La Cueca urbana, una performance de la emancipación

Daniela Guzmán Martínez

Resumen

El presente articulo es una síntesis de la investigación realizada en torno al lenguaje corporal de la Cueca urbana teniendo como propósito exponer el análisis desarrollado en torno al cuerpo danzante de Cueca urbana en el Galpón Víctor Jara de Santiago de Chile. Mi objetivo principal apunta a comprender de que manera el lenguaje del cuerpo danzante desplegado en la performance de Cueca urbana, revela un sentido emancipador de esta expresión, considerando el contexto socio-político de su emergencia.

La Cueca urbana es una expresión de música y danza vinculada a la cultura tradicional chilena, que se practicada actualmente en las ciudades más grandes del país como Concepción, Valparaiso y principalmente en Santiago. Ella nace en la década de los '90 en de un contexto de post-dictadura, donde se comienza a gestar un fenómeno de disidencia frente a ciertas prácticas folclóricas institucionales (espectáculos folclóricos, campeonatos de Cueca), las cuales habían sido ya adoptadas desde los años sesenta y exaltadas durante los anos de dictadura.

Es así como dicho fenómeno de disidencia se manifiesta, entre otras formas, a través de la reapropiación de una práctica popular de antaño llamada Cueca «brava», proveniente de sectores marginales de la sociedad urbana de principios del siglo XX . Esta variante desarrollo características singulares como producto de la realidad social en la que vivían diariamente sus interpretes. En la Cueca brava, la expresión del cuerpo a través de la voz y el gesto danzado se desplegaban de manera libre e irreverente con respecto a las formas «tradicionales» de la Cueca. Este tipo de Cueca fue duramente criticado por la burguesía de la época, a tal punto de ser censurada e ignorada en tanto que expresión popular del país.

El contexto posdictadura despertó en un sector de la sociedad chilena, la necesidad de buscar referentes de identidad alternativos a aquellos que fueron promovidos durante la dictadura. Es así como las formas libres e irreverentes de la Cueca brava se vuelven un referente apropiado y representativo de las necesidades expresivas de la comunidad.

Del punto de vista de la danza, la Cueca urbana se inspira de la Cueca brava construyendo un imaginario de sus formas expresivas, realzando la gestualidad del cuerpo y la comunicación in situ entre los intérpretes por sobre las estructuras coreográficas tradicionales. Los cuerpos se despliegan

en un espacio-tiempo performativo en el cual podemos apreciar una acentuación de la teatralidad en la danza.

En un evento de Cueca urbana todo se desarrolla en un ambiente festivo, una vez que los músicos comienzan a tocar el canto y el baile se incorporan de manera espontánea. Cantores, músicos y bailarines buscan un ritmo en común como si se tratase de una palpitación colectiva que les conecta a un sentimiento de comunidad. La Cueca urbana como momento mágico de reunión, evoca un sentimiento de pertenencia a un pasado común, a una memoria colectiva que se emancipa de estereotipos nacionalistas, por la vía de la recuperación de la fiesta popular y la práctica carnavalesca. Es así como llego a plantearme las siguientes preguntas: Podría ser considerada la Cueca urbana como un medio de emancipación? De que manera el lenguaje del cuerpo desplegado en la *performance cuequera* da cuenta de una posible emancipación ? Qué elementos del cuerpo danzante nos permiten considerar el sentido liberador de la Cueca urbana?

Dichas preguntas nos invitan a explorar la dimensión emancipadora de la Cueca urbana a través del análisis del cuerpo danzante, sin embargo desde una óptica interdisciplinaria, poniendo en relación elementos de análisis de orden estético, antropológico, político e histórico.

Por esto, desde esa perspectiva, la práctica de la Cueca urbana será considerada como una «práctica performativa», lo cual nos permite vincular los lenguajes simbólicos que acciona en ella con el contexto político y social de hoy.

Es importante señalar que este análisis conlleva inevitablemente la descripción de una relación empírica con el objeto de estudio. El fenómeno de la Cueca urbana, a través de la danza y la música, hace parte de mi memoria corporal como una experiencia vivida que no se puede borrar. Por el contrario, dicha experiencia me aporta otras perspectivas relacionadas con una interpretación, una percepción y una concepción personal del cuerpo danzante.

Si bien, el vínculo personal que he establecido como intérprete de la Cueca urbana, data del año 2002, fue necesario tomar distancia o más bien replantear la manera de relacionarme con ella. Es así como las observaciones formales, en la perspectiva de la presente investigación, fueron realizadas entre los años 2010 y 2012, en un lugar específico llamado Galpón Víctor Jara.[1]

La característica principal de los encuentros de Cueca urbana realizados en el Galpón Víctor Jara es la práctica y transmisión libre de ella. Se trata entonces de un espacio de relaciones transversales, donde todos los participantes construyen la performance de Cueca urbana, esta característica singular de los encuentros en el Galpón me permitió desarrollar observaciones desde diferentes ángulos de reflexión.

