



TRANS 17 (2013) RESEÑAS/ REVIEWS

Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes: *Chilena o cueca tradicional*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile. 2011. 543 pp. ISBN: 978-9-5614-1221-7.

Reseña de Laura Jordán González. (Université Laval, Québec)

El año 2005 se inauguró en Santiago de Chile el Premio a la cueca Samuel Claro Valdés, una instancia promovida por la Universidad Católica para reconocer el trayecto de cultores e investigadores dedicados al conocimiento de este género popular de música, poesía, canto y danza. La adjudicación del nombre del fallecido musicólogo nacional al certamen se justificaría, aun siendo éste principalmente conocido por sus estudios de música de tradición escrita¹, por el aporte que significara la publicación poco antes de su muerte, en 1994, de una compleja obra liderada por él, abocada a la cueca. Diecisiete años más tarde, en su segunda edición, *Chilena o cueca tradicional* se presenta con escasas modificaciones, destacando la incorporación de un “Prólogo a la

¹ Para un resumen de su trayectoria ver Merino 1994.

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



segunda edición” firmado por las coautoras Peña y Quevedo, en el que se pasa revista a algunos de los acontecimientos de la escena *cuequera* ocurridos en el lapso que separa ambas versiones, como la proliferación de grupos jóvenes de cueca, la grabación de álbumes y la producción de nuevas investigaciones en el ámbito académico.

La modificación más significativa parece ser, sin embargo, la abreviación del título, que versaba inicialmente: *Chilena o cueca tradicional. De acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Lejos de ser un detalle, la aparición primera y la omisión posterior del nombre de Fernando González Marabolí revelan uno de los aspectos más fascinantes del libro, cual es la curiosa relación que se establece entre sus dos principales gestores. Así pues, si el título original sugiere una clara distribución de roles entre el equipo de musicólogos y un cultor “informante”, el cuerpo del texto deja asomar una veta autoral del cultor que pone en entredicho tal distribución. De hecho, ya en la estructura resumida en el índice se insta una presentación dual de la exposición argumental, pues las grandes secciones se denominan: “Parte I: Estudio conceptual sobre la chilena o cueca tradicional, por Samuel Claro Valdés”, “Parte II: El canto a la daira o cueca tradicional, por Fernando González Marabolí” y “Parte III: Cancionero chileno”. Luego, la abreviación del título no hace sino retardar el reconocimiento, por parte del lector, del trato ambiguo dado a la figura del cultor dentro del libro, el que se exhibe a la vez como autor y como fuente de investigación.

Repaso global de forma y contenidos

Las ideas originales de *Chilena o cueca tradicional* se presentan en el curso de las primeras ciento ochenta y cuatro páginas, vale decir, en las dos primeras partes del libro. La tercera y última parte, que contiene una colección de más de mil letras de cueca y que ocupa más de la mitad de la extensión de la obra, es por su lado una de las contribuciones cuyo impacto resulta más fácilmente verificable, pues numerosas cuecas allí contenidas han sido musicalizadas en los últimos años.

Como resonancia del recurrente aforismo “todo es vuelta a empezar”, el trayecto argumental procede a la manera de un prisma, de modo que un

abanico de temáticas es revisitado sucesivamente, cada vez desde un ángulo que privilegia una temática diferente como punto de referencia. Así, a modo de ejemplo, la temática de la “estructura” de la cueca es convocada como acápite de los subcapítulos “Cueca o chilena” de la Parte I; “Música de las esferas” y “Números” de la Parte II; y finalmente, también en la segunda parte, como tema central del subcapítulo “Estructura”, dentro del cual se vuelve a mirar su relación con áreas como el cosmos, la numerología y otras cuestiones.

Para el estado de la investigación sobre el género, *Chilena o cueca tradicional* produjo contribuciones de distintos órdenes, comenzando por la presentación de una cueca definida como *tradicional*, también nombrada *chilena*, distinta de las cuecas radiales. La *chilena* también se asimila con el “canto a la daira”, práctica que produciría lo que en algún momento se define como “cueca documento” por oposición a la cuecaailable de la fonda. La “cueca documento” estaría destinada primordialmente a la escucha, pues en ella dice atesorarse la historia de la configuración nacional y en particular de su sujeto popular por excelencia, el “roto chileno”.

