

Clandestinidades de punta y taco. Estudio sobre la creación y circulación de cuecas y música clandestina durante la dictadura militar (Chile 1973-1989)

Laura Jordán y Araucaria Rojas

Numerosos estudios han dado cuenta de las acciones efectuadas por el gobierno de Pinochet en relación a la música y la cultura en Chile durante el periodo que comprende la dictadura militar, entre 1973 y 1989 (Brunner 1988, Catalán 1986, Rodríguez 1988, Torres 1993). Sin embargo, un área precariamente abordada por los investigadores ha sido la de la clandestinidad musical, fundada y sostenida en dicha dimensión epocal¹. Nuestra intención es poner al relieve dos campos dinámicos abstrusos, que se insertan en la historia de la música durante dicho lapso temporal, y que trazan aristas escurridizas de una clandestinidad

musical contingente. Esto es: la circulación de casetes copiados y la corporización de múltiples *quehacer*-cuecas. Ambos fenómenos se nos presentan como deleitantes líneas de fuga, que desdibujan una comprensión siempre demasiado categórica de las historias, siendo atravesados por insondables vetas de la vivencia de una música allí. Ansiamos al menos perfilar algunos de sus rasgos efectivos, situándolos en lo que fue la experiencia clandestina de las músicas.

La intimidación desplegada por el régimen es reconocida como uno de los factores que impelieron a la clandestinización de la actividad musical, ya que obligó a sus creadores y receptores a tomar cuidado respecto a su accionar, a esconder rasgos susceptibles de incitar a la coerción y, al mismo tiempo, ir buscando y construyendo espacios para desclandestinizar algunos de los elementos vedados. Desde el comienzo de la dictadura, el lugar propicio de alzamiento fue eminentemente *micro*, cristalizándose, en el caso musical, en la articulación de diversos espacios alternativos entre los que resaltan la peña² y el acto solidario. Progresivamente, allegada la década del ochenta, una parte del movimiento cultural tendería a la desclandestinización de sus labores, relegando para aquel primer espacio velado algunas expresiones específicas de subversión.

CASETE

Como un instrumento poderoso, así podríamos definir al casete en este contexto histórico. Habiendo ingresado en forma masiva a los hogares de gran parte de la pobla-

¹ La única referencia explícita a la relación entre «clandestinidad» y música se encuentra en Mariano Muñoz-Hidalgo: «De Huachacas e Ilustrados: polaridad de géneros en el cancionero chileno», 2005, p. 6

² Un excelente trabajo de documentación al respecto, puede verse en Gabriela Bravo y Cristián González: *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*, 2006.

ción a fines de la década del setenta³, este pequeño aparato sirvió de base para la transmisión y la creación de sonidos clandestinos.

No solo el bajo coste de los ejemplares vírgenes⁴ favoreció su incorporación dentro de los circuitos culturales y organizacionales de la oposición, sino sobre todo, la suprema ductilidad que este soporte fonográfico ostentaba. Hasta ese momento, la posibilidad de registrar voces, músicas y los innumerables otros tipos sonoros estaba limitada a quienes tuvieran acceso a sistemas de grabación complejos y caros. El casete inauguró así una era de la recepción donde el auditor crea su registro, sea a través de la copia de un «original», de la grabación de transmisiones radiales o incluso de la producción de sonidos caseros.

Si bien las «bondades» de la cinta magnética no arribaron exclusivamente a manos y oídos rebeldes, en un contexto de restricción económica, de escasez laboral para los artistas y de tenaz censura, este artefacto devino pieza indispensable para el establecimiento de verdaderos circuitos sonoros de la resistencia.

Este soporte resguarda tejidos de fragmentos fonográficos cuyo acoplamiento, siempre particular, convierte a cada casete grabado en ejemplar ineluctablemente *único*. La imposibilidad de clonar los contenidos sonoros de una cinta a otra no está determinada sólo en su dimensión técnica, pues la condición irrepetible de los casetes se dibuja ante todo bajo la manipulación personal e instrumentalmente circunscrita del soporte, la que provoca una exacerbación de su cualidad particularizante. Así, la elaboración de compilaciones personales, el involuntario «defecto» plasmado en ruidos y zonas blancas, y el desgaste inevitablemente disperejo de la totalidad imaginaria de cintas, perfilan allí un universo siempre plural de grabaciones.