1El Galpón de Víctor Jara es un centro cultural administrado por la Fundación Víctor Jara que se se encuentra ubicado en un barrio histórico del centro de Santiago, llamado barrio Brasil. Allí se realizan actividades artísticas y culturales principalmente consagradas al desarrollo de la música popular.

Para intentar dar respuesta a la problemática planteada, propongo el desarrollo de tres puntos fundamentales: Primero exponer algunos antecedentes históricos de la Cueca urbana, su vinculo con la Cueca brava y algunas características de la performance cuequera de hoy. Luego en un segundo punto exponer el análisis del cuerpo danzante considerando tres dimensiones: Cuerpo colectivo, la pareja danzante y el cuerpo individual. Finalmente para terminar con un tercer punto consagrado a la significación de la Cueca urbana en tanto que canal de expresión de la emancipación tanto individual como colectiva.

En relación a las posibles significaciones de la Cueca urbana, el análisis corresponde a una mirada subjetiva donde intento interpretar el lenguaje simbólico de la performance y de confrontarlo al contexto socio-político chileno. Por lo tanto yo no busco ni creo posible esperar la objetividad.

1. Algunos antecedentes históricos

La Cueca urbana proviene de un género mayor de música y danza llamado simplemente Cueca, practicado a comienzos del siglo XIX. Existen diversas teorías con respecto al origen de la Cueca, la mayoría de ellas profundizan mucho más en el aspecto musical que en la danza, resultando una tarea difícil reconstruir la historia del baile de la Cueca. Sin embargo, una de las teorías que explica de manera más clara la evolución que pudo haber tenido el baile hasta llegar a Chile es la que plantea Carlos Vega. En ésta, la Cueca proviene de la Zamacueca, género musical y de danza que nace en Perú y que desde ahí se extendió a diversos países de sudamericana (Bolivia, Argentina, Chile) adoptando características singulares en cada país. La Zamacueca al igual que muchas expresiones de música y danza, es el producto de los procesos de hibridación cultural que se desarrollaron durante el período de la colonización, destacando en la Zamacueca una gran influencia de la cultura afro.

Por otra parte, si nos concentramos en el aspecto musical, la teoría de Samuel Claro Valdez, explica en detalle el recorrido que pudo haber tenido la Cueca sobre todo del punto de vista del canto. Según Claro Valdez, esta proviene directamente del canto popular árabe *Zambra* difundido en España durante la invasión musulmana y luego llega a América con los colonos descendientes de la cultura arábigo-andaluz.

Hoy en día, en términos de estructura métrica, la Cueca tradicional se constituye de : una cuarteta (cuatro versos en octosílabos) dos seguidillas (ocho versos en siete y cinco sílabas intercalados) y un remate final (dos versos en siete y cinco). Dicha estructura va a determinar la coreografía base de desplazamientos, vueltas y cambios de lado de la pareja de baile. Formalmente podemos decir que la Cueca es una danza de pareja suelta, mixta (hombre-mujer) que representa la conquista y la

seducción amorosa, la cual se manifiesta a través de la gestualidad corporal, de juegos de miradas, y desplazamientos en torno a un círculo imaginario.

El desarrollo histórico de la Cueca esta inevitablemente vinculado a los cambios políticos y sociales de Chile. Es así como se desarrollan una gran variedad de formas expresivas y estilos según el contexto social donde ella fue practicada. Entonces, para comprender las características singulares de la variante Cueca urbana, resulta fundamental conocer las características y el contexto social que rodean a su fuente de inspiración, es decir la Cueca brava.

Esta variante de la Cueca tradicional fue practicada por mujeres y hombres provenientes de sectores marginales de la sociedad, durante la primera mitad del siglo XX. Ellos vivían en barrios situados cerca de los polos de trabajo, las estaciones terminales de trenes (Central y Mapocho), los grandes mercados y los mataderos. Para muchos de ellos, sus hogares se constituían al interior de « conventillos », antiguas casas patronales subdivididas en múltiples y pequeñas habitaciones. Estas confluían, en el mejor de los casos, a un patio interior donde se encontraba el pilón de agua, las artesas para el lavado de ropa y el baño común. La precariedad de sus hogares y las condiciones de insalubridad, conllevan al desarrollo de enfermedades y del alcoholismo, constituyendo así, un panorama de exclusión, de desencanto y de violencia cotidiana que condiciona de cierta manera, la forma de ser y de actuar de los habitantes del arrabal.