Todavía en el ámbito conceptual, se introducen dos nociones fundamentales: la de *sonido-sílaba* como unidad mínima estructural de la cueca cantada y la de compás de 6x8 – diferenciado de la métrica de seis octavos conocida por la teoría musical occidental – como matriz matemática según la cual los elementos que componen la cueca (versos, entradas de voces, danza) se organizan, como bien lo ha apuntado Juan Pablo González respecto a la edición original (1994). Asimismo, la noción de “desarrollo” o más bien de “cueca desarrollada” instituye una clave de lectura que permite diferenciar entre una cueca concebida poéticamente antes de ser cantada – esto es, en su forma de copla, siguiyia y remate – y una cueca ya ejecutada siguiendo las reglas del compás de 6x8. Dichas reglas, entre otras cosas, involucran la repetición de algunos versos además de su prolongación por medio de “agregados y añadidos”. La introducción de esta idea de desarrollo viene a empalmarse, aunque no se explicita, con las indagaciones formales emprendidas precedentemente por Carlos Vega (1947) y Pablo Garrido (1976), quienes ya habían dado cuenta de la transformación crucial que la cueca sufría al ser cantada. La novedad del análisis propuesto en este libro radica en su

puesta en relación con la noción de sonido-sílaba, pues la suma de estas unidades mínimas en la cueca desarrollada daría como resultado 192, cifra que permitiría verificar la correcta ejecución de la cueca tradicional, además de vincularla con un campo numerológico más amplio.

En cuanto al relato histórico, se avanza la hipótesis esbozada por anteriores escritores sobre un origen andaluz (ver las alusiones al fandango en Acevedo Hernández 1953 y Vega 1947) o más precisamente arábigo-andaluz (Allende 1930), llegando a proponer que la cueca tradicional correspondería al canto de la zambra andaluza, preservado en Chile gracias a su “constitutiva” insularidad. Más específicamente se aventura una relación genealógica entre la jarcha andaluza y la *chilena*, examinando de paso ciertos parentescos con la muwassaha y el zéjel, considerados versiones “cultas” de formas tradicionales. La técnica vocal sirve como dominio de verificación de una herencia que se remontaría a la “Gran Arabia”, según se observa en una forma específica de “canto gritado”.

Apreciaciones sobre el “Estudio conceptual”

Llama la atención que la parte firmada por Samuel Claro Valdés, claramente basada en las teorías de Fernando González Marabolí expuestas en la segunda, se encuentre al comienzo del libro. Según el mismo musicólogo relata, el ex matarife, cultor e investigador autodidacta se le habría presentado en 1976 “como un representante de la cultura de tradición oral” (VII), proponiéndole una “asociación intelectual” que condujera a explicar no sólo la estructura, sino que también los orígenes y las técnicas de ejecución asociadas a la cueca.

En sus cerca de setenta páginas, construidas a partir de la suma y reorganización de tres textos publicados anteriormente (1982, 1988 y 1989), Claro Valdés se dispone a consolidar un marco de referencias que pretenden sostener - desde la academia - la hipótesis del origen arábigo-andaluz de la cueca. Para él, cabe precisar, el interés más puntual es “indagar sobre la verdadera herencia musical de España en América” (p. 21).

Expone, para comenzar, un “marco teórico de referencia” que en realidad resulta ser un listado de premisas e hipótesis, algunas de las cuales se repiten más adelante como desglose de los hallazgos de la teoría presentada. Se

despliegan luego datos sobre la inmigración hacia el “Nuevo Continente” durante la conquista, destacando una composición demográfica preferentemente andaluza. También se introducen nociones históricas sobre las tres “componentes” culturales de la Andalucía al momento de la colonización americana, sugiriendo una predominancia del elemento árabe. Se busca demostrar que el mestizaje habría tendido hacia la vertiente andaluza – entendida como sinécdoque de lo español –, transmitida vía paterna. Resulta lamentable que a lo largo de la exposición se cuele una serie de estereotipos que reproducen imágenes como la de la superioridad blanca sobre los indígenas (p. 28), la de un vínculo de los judíos con el dinero y el poder (p. 23) y, finalmente, la de la dominación masculina sobre las mujeres en el mundo árabe (p. 23).

