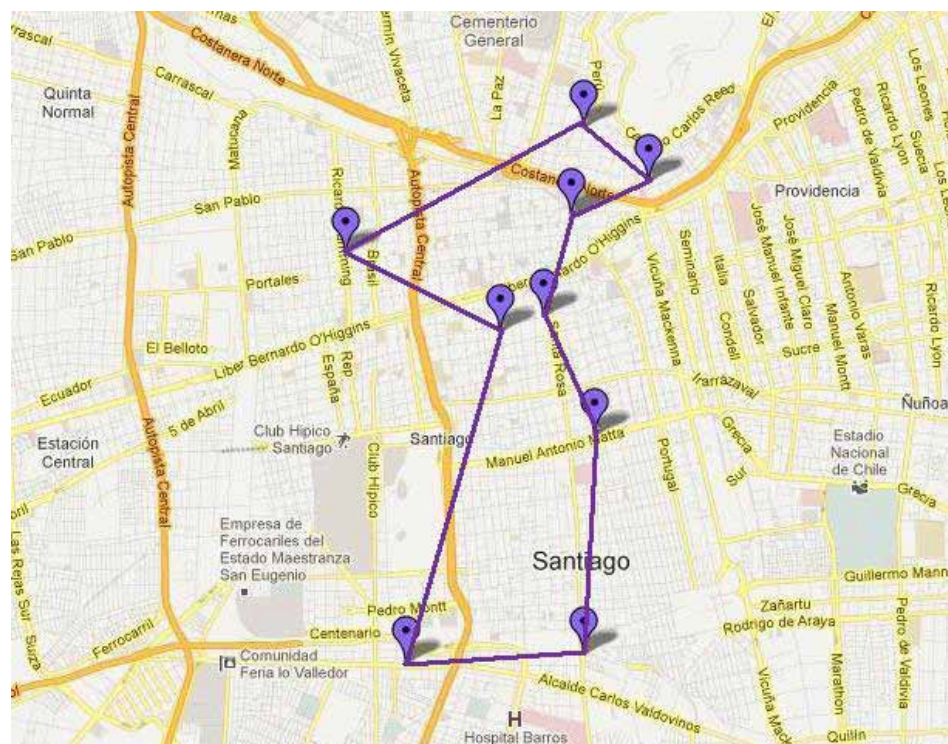
⁸⁰ Las actividades desarrolladas en la Estación Mapocho, la Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor (SCD) y las fondas de fiestas patrias (Yein Fonda y Fonda del Colectivo Guachacas) son un ejemplo de ello. Para éstos y otros lugares, ver 18 formas de celebrar el 18. *El Mercurio on line*, 16 sep. 1999. Este miércoles se lanzó la Sexta Cumbre “Guachaca” en la Estación Mapocho. *Cooperativa on line*, 9 abr. 2003, y Pepe Fuentes. *El Mercurio on line*, 30 sep. 2001.

constante presencia de la fuerza policial, además, impone una visión de “orden público” que exacerba la sensación de limpieza y no de ciudadanía ‘en interacción’.⁷³

La cueca en la ciudad. La ciudad en la cueca

A mediados de la década de los 90 se inicia un proceso de recuperación de la cultura popular representada por diversos músicos nacidos entre las décadas de 1910 y 1940. Este proceso tiene su raíz en el malestar dejado por la pérdida de espacios festivos y musicales a causa de la represión y política cultural de la dictadura militar⁷⁴, pero también en una nostalgia más general por ciertos tipos de música, comidas y rincones perdidos de la ciudad, cuya memoria y fisonomía se considera ‘en vías de extinción’ debido al agresivo proceso modernizador post pinochetista.⁷⁵ En este contexto comienzan a aparecer – a fines de la década – grupos y redes sociales en torno a la práctica instrumental y bailable de la cueca urbana, derivando en la formación de una escena musical de más de 20 grupos, 10 espacios de canto-baile y más de 50 placas discográficas editadas entre 1998 y 2010. A la inversa de la ‘cueca campesina’ – considerada ‘género nacional’ por la dictadura – la cueca urbana despliega un sentido de pertenencia hacia lo local que se opone a los metarrelatos de lo nacional, desarrollándose en barrios y comunas históricas o marginales por una nueva clase media juvenil.

Entiendo el concepto de “escena musical” como el ambiente cultural donde coexisten prácticas musicales (performance) y formas de consumo (audiencia) que interactúan y se diferencian gracias a un espacio geográfico determinado.⁷⁶ En dicho espacio músicos, productores y “fans” (audiencias) crean una economía informal que permite el intercambio de servicios y



Mapa 1: Mapa de los lugares trimestrales u ocasionales de baile de cueca urbana entre 2000-2010.

bienes materiales o simbólicos.⁷⁷ Entre los productos principales de este intercambio – junto a las notas de prensa y la discografía – está la música “en vivo”, que entrega un espacio físico y real a los estilos y donde la escena se hace especialmente visibles.⁷⁸ Lo que une a los miembros de la escena es un particular estilo de vida que consiste en el interés por ver, bailar, cantar o tocar, en la posibilidad de contar con un medio para comunicar ideas y emociones; y en la posibilidad de alcanzar algún grado de reconocimiento por su trabajo, sino el éxito artístico o commercial.⁷⁹

