

encierro en su aislamiento” tan frecuente en los compositores, poniendo el foco en la manifestación de valores colectivos y preocupaciones comunitarias en sus obras. La intención social, pedagógica, educativa, reivindicatoria y política estuvo presente de manera constante en la producción de nuestras mujeres compositoras. Desde mi posición de intérprete e investigadora, tomo prestadas las palabras de Ana Lucía Frega cuando señala: “En todos los grupos estuvo y estará la mujer música: como compañera, como intérprete o como compositora. Son recuerdo pero podrían ser sonido si alguien se acercara a sus partituras y nos ayudara con la magia de la recreación que es la interpretación, a materializarlas”.⁴ Por mi parte, permanezco en la esperanza de que se propicie la continuidad de esta labor referencial para muchos de nosotros, a quienes también la jerarquización de la temática nos resulta prioritaria.

Flavia Edith Carrascosa

Christian Spencer Espinosa. *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2017, 500 páginas, ISBN: 978-956-244-398-2.

El libro de Christian Spencer Espinosa constituye un estudio de largo aliento sobre la cueca urbana en Santiago de Chile entre 1990 y 2010. El autor define la cueca urbana como una práctica social de canto y baile, cuyos orígenes se remontan hacia 1930, aunque después de la dictadura de Augusto Pinochet (entre 1973 y 1990), fue recuperada por nuevas generaciones que mantuvieron su contexto festivo y participativo en las ciudades de Santiago y Valparaíso.

Para poder analizar los *cuecazos*, esto es, “encuentros festivos y participativos con música donde los conjuntos se encuentran con sus audiencias para tocar, cantar y bailar la tradición de la cueca” (p. 32), Spencer recurre a dos conceptos clave. El primero es el de tradición, entendida, por un lado, como un “conjunto de conocimientos y experiencias transmitidas oralmente por los viejos cultores a las nuevas generaciones” (p. 30). Por otro, es concebida como las “narrativas o discursos elaborados por los

4. Ana Lucía Frega, *Mujeres de la Música Argentina* (Buenos Aires: SB Editorial, 2011), 47-48.

músicos de la escena con el fin de resaltar el valor de la cultura oral transmitida por los viejos cultores” (p. 30). A partir de ello, en esta investigación la tradición se refiere al “conjunto de conocimientos, prácticas, repertorios y discursos sobre cueca urbana que son tenidos por auténticos y se transmiten entre individuos” (p. 31). Repasando varios trabajos sobre el tema, Spencer explica que la tradición se trata de un proceso de “cambio y continuidad” (p. 38), y en ese sentido la define en tanto característica de la modernidad y no una oposición a ella (p. 39).

El segundo concepto del que se vale Spencer es el de *performance*, que se constituye en un “pivote teórico para comprender el funcionamiento de la cueca urbana desde un punto de vista social y musical” (p. 47). Como asegura el autor, la cueca urbana se ha transformado en una “práctica que genera significado a través de dos dimensiones: el dominio teatral de la interpretación musical [...] los aspectos derivados de lo que la música es o hace según su contexto” (p. 47).

A lo largo del libro, entonces, se analiza la cueca urbana a partir de tres ejes: la recuperación nostálgica de la cueca urbana y su conversión en escena musical, la génesis de la categoría “cueca” como género nacional, popular y folclórico, y la articulación en la *performance* de conocimientos, prácticas y repertorio. Para tal fin, los cuequeros estudiados se dividen en cuatro generaciones: la primera agrupa los conjuntos nacidos entre 1997 y 2003, la segunda entre 2003-2007, la tercera entre 2007-2010 y la cuarta posteriores a 2010. Junto con los músicos, otros protagonistas que intervienen en el fenómeno y que también han sido considerados son los viejos y nuevos cultores de la cueca urbana, la industria cultural, los académicos e investigadores, y el estado-nación.

Spencer justifica el recorte temporal entre 1990 con la llegada de la democracia y 2010 con el segundo terremoto más grande de la historia del país y la conmemoración del bicentenario de la Independencia de la República. Además, durante este período señala la coincidencia de tres cambios que transformaron la vida cotidiana chilena. En primer lugar, la asistencia a eventos de música en vivo como hábito regular entre audiencias de clase media y media alta. En segundo lugar, los cambios en las políticas culturales estatales, que privilegian la creación y la producción de cultura local. Por último, la aparición de una cultura festiva, que permite el ocio nocturno y celebra el baile y el canto de la tradición como un elemento local. De allí que discorra sobre las transformaciones culturales como, por ejemplo, el desarrollo urbano, el paso de la dictadura a la democracia, el cambio de políticas culturales, el resurgimiento de la

prensa musical y la apertura de nuevos espacios de ocio y música en Santiago. A ello agrega en su análisis, la participación social y el carácter especializado y localizado de la tradición. Metodológicamente, Spencer realizó trabajo de campo entre 2008 y 2010 y esas experiencias como investigador son volcadas a su investigación junto al rol de auditor y de músico de cueca entre 2005 y 2013.