Luego de la contextualización histórica, Samuel Claro procede a explicar con notable claridad los pormenores de la estructura de la cueca desarrollada, comentada más arriba. Al cierre de su sección, ofrece tres ejemplos de desarrollo de la misma cueca, transcritos cada uno en pentagrama y acompañados de una sinopsis analítica respectiva (pp. 59-67). Rematando, enumera seis “conclusiones” que exceden lo demostrado hasta entonces, y que pasan más bien a señalar nuevas hipótesis a indagar.

Disquisiciones en torno a la oralidad

Fernando González Marabolí, a pesar de firmar como autor de la sección argumental más larga, es expuesto enfáticamente como representante de una cierta *oralidad*, sobre la base de dos procedimientos principales. Por una parte, su exposición – presumiblemente compuesta de transcripciones de entrevistas y de manuscritos – es por momentos interrumpida con comentarios al margen y en cursivas producidos por Samuel Claro. En estos párrafos, que han sido interpretados por Christian Spencer desde el modelo de la novela etnográfica (Spencer 2008), el musicólogo precisa, matiza, corrige, explica o complementa lo dicho por el cultor. Su voz, no obstante, no dialoga directamente con la de González Marabolí, sino que se dirige al lector como quien analiza una fuente oral.

Por otra parte, una lectura detenida del texto del cultor revela el

conocimiento de numerosas fuentes escritas que alimentan y reafirman sus teorías. Así, surgen en la voz de González Marabolí los nombres de escritores, filólogos, musicólogos y ensayistas como Pedro Humberto Allende (p. 73), Eduardo Benot (p. 112), Rafael Castejón [y] Martínez de Arizala (p. 182), Joaquín Edwards Bello (p. 162), Safi Al Din Hillis (pp. 108 y 183), [Ramón] Menéndez Pidal (p. 183), Ricardo Molina (p. 182), Julián Ribera (p. 183), [Francisco] Rodríguez Marín (p. 112), José Subirá (p. 183), Carlos Vega y [Benjamín] Vicuña Mackenna (p. 91). No son, sin embargo, presentadas las referencias completas que González Marabolí tan solo menciona al pasar, de manera que - y esta es mi interpretación - su conocimiento de un extenso corpus bibliográfico queda subsumido ante la exaltación de su *oralidad*. No queda claro por qué los comentarios al margen del musicólogo no reparan en este aspecto, ni menos cuál es la razón de que la lista final de fuentes citadas no incluya más que las estudiadas por Samuel Claro.

Una expresión elocuente del obscurecimiento de tal acervo bibliográfico se da en el extracto siguiente, en el que González Marabolí parece citar “de memoria” una formulación de Julián Ribera, la misma que Claro Valdés incluye en la primera parte como demostración del parentesco entre la Escuela de Medina y el canto de la *chilena*. Dice el cultor relatando las prácticas vocales de Ziryab: “si notaba que la voz era clara, pura, fuerte, intensa y perfecta, sin fallas en la respiración ni en la lengua, entonces estimaba que el aspirante estaba en condiciones para el canto gritado...” (p. 151).

En el mismo libro, una centena de páginas antes, se citaba el original de Ribera: “Si notaba que la voz era clara, pura, fuerte, intensa, perfecta, es decir, sin mezcla de sonidos nasales ni embarazos de lengua, ni dificultad de respiración, y estimaba que el aspirante poseía condiciones de aprender, indicábale que podía enseñarle...” (p. 53) (Cf. Ribera 1922: 56).