Entre los años 2000 y 2010 aparecen gradualmente diversos lugares para el canto y baile de cueca urbana. En la primera mitad del decenio –y al mismo tiempo que la ciudad pierde sus espacios públicos a manos del mercado– surgen espectáculos en vivo de cueca (cuecazos) que dinamizan la vida urbana de la ciudad en casas familiares, restaurantes, salas de concierto o espacios utilizados por grupos de música popular.⁸⁰ En la segunda mitad aparecen o se consolidan nuevos lugares acondicionados para el canto y baile con una frecuencia semanal, mensual o trimestral. Los lugares de frecuencia trimestral se ubican los barrios capitalinos de Brasil⁸¹, Bellavista⁸², Avenida Matta⁸³ y Tarapacá⁸⁵, entre otros.⁸⁶ Una panorámica general de estos lugares muestra que a pesar de ser pocos, éstos cubren parte importante de los extremos del centro urbano de la ciudad (Mapa 1).

Los cuecazos de mayor frecuencia, en cambio, se realizan en más de diez lugares una o dos veces a la semana o bien una vez al mes. Entre éstos encontramos el Bar Altazor (desde 2007, Barrio Bellavista), el Club Matadero (desde 2010, Barrio Matadero), el Bar Restaurant Ópera Catedral (desde 2006, Barrio Bellas Artes/Barrio Lastarria), el Bar Restaurant Victoria (desde 2007, Barrio Club Hípico), el bar La Chimenea (desde 2007, Barrio Cívico) y el restaurant Las Tejas (desde 2004, próximo al Barrio Cívico). Pero aún quedan los lugares más importantes, en efecto, el pico de actividad se logra entre los años 2008 y 2009 en los locales El Huaso Enrique (activo desde 2005, Barrio Yungay), Galpón Víctor Jara (desde 2006, Barrio

⁸¹ Sala Ical (desde 2007) y el Restaurante *El Chilenero* (desde 2008).

⁸² La Bodeguita de Julio (desde 2009), El Mesón Nerudiano (desde 2008), La Peña de Nano Parra (desde 2009) y la Fonda Permanente La Popular (desde 2009).

⁸³ Club de Leones Los Guindos (desde 2008).

⁸⁴ La Habana Vieja (Tarapacá 755, próximo al Barrio Paris-Londres), local que realiza cuecazos esporádicos desde 2004 y que entre los años 2008 y 2009 los hace regulares. Luego cierra y se cambia al barrio Bellavista.

⁸⁵ Se suma a éstos el Restaurant Costa Azul desde 2010 (comuna de Quilicura).

⁸⁶ Local fundado el 9 de junio de 1932 y ubicado entre los barrios de Avenida Matta y Matadero-Franklin (San Diego, n° 1130). Se mantiene activo entre 2007 y 2010, es cerrado en 2012 y luego reabierto el 2013 albergando gran cantidad de actividades cuequeras.



Mapa 2: Mapa de los lugares más frecuentados de baile de cueca urbana entre 2005-2010.

⁸⁷ El caso histórico de Santiago está ubicado en el triángulo formado por la Autopista Central (Avenida Norte-Sur, por el oeste), Río Mapocho (Avda. Presidente Balmaceda, por el norte) y Alameda (Libertador Bernardo O'Higgins, por el sur). La única excepción a esta regla de ubicación es el local La Chimenea, que después de Bicentenario se vuelve un lugar regular de cuecas.

⁸⁸ FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: music-making in an English Town*. Connecticut: Wesleyan University Press, 2007, p. 299.

⁸⁹ Una vez que los asistentes a los cuecazos (audiencias) se han conocido y entablado algún grado de amistad, suele ocurrir que organizan o participan de eventos más íntimos o de menor tamaño que se realizan en casas de familia y son (usualmente) pagados. Este es el caso de la Casa de la Cueca, espacio familiar creado en el hogar de la pareja conformada por María Esther Zamora y José "Pepe" Fuentes (ubicada en Avenida Matta, 483). En este lugar se crea entre marzo de 2009 y octubre de 2010 un sistema estable de talleres de baile, percusión, guitarra y canto, dirigidos y adaptados por la productora Bernardita "Benny" Hernández, una de las más activas promotoras de la escena de la cueca urbana en su segundo lustro.

⁹⁰ Ver GRANOVETTER, Mark, *op. cit.*, p. 201-215.

⁹¹ Según el cuestionario de 35 preguntas cerradas y 1 abierta aplicado a 50 grupos de cueca urbana entre abril de 2009 y diciembre de 2010 durante mis dos trabajos de campo en Santiago de Chile.

Brasil), Club Social Comercio Atlético⁸⁷ y Club Social El Abasto (llamado "El Romerito", desde 2008 hasta 2009, Barrio Matadero-Franklin), donde se llega a bailar hasta tres veces por semana. A diferencia de los lugares infrecuentes, el mapa de los lugares más visitados muestra la amplitud de senderos y espacios donde la cueca se desenvuelve entre 2005 y 2010, pero siempre en el mismo distrito urbano (Mapa 2).