Como ya mencionamos, la censura provocó un ensombrecimiento del «mapa» de sonidos de la izquierda, pues la aplicación pertinaz de allanamientos y requisamientos, si bien no consiguió arrasar con su producción material, sí logró desestabilizar la accesibilidad a las fuentes. La destrucción masiva de discos fue llevada a cabo tanto con la eliminación de *masters* de las prensadoras discográficas como por medio de la autocensura de los propios auditores. En este marco, la difusión de canciones y álbumes completos a través del casete no sólo implicó la recuperación de ciertos «patrimonios» —nunca rotundamente definidos— de la oposición, sino que corporizó, íntegramente, la cimentación de los *microcircuitos* de la resistencia.

Grabar en secreto, registrar la clandestinidad, habitar el flujo clandestino, todo esto vivenció el casete. Entre sus cualidades, aquella con la que propendió a la clan-

³ Valerio Fuenzalida dice al respecto: «Se estima que frente a unos 300 mil tocadiscos, en Chile existen 3 millones de toca cassette. La circulación de música grabada en los hogares, básicamente es a través del cassette». Valerio Fuenzalida: *La producción de música popular en Chile*, 1987, p.p. 9 y 14. Por su parte, Anny Rivera agrega que se ponen a disposición masiva numerosos aparatos —grabadoras, tocadiscos, *radiocassettes*, tocacintas, etc.— a bajos precios y «con grandes facilidades crediticias para su adquisición». Anny Rivera: *Transformaciones de la industria musical en Chile*, 1984, p. 10.

⁴ Así, comenta Juan Pablo González que muchas personas «tienen la posibilidad de comprar una *cassette* a 150 pesos en la calle». Valerio Fuenzalida, *ob.cit.*, 1987, p. 82.

destinidad es su naturaleza opaca. El casete, por ser lo suficiente pequeño y liviano como para ser transportado y trasladado sin grandilocuencia, rehuyó cómodamente la evidencia, condición que le supuso una primacía respecto al disco de vinilo, cuyo formato dificultaba ostensiblemente el camuflaje. Pero ante todo, la *opacidad* del casete radica en la factibilidad de no otorgársele nombre, de *no surcar definitivamente su cinta*; en la posibilidad de mantener su *estatus* virgen, o al menos, ocultar indefectiblemente su estado de registro. Si bien es posible «proteger» la grabación, fracturando parte del armazón plástico que contiene la cinta, ésta es potencialmente trasladable y en tal condición, sigue siendo velada y vulnerable.

Insistiendo sobre su operación doméstica, el establecimiento de una piratería con principios reivindicadores procuró, por una parte, salvaguardar repertorios restringidos como los de la Nueva Canción Chilena, la Nueva Trova Cubana y el Canto Nuevo (Cortés 2000, Morris 1986, Rivera 1980, Rivera y Torres 1981), y por otra, facilitar la divulgación de sonidos decididamente militantes, producidos desde la clandestinidad para generar coraje y establecer lazos de comunicación autónomos, como un arma valedera de la resistencia. La propagación de casetes de música «de izquierda» se fundó, básicamente, en el traspaso *mano a mano* del material, sustentada su pervivencia en el préstamo, en la copia y en la distribución sectorizada.

Desde la clandestinidad, algunas grabaciones fueron efectuadas fuera de sellos con fines eminentemente propagandísticos y financieros. Tal es el caso, por ejemplo, de la edición de casetes con programas especiales de Radio Liberación, medio clandestino del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), de los que se dice que «constituyen testimonios grabados de la lucha de nuestro pueblo. Los *cassettes* se reproducen por cientos y tienen amplia acogida en las masas».⁵ Tratándose de música, otros ejemplares que siguen este perfil instrumental son el casete *El camotazo N° 1*, editado por las Juventudes Comunistas en 1988 y *Vamos Chile*, de 1986, realizado mediante una alianza de dos secciones culturales del Partido Comunista y el Partido Socialista, con la conducción de Gabriela Pizarro, acompañada de reconocidos folcloristas⁶.

En estas grabaciones la cualidad funcional de la música fue profundamente exacerbada, llegando a olvidar valores preciosistas para dar cabida plena al deber desobediente. Se encuentran, incluso, alusiones explícitas a la actividad miliciana, convocando mediante sus canciones a los *diversos modos del resistir*. Ese fue el objetivo de estas creaciones: señalar fundamentos de la rebeldía, recordar las razones y enjuiciar la inclemencia del régimen, modelando un universo sonoro para la oposición.