Si bien mi intención no es cuestionar la legitimidad de González Marabolí como referente de una práctica fundamentalmente oral, el punto que trato de poner en relieve es la necesidad de no relegarlo, a la luz de lo producido en este libro, a un estatuto oral construido desde el desdén académico, reconociendo en cambio en él al mentor letrado y creador principal de esta magna teoría sobre la *chilena*. Su acuciosa preparación intelectual es

manifiesta claramente cuando señala: “He leído antologías y parnasos de poesía popular y culta de toda el habla hispana, hasta de Filipinas con sus refranes. Es que yo he recogido ¡mucho!” (p. 140).

Así pues, el corazón del libro, ubicado en la Parte II repleta de ilustraciones y diagramas, cobija al mismo tiempo el testimonio vivo y una compleja reflexión de segundo orden por parte del cultor. Ésta incluye, entonces, narraciones en primera persona sobre la cueca tradicional según se practicaba en el matadero –aspecto que sería desarrollado posteriormente por otros (Castro González *et al.* 2011) –, relatando anécdotas, identificando sitios donde la *chilena* se tocaba y evocando a numerosos cantores del eje Santiago-Valparaíso. Luego, en sus formulaciones sobre la relación entre números, planetas, juegos populares y géneros musicales de América, Fernando González Marabolí deambula entre una conceptualización *emic*, haciendo referencia a las ideas compartidas por *cuequeros*, y otra que es subsidiaria de su conocimiento de bibliografía y teorías escritas. Dicha deambulación parece llevarse a cabo a conciencia, de tal manera que se evidencia su estrategia de situarse en un lugar *otro* para dialogar con la academia. Así, en un reclamo que podría extenderse, presumo, a otros investigadores, interpela: “Los arabistas españoles, con todos los documentos en la mano, complican y se enredan en las métricas, dejando sin aclarar lo que está oscuro” (p. 183).

BIBLIOGRAFÍA

Acevedo Hernández, Antonio. 1953. *La cueca*. Santiago: Nascimento.

Allende, Pedro Humberto. 1930. “La música popular chilena”. *Comuna y Hogar*. 3 (17): 202- 205.

Castro González, Luis; Donoso Fritz, Karen y Rojas Sotoconil, Araucaria. 2011. *Por la güeya del matadero. Memorias de la cueca centrina*. Santiago, autoedición.

Claro Valdés, Samuel. 1989. “Herencia musical de las tres Españas en América”. *Revista Musical Chilena* 43 (171): 7- 41.

_____. 1982. "La cueca chilena, un nuevo enfoque". *Anuario Musical* 37: 70-88.

_____. 1988. "La cueca chilena: un sorprendente caso de supervivencia cultural". *Bulletin. The Brussels Museum of Musical Instruments* 16: 253- 263.

Garrido, Pablo. 1976. *Biografía de la cueca*. Santiago: Editorial Nascimento.

González, Juan Pablo. 1994. "Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes. Chilena o cueca tradicional. De acuerdo a las enseñanzas de don Fernando González Marabolí. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1994, 543 p.". *Revista Musical Chilena* 48 (182): 138- 139.

Merino, Luis. 1994. "Samuel Claro Valdés, musicólogo por sobretodo". *Revista Musical Chilena* 48 (182): 105- 115.

Ribera, Julián. 1922. *La música de las cantigas. Estudio sobre su origen y naturaleza*. Madrid: Tipografía de la Revista Archivos.

Spencer, Christian. 2008. "Del canon a la transhistoricidad. Apuntes para una aproximación crítica a la reconstrucción histórico musical de la cueca chilena". Ponencia presentada en el marco del V Congreso de la Sociedad Chilena de Musicología, Valparaíso, Chile.

Vega, Carlos. 1947. *La forma de la cueca chilena*. Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales (Colección de Ensayos N° 2).

Cita recomendada

Jordán González, Laura. 2013. Reseña de "Samuel Claro Valdés, Carmen Peña Fuenzalida y María Isabel Quevedo Cifuentes: *Chilena o cueca tradicional*". *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review* 17. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]