Como se infiere de los dos mapas expuestos, prácticamente la totalidad de los espacios de baile está ubicado en el perímetro delimitado por las calles Carlos Valdovinos (al sur), Exposición (al oeste), Vicuña Mackenna (al oriente) y Dominica (al norte). Este cuadrante se ubica íntegramente en el centro urbano de la comuna de Santiago, penetrando unas cuantas calles en los bordes comunales de Pedro Aguirre Cerda, Estación Central, Providencia y Recoleta, respectivamente. La escena de la cueca urbana, por tanto, está acotada geográficamente al centro urbano de la capital, aunque posee pocos lugares de baile regulares en el 'casco histórico' y muchos en el ala poniente, que rodea las manzanas comerciales del corazón capitalino.⁸⁸ Los lugares de baile contenidos en el centro de la ciudad forman una 'trama urbana' que da vida a la localidad material a través de una red cultural de canto y baile de cueca, lo que Ruth Finnegan llamara *senderos* de la vida urbana: "una serie socialmente reconocida de senderos que están sistemáticamente vinculados a una amplia variedad de locales e instituciones dentro de la ciudad".⁸⁹

Aunque en este caso no hay instituciones comprometidas, los lugares de cueca ofrecen un espacio para la sociabilidad y el hacer-música desde donde la "tradicción" se desarrolla y renueva en un constante proceso de cambio y continuidad. Mi propia experiencia de trabajo de campo -con más de una treintena de observaciones de eventos de cueca en Santiago y Valparaíso- me demostró que los asistentes a los cuecazos valoran el encuentro social que la cueca permite y la posibilidad de cantar o bailar libremente. Las relaciones personales que se entablan en los cuecazos generan nexos que luego se reeditan o actualizan por lo que los asistentes (audiencias) pasan de ser "desconocidos" a ser luego "conocidos".⁹⁰ Precisamente, algunas de estas relaciones llegan a constituir cercanía o amistad, creando una red de nexos "distantes" (en gran cantidad) y nexos "próximos" (en menor cantidad) que conforman la base sobre la cual se desenvuelve la actividad musical en vivo.

Este tipo de configuración social se enmarca dentro de lo el sociólogo estadounidense Mark Granovetter llama la teoría de los "lazos débiles". Según este autor, las redes sociales cercanas formadas por amigos (lazos fuertes) conforman tejidos de alta densidad, mientras que las redes de conocidos (lazos débiles) tienen bajo espesor social. El lazo débil constituye un puente crucial para conectar los tejidos sociales porque une a "cercanos" con "conocidos" asegurando el enlace de individuos (sujetos) con grupos (colectivos). La presencia de lazos débiles facilita la difusión de las actividades de cueca pues se expande con mayor rapidez que los lazos fuertes, que tienden a ser cerrados y generar compromisos personales con flujo restringido de información. Alejarse de los lazos débiles provoca que un individuo disminuya sus fuentes de información e imposibilita que sus actividades sociales vayan más allá de su grupo, tribu, pandilla o peña. Los sistemas sociales sin lazos débiles, efectivamente, pueden quedar desvinculados, fragmentados e incoherentes respecto de un *modus vivendi* pues por medio de ellos se expanden las ideas.⁹¹



Durante la década del 2000 la escena de la cueca urbana favorece la creación de lazos débiles y fuertes entre los músicos y/o sus audiencias. La frecuencia semanal de las tocatas desde el año 2005 hasta el 2010 (con más de 10 cuecazos a la semana) y la creación continua de nuevos lugares para tocar, constituyen factores fundamentales que potencian el encuentro entre las audiencias en espacios “humanizados” que acumulan las experiencias significativas de las redes sociales creadas. De esta forma, los lazos débiles tienden a sostener a las audiencias de la cueca urbana mientras que los lazos fuertes tienden a configurar a los grupos. Uno de los aspectos que confirma esto es el hecho de que dos de cada cinco músicos de cueca urbana, toca en otros grupos de modo regular.⁹²

Los lazos no están separados de la espacialidad de la cueca. Los nexos sociales se actualizan (sin son débiles) o se mantienen (si son fuertes) en los lugares donde se performa la cueca, sobretodo gracias a la repetición de las presentaciones en vivo. Los “lugares” de cueca, por tanto, son el entorno material para la acción cognitivo-sensorial y afectiva de los músicos y sus audiencias; el sitio donde desarrollan un apego subjetivo con el territorio que les provee de “recursos simbólicos importantes para articular la vida social”.⁹³ Así, las personas comparten experiencias (bailan, tocan, cantan, observan, comentan) o intercambian objetos (discos, datos, instrumentos) expanden el vínculo social creado en dichos lugares, potenciando la sensación misma de localidad. Como afirma Héctor Pavez, uno de los principales cuequeros solistas chilenos,

*¿Por qué la gente va al Huaso Enrique? La gente va al Huaso Enrique los días jueves, el fin de semana porque necesitan eso; es como la energía que necesitan para seguir en la semana. Estás toda la semana trabajando y dices ‘Ah no importa, mañana es jueves y puedo ir al Huaso Enrique’. Ese alimento es un alimento súper importante que le hace bien a uno [...] porque tú bailas cueca, porque te sientes bien, porque te sientes libre, porque te sientes bien tú y la gente se siente bien contigo porque haces amistades, haces amigos, conoces personas, quizá también encuentras alguien para tu corazón, te puedes enamorar [...] hay un montón de cosas que se encierran dentro de esta cosa y que la gran culpable es la cueca, ¿te fijas?*⁹⁴