CUECA OFICIALIZANTE

Hablamos en primer término de una cueca «oficializante» u «oficializada» pues no creemos que ninguna arista de esta expresión pueda ser saldada y constreñida en la concluyente definición de «oficial». Usaremos esta forma de nombrar, para denotar una cueca en proceso de constricción, mas en ningún caso *esencialmente* dictatorial.

⁵ *El Rebelde en la clandestinidad* N° 200 (Julio, 1983), p. 5.

⁶ Un estudio dedicado al casete *Vamos Chile* se encuentra en Laura Jordán y Araucaria Rojas: «Gabriela Pizarro y el caset *Vamos Chile*». Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina» 2007.



La Cueca vive, para el periodo que nos convoca, un derrotero de cooptación autoritaria, cuyo soporte explícito inicial es la edición de las *Políticas Culturales del Gobierno de Chile* en 1975, donde se impone, manifiestamente, el *deber ser nacional*. Dicho proceso tiene un momento climático que se hace patente el día 18 de septiembre de 1979, cuando se le declara Danza Nacional de Chile, según Decreto N° 23 del Ministerio de la Secretaría General de Gobierno, considerando:

1°.- *Que la cueca constituye en cuanto a música y danza la más genuina expresión del alma nacional,*

2°.- *Que en sus letras alberga la picardía propia del ingenio popular chileno, así como también acoge el entusiasmo y la melancolía,*

3°.- *Que se ha identificado con el pueblo chileno desde los albores de la Independencia y celebrado con él sus gestas más gloriosas, y*

4°.- *Que la multiplicidad de sentimientos que en ella se conjugan reflejan, no obstante la variedad de danzas, con mayor propiedad que ninguna otra el ser nacional en una expresión de auténtica unidad.*⁷

La Cueca, en mayúscula y singular, se vuelve objeto folclorizado, paradigma estético y político de la *chilenidad*, determinada en sus dimensiones por el gobierno autoritario. Prosiguen, tras la rimbombancia que contuvo el Decreto N° 23, cierto número de publicaciones que, amparadas en organismos estatales, entregaron normas, conceptos e «historias» de la cueca, con fines generalmente didácticos. Sergio Herrera,

⁷ Contraloría General de la República, *Recopilación de Reglamentos Julio a Diciembre de 1979*, Tomo 38, Ed. Oficial, Santiago 1980, p. 556. También ver Diario Oficial 6 de Noviembre de 1979 N° 30, p. 507.

monitor de la institucional Federación Nacional de Cueca (FENAC), acomodado en la trinchera purista, reclama a través de un alambicado texto, que:

se están perdiendo o desvirtuando los valores de nuestras costumbres y tradiciones y en especiales [sic] la forma en que se está pervirtiendo y ridiculizando nuestra Danza Nacional [pues] lamentablemente se está haciendo común ver en los programas de televisión donde se respalda todo tipo de aberraciones, tales como grupos bailando resbalosa, mal vestidos de guaso y acompañados por orquestas electrónicas, o a los llamados «Genios» de la música chilena, cantando según ellos cuecas o chilenitas disfrazados con una bota corralera, un sombrero hecho de cualquier cosa o zapatillas blancas, etc.⁸

No debe sorprender que un afiliado a la Federación Nacional de Cuzco pretenda conservar elementos estéticos «tradicionales» inmóviles y que se horrorice porque se usan «zapatillas blancas» para bailar la cueca, no obstante, sí es interesante la noción que presenta de lo «correcto» y del «bien hacer» cueca, que considera opuesto a los modelos que expone la escasamente selectiva televisión. Se patentiza aquí, la pugna entre la esperanza de conservar intacta cierta idea de «tradición» y la instalación — con distintos enroques— que existen de las «impurezas» que la televisión —también oficial— abriga y representa. Para estos efectos, la televisión, comprendida aún como dispositivo de alcances impensados, resulta ser, al menos hasta 1982 (según lo revisado en prensa), coadyuvante medular del régimen dictatorial y del tipo-folclor que a él se le adosa. La crisis económica de 1982-1983, que implica una contracción y posterior «apertura» del régimen provoca, al parecer, no solo cierta despreocupación, sino también desconfianza en los modelos estéticos y «culturales» que la dictadura imperante quiso implantar, incluso por parte de los medios blindados de la oficialidad. Así, el impulso patriótico es compelido a verse enfrentado a normas mediáticas desemejantes y en constante variación que proponen modelos externos y muy distantes de lo que se comprende como lo «chileno».