El libro está compuesto por una introducción, siete capítulos, conclusiones y tres listas detalladas de bibliografía, discografía y filmografía. En la introducción se presentan los conceptos que desarrollará a lo largo del texto —tradición y *performance*— así como también explica de manera pormenorizada el modo en el que llevó a cabo la investigación. A partir de un repaso por la génesis del género cueca, esto es, el fandango español, la zamacueca peruana, la cueca chilena y la cueca urbana, en el capítulo 1, el autor explica las diferencias entre la cueca campesina —también llamada folclórica y tradicional— y la cueca urbana, la cual posee sus raíces en grandes sitios de comercio de la década de 1930. De esta manera, en los años 90 del siglo pasado los términos de cueca huasa, folclórica y de competencia se transformaron en sinónimos de cueca campesina vinculada al imaginario rural, mientras que la cueca urbana se asocia a procesos de modernidad y vida citadina. Los cuecazos metropolitanos reúnen más de 20 mil personas en torno a la cueca. Estos cambios son asociados por Spencer a los conceptos de nostalgia y crisis de identidad.

En el capítulo 2 se explica la consolidación de la escena musical de la cueca y como resultado de ello, el surgimiento de variantes de la cueca urbana. Spencer propone cuatro variantes del género: la cueca romántica, la cueca de fusión, la cueca de autor y la cueca brava. A partir de 1990, se produce el desdibujamiento de la cueca como música únicamente folclórica y ello conlleva la aceptación como música popular. En esta nueva escena, confluyen una serie de sujetos que determinan el cambio: un clúster compuesto por músicos, audiencias, productores, encargados de sellos independientes y administradores de lugares de baile.

El capítulo 3 se ocupa de la recuperación y la estabilización de la tradición. En este sentido, la escena de la cueca urbana es un movimiento revivalista que promueve la recuperación de un conjunto de conocimientos que se consideran disminuidos u olvidados. A través de las cuatro generaciones antes señaladas estudia la conformación de un canon. El capítulo siguiente está dedicado a los distintos actores sociales que intervienen en la categorización de la cueca. Ellos son los medios de comunicación, la industria comercial de la música, el mundo académico y el Estado. En el capítulo 5 se

identifican tres momentos cardinales de la cueca urbana. El primero, hacia 1930, es el nacimiento del género urbano. El segundo, en 1960, la publicación de su primera discografía y en 2000, la consolidación de la cueca como escena musical. Los conceptos de lote y grito permiten reconstruir el momento de sociabilidad, al tiempo que reviven una “memoria geográfica”.

El capítulo 6 abarca el estudio de siete aspectos de la *performance*: la métrica, la fraseología, el ritmo, la armonía, la instrumentación, el baile y la puesta en escena, y se señalan los tópicos principales de la cueca urbana: la patria, el amor y el desengaño, la cueca, la coyuntura histórica y política del país, y la ciudad o lo urbano.

El último capítulo está dedicado a desandar el estilo performativo característico de la cueca urbana, el “canto a la rueda”. Según Spencer, consiste en una “reunión íntima o semipública donde los cantores despliegan sus habilidades sobre la base sonora de la cueca” (p. 375). Allí se aborda una historia del canto a la rueda y se distingue el tipo “tradicional” del “contemporáneo”. Finalmente, las conclusiones retoman las ideas centrales del libro, el pasaje de la cultura campesina a la urbana, la conformación de la escena musical urbana —con la creación, producción y circulación independiente y autoeditada de discos— y el reemplazo del canon. Una contribución importante a este tipo de investigaciones se completa con las detalladas listas de bibliografía, discografía y filmografía.

En síntesis, *¡Pego el grito en cualquier parte!...* resulta un aporte imprescindible a la historia de uno de los géneros musicales populares latinoamericanos más importantes. Desde un enfoque etnomusicológico con un marco teórico actualizado, su propuesta ofrece una lectura novedosa sobre la cueca. Un trabajo pormenorizado en el que Spencer deja su mirada como investigador, escucha y músico de la cueca urbana en Santiago de Chile.

Juliana Guerrero