Los tres aspectos que he mencionado más arriba – amplia presencia de espacios de baile, creación de lazos (débiles y fuertes) e intercambiabilidad de los músicos – tienen continuidad gracias a la existencia de la cueca “en vivo”. Por un lado, la regularidad de los cuecazos permite a los grupos juntar dinero para comprar sus implementos, vender sus discos y mostrar su música, apropiándose de los lugares donde tocan repetidamente. Como señala Cohen, “Las actuaciones en vivo funcionan además como el centro de la escena, entregando un espacio donde los músicos y los estilos musicales pueden interactuar y donde la escena es más visible, física y real”.⁹⁵ Por otro lado, la cueca permite la sociabilidad y territorializa un sentimiento de pertenencia a la ciudad que se aprecia en el uso repetido de sus espacios y en la constante aparición de nuevos lugares de baile.⁹⁶ La cueca contribuye así a la creación de localidad como constructo fenomenológico y material.⁹⁷

Un caso que ejemplifica todos estos aspectos es el evento *Cueca todo el año* realizado entre mayo y diciembre de 2009 en el Galpón Víctor Jara. Este evento, de más de tres meses de duración, reunió a más de 10 grupos en 9 cuecazos distintos con gran convocatoria e impacto mediático.⁹⁸ El valor de este evento es significativo pues muestra la capacidad de la

⁹² AGUILAR DÍAZ, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 124.

⁹³ Entrevista a Héctor Pavez, folclorista y profesor de cueca. Santiago, 20 ago. 2008.

⁹⁴ COHEN, Sara, *Scenes*, *op. cit.*, p. 241.

⁹⁵ A partir del año 2010 aparecen o se consolidan nuevos espacios para el baile de la cueca. Entre éstos podemos mencionar el Club Matadero, el bar-restaurant Costa Azul, el Pub La Máquina o el Bar Raíces, entre otros. En el año 2013 se crea la Casa Huemul, centro cultural autogestionado emanado de los músicos del conjunto La Gallera y donde la cueca tiene vital importancia.

⁹⁶ Ver APPADURAI, Arjun, *op. cit.*

⁹⁷ Al respecto, ver Álvaro Farías. 2009. La cueca urbana, Un boom que no para en todo el año. *El Mercurio on line*, 5 sep. 2009, y Consuelo Argandoña. 2009. La moda de la cueca urbana: pubs y locales donde bailar todo el año. *La Tercera*, 16 ago. 2009, 27.

⁹⁸ Ver APPADURAI, Arjun, *op. cit.*, p. 35 e 36.

⁹⁹ Entrevista a Luís Parra, Santiago, 2 oct. 2008. Esta declaración de Parra fue hecha a propósito del Lanzamiento de sus 12 documentales tituladas *La Cueva es Brava* (El Ganso Cojo Producciones, 2007-2010), algunos de los cuales fueron emitidos durante el evento señalado.

¹⁰⁰ GRAVANO, Ariel. *Antropología de lo barrial: estudios sobre producción simbólica de la vida urbana*. Buenos Aires: Espacio, 2003, p. 13, y APPADURAI, Arjun, *op. cit.*

¹⁰¹ GIGLIA, Angela. Sentido de pertenencia y cultura local en la metrópoli global. In: GIGLIA, Angela y SIGNORELLI, Amalia Signorelli (orgs.), *op. cit.*, p. 152 y 153.

¹⁰² APPADURAI, Arjun, *op. cit.*, p. 179.

¹⁰³ Ver GRAVANO, Ariel, *op. cit.*, p. 15.

¹⁰⁴ Me refiero principalmente a los cultores nacidos entre 1910 y 1940 que hicieron parte de los conjuntos Los Chileneros, Los Centrineros y Los Chinganeros, entre otros.

¹⁰⁵ Sobre el matadero, ver CASTRO, Luís, DONOSO, Karen y ROJAS, Araucaria, *op. cit.*; sobre la Estación Central, ver TORRES, Rodrigo, *op. cit.* Para una visión general de la historia de estos y otros barrios en el contexto urbano del siglo XX, ver RAMÓN, Armando de., *op. cit.*

¹⁰⁶ Marcela Quiroz. El Estallido Neocueca. *Rolling Stones*. Disponible en <http://www.rollingstone.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=830486>. Acceso en 12 mar. 2009.

¹⁰⁷ Entrevista a Cristián Mancilla, Ñuñoa, 12 jun. 2009.

¹⁰⁸ Entrevista a Víctor Hugo Campusano, director de Altamar, 29 sep. 2010.

¹⁰⁹ Entrevista a Cristián Mancilla, de La Gallera. En Ricardo Romero, *La cueca brava: una fiesta interminable*, (Chile: AZ Films, 2009), min. 09:22-10:14.

escena para articular un complejo y extendido ciclo de bailes (que incluye a bandas consolidadas) y además “lugariza” la escena en torno a un sitio cuya “topografía” se ubica en el centro de la ciudad. Como señala Luís Parra, uno de los productores del evento, con éste se instalan elementos de localidad que difieren de las imágenes y músicas globales emanadas de los *mediascapes*⁹⁹: “si ellos nos bombardean con programas bellísimos o perfectos técnicamente, nosotros ocupemos sus cánones y juguémosles de igual a igual. Punto. Y ese norte de alguna manera se lo quisimos imprimir un poco a la cueca”.¹⁰⁰