Durante el periodo del gobierno militar se corporiza parcialmente la *chilenidad* en la figura del *huaso*. Este sujeto, se resucita del imaginario creado en la década del 20, en que se le supone depositario de la identidad nacional en tanto totalidad. Su origen campesino y sus ribetes «chabacanos» se eliminan, se limpian, para fundar un nuevo sujeto rural, terrateniente, gallardo e incólume, que para los años posteriores a 1973 volvería a encarnar valores de dicho «deber ser». El *huaso* de la dictadura es el sujeto tamizado, repositorio de los deseos nacionalistas y patrióticos de los primeros años del régimen, y precedentes a la inundación del modelo neoliberal que sería utilizado como correlato corporizado del gobierno.

Creemos que, además de las evidencias formales o concretas que puedan conjeturarse como posibles razones de incluir la unicidad de un modelo de cueca en el marco legal, es posible pensar al situar en una lejanía temporal y territorial la identidad «nacional». Este resulta un mecanismo efectivo, pues no es posible corroborar la «veracidad» de esa relación, en tanto ésta se ubica en un lugar latamente distan-

⁸ Sergio Herrera: *La cueca chilena, chilenita o chilenera*, 1980, p. 5.

ciado, que se puede hallar solo fragmentado y diluido en la penumbra desdibujada y exótica del patrón de fondo. Esto resultó ser una instalación forzosa que logró proyectar estables raíces en el imaginario que tiene el «pueblo chileno» (como discurso) respecto de su propia y «real chilenidad».



CUECAS, ARMAS DE LA RESISTENCIA

La Cueca oficializante u oficializada se confronta, al menos temporalmente, con infinitos *quehacer*-cuecas locales, insondables e invisibles que, agazapadas, van inundando inimaginables campos sociales. La marginación patente de medios de comunicación y la necesidad de expresar la profunda disidencia frente al sistema opresor que (le) constriñe multiformemente, abriga y funda la posibilidad de manifestarse por medio de las cuecas, que se van alzando entonces como arma política clara, potente y real. Estas cuecas existieron en medio del arrojo y frente a un panorama que ocluía su «factibilidad», fueron hechas cuerpos y enunciadas en forma de resistencia: en grandes actos, calles, poblaciones y circuitos desconocidos.

Acerca de estas cuecas que se desmarcan del relato oficial nos ocuparemos a continuación. Tres expresiones particulares dan cuenta de su devenir clandestino: cueca sola, cuecas de barrios populares y cueca explícitamente militante.

1. La cueca sola se convirtió en un emblema de las mujeres que, confluyendo en la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), crearon el Conjunto Folklórico dentro de la misma organización. La búsqueda incesante que se inicia con la desaparición de sus «seres amados»⁹ se materializa en la recurrencia e interpelación a diversas instancias, adoptando asimismo, formas de lucha como «salidas callejeras, pegatinas, sittings»¹⁰, huelgas de hambre y encadenamientos¹¹. La sencillez de lo expuesto, la rememoración del *desaparecido*, que se hace presente en el acto de recordar y en la propiciación de un espacio *dentro* de la danza que se está ejecutando —dándole cuerpo-real a su real-incorporalidad— expone con trazos ciertos su situación, ya por completo manifiesta. Es así entonces, como la «cueca chilena» es ocupada e inundada por un intenso motivo político, que relega todo vestigio «oficial», transformándose en una «novedad» ilimitada que germina en medio de las fronteras rigurosas que su arraigada forma traza, utilizando el epíteto de «nacional» que se adjunta a la cueca, como apelación directa al auditor.

2. Cueca de barrios populares. Es apellidada también *brava*, pues se concentra territorialmente en los barrios de la periferia santiaguina y porteña, donde se hallan, además, una secuencia diversa de códigos y lenguajes propios y exclusivos de

⁹ «Porque la vida continúa» en revista *Aquí*, Edmonton, Canadá, 1991, p. 4.

¹⁰ «Carta de la Agrupación de Familiares DDDD» en revista *El Arado* N° 15, enero 1989, p. 2.