El barrio y la producción social del espacio

El vecindario o barrio es el lugar donde cueca y ciudad se relacionan y donde aquella alcanza su expresión específicamente local. Desde un punto de vista sociológico, el barrio es una unidad social y geográfica donde se desenvuelve la práctica social de la música y se crean espacios de encuentro. A partir de él se erige una forma social substantiva que configura los sujetos locales como individuos conectados a entornos o ‘lugares’ y es donde se articula la vida social en un nivel cotidiano, doméstico y “microsocial”.¹⁰¹ Por eso los vecindarios generan “contextos de producción” de lo social¹⁰² y poseen un potencial para su reproducción que exige “ejercicios de poder” para mantenerse.¹⁰³ En este sentido, el concepto de lo urbano no se agota en la idea de ciudad sino que también “abarca los sistemas espaciales que integran la reproducción necesaria de la vida social y material” donde “se desarrolla la vida pública y se articula la representación popular”.¹⁰⁴

Los músicos de la cueca tienen total conciencia del carácter urbano del género. Por un lado, valoran la espacialidad de la urbe cuequera porque cristaliza la música en vivo; por otro, saben que siempre hubo sectores populares donde la “tradición” del canto de la cueca urbana fue practicada por viejos cultores¹⁰⁵, como el barrio comercial Matadero-Franklin, la Estación Central de trenes o el mercado de abastos La Vega Central.¹⁰⁶ A ellos se suman otros valorados como las fondas montadas para de Fiestas Patrias (todos los meses de septiembre), las celebraciones hípicas, los bares, chicherías, fiestas de conventillos, callejones, cités, prostíbulos o parques donde había canto y baile o “cancha cuequera”. Como afirma el músico cuequero Mario Rojas, este género “nace en las ciudades, no es un fenómeno de campo. La cueca urbana es la cueca original”.¹⁰⁷ En este sentido, los espacios antiguos viven en la memoria de los jóvenes cultores como sitios para observar y vivir la tradición de un modo espacial. Como lo expresa Cristián Mancilla, músico de La Gallera, lo importante es “mantener viva la tradición dentro de un lugar, de un espacio. Yo creo que es lo que debe pasar en La Vega, en El Matadero, no sólo con los músicos [sino también] con los comerciantes. La gente siente un vínculo con los espacios”.¹⁰⁸ Como lo expresan también otros cuequeros,

*Yo no conocí el campo, no anduve a caballo. Pa[ra] mí, mi folclor es esto: la mole, la ciudad, andar en micro [bus], en metro. Entonces cantarle a lo que veo cotidianamente, eso es bonito; hacerle un homenaje a tus artistas que tení acá, que están vivos.*¹⁰⁹

[La cueca] Son historias que están reviviendo momentos que han armado este país urbano, este país que es muy poco conocido porque el folclor central de Chile se ha conocido por el folclore rural: el campo, el huasito, la china que llega,

*el huasito lindo con las espuelas. ¡No! [...] el Chile urbano existe [...] el arrabal existe, la gente que salió a los trabajos grandes existió, el roto chileno existió.*¹¹⁰

*Yo creo que la persona que conoce esto y le gusta estamos claros que es un ente que tiene muy apegada la raíz de una ciudad, de la raíz de una ciudad, y más que la raíz de una ciudad, la raíz de lo popular, del sentimiento que involucra, no es cierto querer esto. Yo creo que la cueca urbana es lo más puro o cercano al lenguaje popular de los que viven acá, po.*¹¹¹

Con su práctica musical, por tanto, músicos y audiencias van creando “cancha cuequera” y produciendo prácticas sociales “provistas de sentido” que tienen su raíz en los vecindarios.¹¹² Dicha práctica “refleja los aspectos sociales, económicos, políticos y materiales del lugar particular en el que fue creada” evocando memorias individuales y colectivas que configuran geográficamente la “acción social”.¹¹³ Así, por medio de su performance localizada expresada a través del cuerpo (movimiento y acción) la música “representa social y simbólicamente la interrelación entre la gente y su ambiente físico”.¹¹⁴

Uno de los ejemplos más interesantes de “producción social del espacio” es el baile de cueca al aire libre llamado La Chilena en La Plaza.¹¹⁵ Hecha con música en vivo, La Chilena en La Plaza consiste en un evento de baile organizado por un colectivo homónimo que se hace en diversas plazas de la ciudad – un cuecazo al aire libre – donde participan músicos de la escena pero sobretodo sus audiencias. El objetivo de la agrupación es recuperar sitios por medio de cuecazos “callejeros” con música en vivo en puntos estratégicos de la ciudad. Sólo de este modo – dicen – se puede devolver “la cueca a la calle, donde nació y siempre se ha cantado”.¹¹⁶

Entre los años 2008 y 2010 se realizan siete cuecazos en distintos puntos de Santiago con una convocatoria de cientos de personas en cada evento. Todos los puntos elegidos son espacios públicos importantes de la ciudad de Santiago. Algunos son importantes por su significado político (como La Plaza de la Ciudadanía, ubicada frente a La Moneda), su valor cultural (Plaza Brasil o Estación Mapocho) o su ubicación geográfica estratégica (Plaza Baquedano o Plaza de Armas, puntos de reunión de cualquier evento capitalino). Representan hitos geográficos incrustados en la historia urbana de la urbe que en algunos coinciden con los espacios donde los viejos cantores hacían cueca, como el Parque O’Higgins y La Viseca.¹¹⁷ Las siguientes imágenes corresponden a dos de las nueve convocatorias de este colectivo¹¹⁸:



Figura 1. Plaza Baquedano (5 dic. 2008)

¹¹⁰ Entrevista a Luís Castillo, director de Los Tricolores. En *idem, ibidem*, min. 07:57-8:29.

¹¹¹ GIGLIA, Angela, *op. cit.*, p. 152.

¹¹² COHEN, Sara. Sounding out the city, *op. cit.*, p. 444 y 445.

¹¹³ *Idem, ibidem*, p. 444.

¹¹⁴ Se le llama chilena a la cueca chilenera o centrina a la cueca urbana vinculada a los lugares antiguos de cueca ya citados. Dicho nombre remite a las ideas publicadas por el investigador Fernando González Marabolí en el texto de Claro *et al.* (1994).

¹¹⁵ Colectivo La Chilena en la Plaza. Disponible en <<http://www.facebook.com/events/191435357536483/>>. Acceso en 12 oct. 2012.

¹¹⁶ Ver también NÚÑEZ Oyarce, Hernán. Las fondas en el parque. *El Arado* 10 (Marzo), 1987, p. 4.

¹¹⁷ A éstas se agregan Plaza Brasil (30 de octubre de 2008), La Viseca (3 de julio 2009) y – saliendo del rango de este artículo – el evento realizado en la Plaza Bulnes frente del palacio de gobierno el 14 de enero de 2011.

¹¹⁸ Colectivo La Chilena en la Plaza, *op. cit.*

¹¹⁹ MATTOS, Carlos de. *op. cit.*, p. 51.

¹²⁰ GIGLIA, Angela, *op. cit.*, y APPADURAI, Arjun, *op. cit.*, p. 179.

¹²¹ Ver SAVAGE, Michael y WARDE, Alan, *op. cit.*, p. 135 y 136.

¹²² *Idem, ibidem*, p. 136.

¹²³ LIZAMA, Jaime, *op. cit.*, p. 43-49, 69, 98-99.

¹²⁴ *Idem*, p. 73.

¹²⁵ TORRES, Rodrigo Alvarado. El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno. In: MONTECINOS, Sonia (org.). *Revisitando Chile: identidades, mitos e historias*. Santiago: Cuadernos Bicentenario, 2003.



Figura 2. Plaza de la Ciudadanía (3 sep. 2010)

Todos estos cuecazos son una forma simbólica de “tomarse de la ciudad” para poner la cueca “en el Centro de lo Central”, como dicen sus organizadores.¹¹⁹ Esta necesidad obedece al deseo de revertir la ‘domesticación de la vida cotidiana’ iniciada en los años 90 y la proliferación del “conjunto de artefactos” que estructuran el espacio urbano y jerarquizan “su paisaje e imagen” en torno al Mercado.¹²⁰ La Chilena en la Plaza, en este sentido, comprende el espacio como un “ejercicio de poder” desde donde puede obtener un “potencial de reproducción social” de lo local en.¹²¹ Como expresan Savage y Ward, las ciudades poseen una fuerza que permite construir significados localizados en sitios específicos y, aunque los barrios no pueden reproducir el pasado con exactitud – no pueden retener su “aura” – la performance de o en ellos trae de vuelta las temporalidades transformadas o perdidas.¹²² “Por medio de la exploración de las ruinas del paisaje urbano tanto como los centros urbanos, es posible revelar un rango de posibilidades que existieron en otros períodos y revelar los sueños y esperanzas implícitas en las ahora negadas formas urbanas”.¹²³ La cueca como una forma de exploración e intervención de la ciudad, por tanto, permite conocer la “tradición” e intervenirla, desordenarla, fragmentarla y recuperarla evocando otras localidades.

La Chilena en la Plaza se enmarca dentro de un conjunto transformaciones que ha tenido la participación urbana en el Santiago de los últimos años. Como explica Lizama, durante la segunda mitad del siglo XX la ciudad desarrolla un nuevo sujeto urbano, un “modo de ser” urbano o ciudadano que es “celoso y acucioso de sus espacios” y busca el despliegue de su “individualidad” en el “espacio público”.¹²⁴ Este nuevo sujeto urbano – el mismo que recupera la cultura popular y produce localidad por medio de la cueca – reclama por el pasado “que se fue” con una fuerte dosis de nostalgia pero también por la pérdida de participación urbana. Es la búsqueda de la unión entre “público”, lo “político” y lo “especial” que la segregación social ha alejado de la ciudadanía, el deseo de “una vivencia más intensa en el territorio propio, un localismo no en el sentido de lo participativo y de la demanda vecinal, sino sólo en el sentido de lo cotidiano, del despliegue de la vida en lo próximo”.¹²⁵

Los participantes de La Chilena en la Plaza propugnan el reencuentro del nuevo sujeto urbano con su ciudad por medio de la “fiesta”. Los cuecazos al aire libre son una invitación a la “cultura de lo festivo” que busca celebrar la raíz urbana y performativa de la cueca. Como expresa Torres, esta idea se sintetiza en el verbo remoler, que quiere decir hacer “fiesta con cueca” o “cuequear”. Se trata de trazar un tipo de “convivialidad diferente” por medio de la música y el cuerpo¹²⁶, una sociabilidad urbana alternativa (al estilo sedentario del consumo y el domicilio) donde se desplieguen experiencias humanas significativas. Como los mismos organizadores de La Chilena en la Plaza argumentan,