¹¹ *Ibid.* Victoria Díaz rememora las huelgas de hambre de 1977 y 1978.



aquellos «barrios bulliciosos»¹². Sin lugar a dudas, la cuestión de la identidad nacional se invoca aquí de un modo distinto, pues es reclamada desde la conciencia de su *marginalidad* y opresión, y ya no desde las ansiedades omnímodas de la dictadura. Se diluye la narración de lo nacional en la *práctica* cuequera, a través del disperso y huidizo repertorio, que en forma de *enunciado colectivo* de data imprecisa, se aboca a revivir la jarana, quedando suspendida la actualidad o medularidad de la *chilenidad* discursiva, nombrando y trazando en cambio *su* territorio, su propio *cosmos-patria*.

Ya con el golpe militar de 1973 y sus ramificaciones represivas —como el toque de queda— se acaba, en palabras del reconocido cantor Perico Chilenero, la *noche bohemia*, clausurándose también las casas de *yira*¹³, albergue espacioso en que los cantores alzaban sus enunciados con briosa algarabía. Se ocluyen los sitios, calles, conventillos y suburbios que cobijaron, aproximadamente desde 1950 cierta forma de vida, que desde entonces reviviría sólo en tanto se recuerda o se reproduce como acto conciente de duplicidad. Santiago se transforma aquí en triste fantasmagoría despojada de su pretérita algazara. Para ellos, los «auténticos intérpretes tradicionales criollos» no eran, «Los Huasos Quincheros» o «Los Hermanos Campos» —números recurrentes de la televisión— sino los herederos de otra «tradicción» que se sostuvo en la firmeza de sus lazos *privatizados* e *intimidados*, constreñidos a lo más nuclear y próximo de su territorio.

El estado de aislamiento de la cueca *brava* en dictadura es elocuente, pues fue marginada no exclusivamente por los medios de comunicación de la derecha pinochetista, sino también por los de la izquierda militante revisados parcialmente, como *El Rebelde*, *El Siglo* y *Solidaridad*, aunque con la excepción de las notas publicadas en las revistas *El Arado* en 1987 y la *Araucaria*, en 1981. De esta forma, su resistencia territorial se torna absoluta, manteniéndose su consistencia hermética, «una especie

¹² Samuel Claro, Carmen Peña e Isabel Quevedo: Chilena o cueca tradicional. De acuerdo a las enseñanzas de don Fernando González Marabolí, 1994, p163.

¹³ También casa de remolienda, de gastar o de tambo.

de *hoyo negro* en la textura del poder¹⁴, inabordable en tanto se mantiene un silencio público en su repliegue espacial. La clandestinidad, como condición inicial y fundante de su existencia, se agudiza en dictadura, en tanto deben constreñirse y en eso, subdividir los lazos previamente estrechados.

3. Al respecto de la cueca decididamente militante, la destacadísima folclorista Gabriela Pizarro nos dice, «Nosotros luchamos por los trabajadores porque ellos nos enseñaron y la música de ellos es la que estamos cantando, y los bailes de ellos es lo que estamos mostrando»¹⁵ En el número 211 del periódico del MIR *El Rebelde en la clandestinidad*, un lector envía una cueca, que según sus palabras «se está cantando en las peñas folklóricas de Santiago y que está dedicada al tirano Pinochet»¹⁶. Así versa la «Cueca de José Ramón».

Esta es la cueca del huaso
 Del huaso José Ramón
 Que se compró terrenitos
 Allá en El Melocotón
 Melocotón ay sí
 Que huaso tan honrado
 Se compró un pedacito
 De 10 mil metros cuadrados
 De 10 mil metros, ay sí
 Y como era tan sencillo
 Se construyó tres casitas
 Putas el huaso pa'pillo
 Huaso pa'pillo ay sí
 Y como no es na'e leso
 Se pidió un prestamito
 De 100 millones'e pesos.
 De 100 millones, ay sí
 Y le pegaron primero
 Cuando supo la tallita
 Al pobre del Lavandero.

Lavandero, ay sí
 Y como era un poco burro
 Se construyó otra casita
 En lo alto de Lo Curro
 En lo alto de Lo Curro
 Que huaso más encachado
 Se construyó la casita
 Con platita del Estado

¹⁴ Rodrigo Torres: «El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno», 2003, p.154

¹⁵ «Reportaje: Gabriela Pizarro» en revista *Chile ríe y canta*, Mayo-Junio, 1992, p. 21.

¹⁶ «Cueca de José Ramón» en *El Rebelde en la clandestinidad* N° 211, Julio, 1984, p. 19.

Del Estado, ay sí
 Y de todos los chilenos
 El que paga es el Fisco
 Este negocio tan güeno
 Negocio pa'güeno, sí
 Éste sí que es huaso con hache
 Por si fuera poquitito
 Qué me dicen de Limache
 Ay, de Limache, ay sí
 Ésta sí que es cueca mía
 Dios nos libre de este huaso
 Y de su doña Lucía
 Y aquí termina este huaso
 La cueca del ladronazo.

No es, en términos métricos, una cueca; no obstante, la intención y seguridad con que se afirma que sí lo es, nos hace incluirla, pues una vez más se pretendió la utilización de esta tradición para expresar la *rebeldía*.

Es posible, identificar ciertos lugares de la cueca resolutamente militante y también de aquella, que desprovista del alero de partidos, cantó su denuncia. En 1977, se realizaron recitales con el nombre de *Nuestro Canto* en el teatro Cariola, evento público y masivo en el que se encontraban Palomar, Gabriela Pizarro y el «Piojo» Salinas¹⁷. Además de eventos como *La gran noche del folclor*¹⁸, entre otros, se recurre con asiduidad a expresar el canto a través de «canales informales»¹⁹ como es la peña o el acto solidario. El canto de Roberto Parra, incluido en él, el jazz *huachaca* y las cuecas choras, dice relación directa, según sus propias palabras con «lo vivido, lo vivido nada más»²⁰. Así, las alusiones a la algidez de lo que ocurre en su entorno se hacen presentes en la composición de sus cuecas. *En un país muy lejano*, *Adelante compañero*, *Cantando en La Vega Chica* y *Estoy por volverme loco*, versan todas sobre contenidos políticos, manteniéndose inédita esta última hasta hallarse póstumamente en sus cuadernos²¹. La cueca *Adelante compañero*, de Parra dice:

Adelante compañero
 aunque sangre el corazón
 no echemos ni un paso atrás
 como lo hace el camarón
 Que se estrechen las filah
 todoh unidoh
 no caerá el pueblo

¹⁷ Anny Rivera: *El canto popular en el periodo 1973-1978*, [s.f.], p.181

¹⁸ *Ibíd.*, p.189

¹⁹ *Ibíd.*, p.156

²⁰ «Entrevista a Roberto Parra», en *El Arado*, Número 20, junio de 1991, p. 51.

²¹ Ambas facilitadas por Catalina Rojas.

nunca vencido
 Nunca vencido, sí
 con gran derecho
 nacimos de la cuna
 de pelo en pecho
 Que florezca la hiedra
 Viva la izquierda²²

CASETES Y CUECAS

Si bien una parte importante de los casetes circulantes en la época contienen música del Canto Nuevo, y reclaman una pertenencia a los estilos musicales explícitamente prohibidos por el gobierno militar, como lo son las músicas llamadas «andinas» y las que evocan el sonido de la Nueva Canción Chilena tanto en la actividad solidaria, como en la producción de estas grabaciones, podemos hallar huellas de una declamación resistente de la cueca, género que habiendo sido declarado «Danza Nacional» por la dictadura, se escurre de la voluntad autoritaria homogeneizadora para vivenciarse expresión de múltiples facetas de la escena no oficial. La cueca parece desempeñar un papel paradigmático en tanto se presenta como reclamación polívoca, experimentándose como lugar contenedor de diversas trincheras que enuncian sus múltiples *chilenidades*, algunas desde la oficialidad, otras desde lo marginal o desde lo clandestino.

Un caso paradigmático es el del casete clandestino *Vamos Chile*, que incorpora cuatro cuecas manifiestamente subversivas. Según cuenta Héctor Pavez, *Vamos Chile* se cantó en peñas, en peñas clandestinas, en las ollas comunes... en cosas sociales poblacionales²³. Este álbum contiene tres cuecas, *Cueca del minero*, *Cueca de la CUT*, *Cueca del paro*; más una cueca triste, *Viva Chile*, dedicada esta última a Salvador Allende. El grado de compenetración entre estas cuecas, la producción del casete, y la agitación social de mediados de la década del ochenta, es elocuente. *Cueca del paro*²⁴:

Que viva el primero' e mayo *al paro yo voy*
 Con la bandera chilena *por la libertad*
 Vivan las luchas sociales *al paro yo voy*
 Que viva la clase obrera *por la libertad*
 Firmes en la batalla
 por todo Chile *al paro yo voy*
 Pan, trabajo y justicia
 el pueblo pide *por la libertad*
 Firmes en la batalla
 por todo Chile *por la libertad*
 El pueblo pide, sí,
 la patria exige *al paro yo voy*
 Que se acabe el problema

²² Roberto Parra: *Poesía popular, cuecas choras y La Negra Ester*, 1996, p. 98

²³ Entrevista a Héctor Pavez, 2 de agosto de 2007.