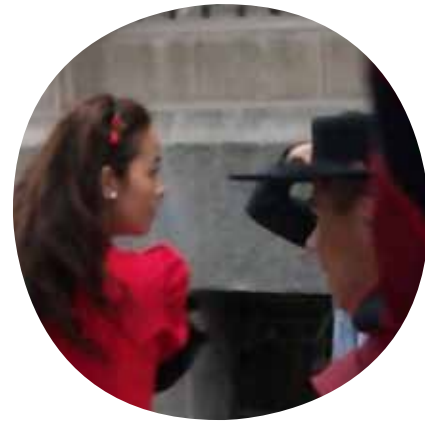
*tomamos el concepto de la Chilena como el arma y elemento fundamental del carnaval urbano. La inspiración por reunirse en las calles, específicamente en las plazas de la ciudad, genera en cada una de las personas el reencontrarse con su propia identidad cultural, o el olvidar sus penas con las letras y melodías que es en sí la grandiosa Chilena. Queremos que Santiago, y los lugares públicos de ésta, no sean sitios de estrés o de cansancio [sic] sino que sean las nuevas chinganas, en donde ese roto niño que tenemos en nuestro corazón, crezca con los valores de la humildad, de la simpatía y de el ser mejores. Que las enseñanzas de los taitas no queden en el olvido, y que vivan con más fulgor cada vez que nos reunamos a cantar las más bellas melodías y legados escritos en cuecas. Que viva la Chilena!*¹²⁷

De este modo, frente al uso creciente del automóvil, el crecimiento de nodos periurbanos y la utilización del *shopping mall* como reemplazo del encuentro urbano, las audiencias de la escena de la cueca proponen un espacio “peatonal” centrado en las relaciones cara a cara – sin mediación del Mercado – localizado en el casco histórico. Parafraseando las palabras del urbanista Edward Soja¹²⁸, este es un intento por reutilizar el entorno urbano y convertirlo en un espacio enteramente vivido capaz de configurar al sujeto urbano pero también de permitir que éste configure a aquél, en suma, que haya producción social del espacio.

La cueca como práctica urbana y espacial

Hemos visto que la cueca urbana es una práctica social y musical espacializada que se desenvuelve en la ciudad bajo la forma de una escena musical. Los músicos y sus audiencias no se encierran en sus hogares sino que utilizan los vecindarios y calles para mostrar el “arte de cuequear”. Frente a la mercantilización de la planificación urbana y la domiciliación de la sociabilidad, los actos performativos de estos espacios humanizados se agencian espacios con valor político y geográfico para extender su propia tradición musical, sea llamada folclore o cultura popular urbana. En esta lectura emic la ciudad es una memoria vívida que evoca a los viejos cultores pero también un espacio que produce sociabilidad en el presente, un paisaje donde se dan “experiencias significativas, expresiones y emociones que son parte de la vida social”¹²⁹, todas ellas formadoras de las “asociaciones humanas” que señalaba Wirth.

La especialización inherente de los eventos de cueca permite la música en vivo y el desenvolvimiento de lazos débiles y fuertes en los que se gesta la sociabilidad urbana. Se trata de una dialéctica entre el espacio y las relaciones sociales que afecta la conformación geográfica de la ciudad.¹³⁰ Como señala Soja, las ciudades contemporáneas postmodernas, postfordistas y



¹²⁶ Comentario anónimo aparecido en el sitio del colectivo citado. Disponible en <<http://www.facebook.com/groups/51904788344/members/>>. Acceso en 12 oct. 2012. Los “taitas” son los antiguos cultores de cueca urbana.

¹²⁷ Ver SOJA, Edward W. *Post-metrópolis: estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2008, p. 40.

¹²⁸ SMITH, Susan, *op. cit.*, p. 232.

¹²⁹ Ver SOJA, Edward, *op. cit.*, p. 35.

¹³⁰ *Idem, ibidem*, p. 218

¹³¹ APPADURAI, Arjun, *op. cit.*, p. 182, 189.

¹³² Ver WHITELEY, Sheila, BENNETT, Andy y HAWKINS, Stan (orgs.), *op. cit.*

¹³³ FOUCAULT, Michel. Of other spaces. In: MIRZOEFF, Nicholas (org.). *The visual culture reader*. New York: Routledge, 2002, p. 232.

¹³⁴ SALCEDO, Rodrigo. El espacio público en el debate actual: Una reflexión crítica sobre el urbanismo post-moderno. *EURE (Santiago)*, 28, 2002. Una mención especial merece en este contexto el disco *Cuecas de barrios populares*, editado por Los Chinganeros en 2009. Este disco contiene diversas formas de canto de la "cueca barrial" que, según este conjunto, viven en las "memorias populares" de la tradición urbana.

¹³⁵ MATTOS, Carlos de, *op. cit.*, p. 50.