²⁴ Las frases en cursiva, son las *muletillas*, que en este caso exclusivo son escritas por la importancia que tienen para la comprensión del texto.

Que tiene Chile *por la libertad*
 Viva el primero de mayo
 Vamos al paro *al paro yo voy*

Se suma la grabación de la ya descrita cueca sola, en el casete *Canto por la vida. ¿Dónde están?* del Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), que erige su grabación clandestinamente en 1978. Dicho año, fue fundado este conjunto «como una necesidad, como otra forma de denuncia»²⁵, incorporando canciones de Violeta Parra, Richard Rojas, Jorge Yáñez, y canciones de exiliados ingresadas al país de modo clandestino. El casete recorre estas mismas sendas para llegar a difundirse y la *cueca sola* a ser bailada por las organizaciones solidarias en Chile y el exilio. En el periódico *Pueblo Cristiano: órgano oficial del Frente Cristiano de Avanzada* de 1978, se edita la *Cueca de una compañera en huelga de hambre*, con el apéndice «fue compuesta en su 90 día de huelga»²⁶. Ni la autoría ni la proveniencia es explicitada en la opacidad de la página que la contiene, mas su versión sonora se halla plasmada en la primera grabación del Conjunto Folklórico de la AFDD. Victoria Díaz cuenta que es una composición de Gala Torres, donde los versos, *Quiero ver mi amado/ Dice Polita/ Y yo a mi hijo querido/ -responde Anita*, hacen referencia a Apolonia Ramírez y Anita Rojas, compañeras de Conjunto y Agrupación, quienes comparten la experiencia de la huelga.

La práctica escritural socializada o íntima de los versos que articulan dichas cuecas, los lugares donde eran entonadas y las gentes que se encargaban de realizar tal cometido político (cantarlas), han dejado rastros textuales escasos y fragmentados, que no obstante su precariedad, modelan este apartado. Según entendemos, es el *territorio* real, el que propicia y modela el enunciado, y es desde allí donde se efectúa el tráfico de deseos, consignas, proclamas y revueltas que devienen en la realización de los cuerpos-cuecas que conocemos. La cueca brava, la cueca sola, las cuecas como armas de la resistencia, su relego a espacios clandestinos y su cristalización en casetes en tránsito, resquebrajan toda pretensión oficial de La Cueca; revelando entre sus relieves y recovecos, memorias plurales que inundan la tradición de inmanencias y contingencias; desmarcándose así de los relatos nacionales para hablar de sus caminos trazados, de sus patrias desperdigadas y banderas íntimas. La nacionalidad total se diluye en estos relatos fragmentados que insisten, con sus narraciones escindidas y resistentes, en pugnar por dar territorios y nombres a sus infinitas *chilenidades*. ■

FUENTES

Oficiales:

Junta de Gobierno Asesoría Cultural, «*Política cultural del Gobierno de Chile*», Santiago, 1975.

Contraloría General de la República, *Recopilación de Reglamentos Julio a Diciembre de 1979*, Tomo 38, Ed. Oficial, Santiago, 1980.

²⁵ Declaración extraída de la carátula del casete. Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. *Canto por la vida. ¿Dónde están?* Santiago, 1978.

²⁶ *Pueblo Cristiano*. Órgano oficial del Frente de Cristianos de Avanzada (F.C.A) mayo- junio, 1978. Pág. 13. Entrevista a Victoria Díaz, 20 de Noviembre de 2007.

Libros:

- Brunner, José Joaquín. 1988. *Un espejo trisado: ensayos sobre cultura y políticas culturales*. FLACSO, Santiago.
- Catalán, Carlos. 1986. *Políticas culturales estatales bajo el autoritarismo en Chile. Documento de Trabajo N° 49*. CENECA, Santiago.
- Claro, Samuel, Peña, Carmen y Quevedo, Isabel. 1994. *Chilena o cueca tradicional. De acuerdo a las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Ed. PUC, Santiago.
- Fuenzalida, Valerio. 1987. *La producción de música popular en Chile*. CENECA, Santiago.
- Herrera, Sergio. 1980. *La cueca chilena, chilenita o chilenera*. Ed. Centro de Estudios y Orientación juvenil.
- Parra, Roberto. 1996. *Poesía popular, cuecas choras y La Negra Ester*. Ed. Fondo de Cultura Económica, Santiago.
- Rivera, Anny. 1980. *El público del canto popular*. Santiago: CENECA
- _____ 1984. *Transformaciones de la industria musical en Chile*. CENECA, Santiago.
- Rivera, Anny y Torres, Rodrigo. 1981. *Encuentro de canto poblacional*. CENECA, Santiago.
- Rivera, Anny. *El canto popular en el periodo 1973-1978*. CENECA, Santiago.
- Rodríguez, Osvaldo. c1988. *La Nueva canción Chilena: continuidad y reflejo*. Casa de las Américas, La Habana.