¹³⁶ APPADURAI, Arjun, *op. cit.*, p. 190 y 191.

postkeynesianas – como Santiago – producen "geografías humanas" que transforman la ciudad por medio de relaciones sociales territorializadas.¹³¹ Los cuecazos regulares y ocasionales y eventos como La Chilena en la Plaza son creados por la práctica musical de la cueca, que los representa, define y transforma. La música, por tanto, crea la ciudad y al mismo tiempo es creada por ella, ayudando a producir socialmente el espacio.

La cueca urbana se localiza microsocialmente en los barrios. La historia pasada y presente del género muestra que el vecindario constituye una unidad social indisociable de su práctica performativa. Los sujetos que habitan la ciudad inscriben sus historias de vida en la memoria de los lugares que recorren y viven, creando senderos urbanos donde se realiza la práctica de la música y se recrea la historia urbana. Como recuerda Appadurai, las sociedades urbanas no "se desvían" hacia la vida barrial, más bien éstos son su hábitat natural porque allí radican las prácticas culturales de los sujetos. La localidad, por tanto, es un "rasgo fenomenológico de la vida social" que produce formas particulares de actividad inherentes a grupos humanos asentados en lugares físicos.¹³²

La producción de localidad desde la cueca se hace desde el barrio y desde él contesta el espacio secularizado (no festivo) y racional del centro de Santiago. Como señala la última cita, muchos cuecazos son una respuesta a la privatización del espacio capitalino que se ha aplicado buscando la "civilidad" de los espacios públicos usando un modelo urbanístico de "orden social" pero tendiente al "estrés" y "el cansancio". Como explican Bennett, Hawkins y Whiteley¹³³, la música es capaz de articular nociones de comunidad e identidad colectiva –físicamente demarcadas en espacios urbanos y rurales- y posee la capacidad de 'encapsular' y organizar memorias y experiencias comunes. El barrio es, en este sentido, un espacio de resistencia urbana que se expresa por medio del canto y baile de la cueca. Por eso el reclamo sobre el espacio es también un reclamo de poder, una "heterotopología" o "una especie de contestación a la vez mítica y real del espacio donde vivimos"¹³⁴, donde la geografía ayuda a crear un código de autenticidad separado del poder central. Como recuerda el sociólogo urbanista Rodrigo Salcedo, "los espacios públicos son, ante todo, lugares donde el poder se expresa y ejerce". Así, la práctica de la tradición cuequera permite crear localidad devolviendo la ciudad a su historia e integrando al mismo tiempo su presente.¹³⁵

El aura de nostalgia creada por las audiencias de la cueca es aprovechada para recuperar el valor histórico de los barrios. El nuevo sujeto urbano que emerge en La Chilena en la Plaza apunta justamente en esta dirección: la de un ciudadano o sujeto urbano no sumiso que pueda "reencontrarse con su propia identidad cultural" y recuperar lugares públicos para la "alegría" de la cueca. En una palabra, una práctica social espacializada de la música que no reproduzca el modelo de ciudad "industrial-desarrollista".¹³⁶ Como expresa con agudeza Appadurai:

los vecindarios existen principalmente para incubar y reproducir ciudadanos nacionales sumisos –y no para la producción de sujetos locales. La localidad para el Estado-Nación moderno es o bien un sitio para la apropiación de nostalgias nacionales, celebraciones y conmemoraciones, o bien una condición necesaria para la producción de los connacionales. Los vecindarios en tanto formaciones sociales representan ansiedades para el Estado-Nación en la medida en que comúnmente contienen espacios extensos o residuales donde las técnicas nacionales (control natal,

*uniformidad lingüística, disciplina económica, eficiencia comunicativa, y lealtad política) pueden ser probablemente débiles o contestadas [...] representan fuentes perennes de entropía y movimiento.*¹³⁷

La práctica social de la cueca instala una subjetividad que constituye un distractor para el Estado en la medida en que disputa los cuerpos que éste pretende administrar espacialmente. La fiesta y alegría de la cueca son una liberación (del cuerpo) en el espacio, una expresión del vecindario que se produce a sí mismo y se opone al imaginario del Estado-Nación que busca subsumirlo “a un imaginario territorial mayor”.¹³⁸ Los músicos de la cueca proponen una ciudad alternativa al modelo de ciudad libre-mercadista y moderna desarrollada entre los años 90 y 2000: es la ciudad peatonal, horizontal, igualitaria, regida por relaciones ‘cara a cara’ -como en la “cancha cuequera” – donde funciona una sociabilidad integradora, política, endocontrolada¹³⁹ y a veces romantizada. La escena permite la “construcción de representaciones simbólicas significativas” que pueden no conseguir espacios públicos nuevos pero que terminan por fortalecer la identidad del barrio. La “tradición” de la cueca urbana se asoma así como una “tradición” inherentemente espacial toda vez que crea una memoria geográfica-barrial que define lo local por medio de la performance. Como expresa Bernardo Zamora, músico y productor santiaguino-porteño, los espacios de la cueca “son espacios igualitarios [...] de sociabilidad, de socialización, de generación de comunidad, de espacios comunitarios [...] en una sociedad donde se han perdido esas cosas”.¹⁴⁰

Artigo recebido em maio de 2017. Aprovado em junho de 2017.

¹³⁷ *Idem, ibidem*, p. 191.

¹³⁸ GRAVANO, Ariel, *op. cit.*, p. 256.

¹³⁹ Entrevista a Bernardo Zamora, músico y gestor cultural de cueca, Valparaíso, 1 oct. 2008.