Artículos y capítulos de libros:

- Jordán, Laura y Rojas, Araucaria. 2007. «Gabriela Pizarro y el caset *Vamos Chile*. Multiplicidad, enunciado colectivo y canción clandestina». *Paloma Palta. Revista de arte y crítica 2*: 37- 47.
- Morris, Nancy. 1986. «Canto Porque es Necesario Cantar: the New Song Movement in Chile, 1973- 1983». *Latin American Research Review*, 21(2): 117- 136.
- Torres, Rodrigo. 1993. «Música en el Chile autoritario (1973- 1990): Crónica de una convivencia conflictiva» en *Cultura, autoritarismo y redemocratización en Chile*, eds. Manuel Garretón, Saúl Sosnowski y Bernardo Subercaseaux, 197- 220. Santiago: Fondo de la Cultura Económica.
- Torres, Rodrigo. 2003. «El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno», en *Revisitando Chile: Identidades, mitos e historias*, ed. Sonia Montecinos. Santiago: Cuadernos Bicentenario.

Ponencias:

- Hidalgo, Mariano. «De Huachacas e Ilustrados: polaridad de géneros en el cancionero chileno». Ponencia presentada en el VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL), Buenos Aires, 2005. Actas en línea, en www.hist.puc.cl/historia/iaspm/iaspm.html

Tesis:

- Bravo, Gabriela y González, Cristián. 2006. *Ecos del tiempo subterráneo. Las peñas en Santiago durante el régimen militar*. Santiago: Tesis Periodismo, Universidad de Santiago de Chile.
- Cortés, Braulio. 2000. *Te doy una canción: historia de un fenómeno sociocultural llamado Silvio Rodríguez*. Santiago: Tesis Universidad Católica (TUC)

Jordan, Laura. *Clandestinidades en la música de resistencia. Estudio preliminar sobre la clandestinidad musical en la creación y circulación de músicas de la oposición política durante la dictadura militar (Santiago, 1973-1986)*. Santiago: Tesina de Musicología, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Prensa y otros documentos:

- *El Arado* N° 15 (Enero, 1989).
- *El Arado* N° 20 (Junio, 1991).
- *Aquí* Edmonton Canadá (1991).
- *Chile ríe y canta* (Mayo-Junio, 1992)
- *Diario Oficial* 6 de Noviembre de 1979 N° 30.507.
- *El Rebelde en la clandestinidad* N° 200 (Julio, 1983)
- *El Rebelde en la clandestinidad* N° 211 (Julio, 1984)
- *Pueblo Cristiano*. Órgano oficial del Frente de Cristianos de Avanzada (F.C.A) (Mayo-Junio, 1978).

Sonoras:

- Conjunto Folklórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos. *Canto por la vida. ¿Dónde están?* [grabación] Santiago, s. f. 1 casete sonoro (60 minutos), estereofónico.
- Obra colectiva. *Vamos Chile* [grabación] Santiago, 1986. 1 casete sonoro (50 minutos), estereofónico + carátula.
- Obra colectiva. *El camotazo n° 1*. [grabación] Santiago, 1988. 1 casete sonoro (45 minutos), estereofónico.

Entrevistas:

- Entrevista a Victoria Díaz, Santiago, 20 de Noviembre de 2007.
- Entrevista a Héctor Pavez, Ñuñoa, 2 de Agosto de 2007.

Laura Jordán. Chile. Musicóloga, Licenciada en música por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Desde el 2005 es miembro de la IASPM-AL. En la actualidad es estudiante de la Maîtrise en Musicologie de l'Université de Montréal.

Araucaria Rojas. Chile. Estudiante de la Licenciatura en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente trabaja sobre expresiones como la cueca y la poesía popular chilena.