Es en este contexto, que la Cueca brava surge como un canal de expresión que se manifiesta a través de la letra de las canciones, de la manera de cantarlas y sin duda en la manera de bailarlas.

Según Rodrigo Torres la Cueca brava cumplía una « fuerte función identitaria » configurando un « sistema de distinción » entre los que pertenecen a este contexto social y los que no. Podríamos decir, que a través de ella se abría un espacio para la representación o incluso la idealización de si mismos, pero al mismo tiempo un espacio de convivialidad y de fiesta popular.

Los lugares privilegiados para la práctica de la Cueca brava eran las cantinas, las casas de canto, los burdeles y sobre todo las llamadas « casas de remolienda » (antiguos prostíbulos). En estos espacios también se construía un « sistema de distinción » pero esta vez en la relación de alteridad de género. En este sentido la representación de lo femenino y lo masculino del punto de vista de la corporalidad se vuelve elemento de análisis interesante para la comprensión de como se pudo haber construido el imaginario de la gestualidad corporal de la Cueca brava y la performance de género que se desarrolla en ella.

Del punto de vista musical, la Cueca brava es interpretada solo por hombres, y se caracteriza principalmente por la utilización de la técnica popular del « canto a la rueda »[2] dentro de una

[2] En el «canto a la rueda» los intérpretes se disponen en círculo o ronda para crear de manera colectiva la letra de una Cueca, improvisando verso y melodías. Esto requería de mucha práctica, astucia y creatividad, siendo otro elemento de distinción de la Cueca brava.

dinámica de duelo de cantores, la idea era demostrar sus capacidades vocales y creativas a través de improvisación de melodías y versos.

Con respecto a la danza resulta una tarea difícil describir la Cueca brava ya que no existen archivos visuales ni investigaciones que presenten las características de su gestualidad. Solamente a través del valiosísimo aporte de novelas pertenecientes a la corriente literaria llamada « novela social chilena » y el testimonio de antiguos cantores como Hernan Nuñez, quien transmitio directamente las técnicas de canto a nuevas generaciones de jóvenes pertenecientes al movimiento actual de Urbana. Es así como a través de estas fuentes literarias y vivas hasta ese momento se pudo construir un imaginario de sus formas expresivas.

> Y llegó el momento en que se levantó, pidió a una muchacha que lo acompañara y se puso en facha, pañuelo en mano, una vuelta redonda y que hubo, girando en lo alto el pañuelo no muy blanco, se encaró a la muchacha ¿y ahora?, ahora, ahora, se hace que llora, date la vuelta, diablo, iban y venían, mirándose de lejos y a la pasa, invitándose, ¿ah?, sigue la danza, sigue el vaivén, baila la cueca, báilala bien, y ya no paró, pareciéndole que iba acercándose a algo, no a la embriaguez, a la borrachera, aunque también a eso, sino a un punto en que algo se uniría a algo, el ser a la conciencia o al conocimiento de sí mismos, no como era, mal vestidos, sucios, desamparados, si no como se podía ser, como se debería ser, alegre, seguro, fuerte, victorioso, surgiendo a la luz de otro sol, no del que aparece todos los días y muestra a todos cual son, si no a otro que podría alumbrar o alumbraba en ese momento, no para todos, sólo para aquellos que de algún modo o por algún motivo podían surgir a la cumbre, girando, animados por la voz y el canto y el tamboreo en la guitarra, llevados a la seguridad y a la alegría, lo mismo que quizá llevaba a todos los hombres a embriagarse, saliendo así de la eterna miseria de la sempiterna mugre hacia ese alto sol, un sol que solo alumbraba breves instantes y nada más que para algunos…[3]

El fenómeno de la Cueca urbana

Cuando hablo de «fenómeno de Cueca urbana» de cierta manera intento conceptualizar o enmarcar el proceso de creciente adhesión a la práctica de la Cueca brava desde finales de la década de los '90 hasta nuestros días. La regularidad de los eventos cuequeros y su capacidad de convocar a un numero importante y cada vez ascendente de personas, son algunas de las características que me llevan a considerar la práctica de la Cueca urbana como un hecho social. Si bien esta Cueca que interpretan las nuevas generaciones hoy en día se inspira de la Cueca brava, es importante considerar que cada una de ellas se desarrolla en contextos sociales muy diferentes. El contexto de la Cueca practicada hoy en la ciudad no se puede comparar con la realidad de exclusión social que se vivía en los arrabales del siglo pasado. Si bien ella emerge al margen de la institucionalidad, como un movimiento alternativo, ella vive hasta el día de hoy un proceso ascendente de valoración

3 ROJAS, Manuel , «La oscura vida radiante» Santiago, 1971. Cit pp. 21, 22.

y mediatización. Por esta razón considero más apropiado hablar de Cueca urbana cuando hacemos mención a este tipo de Cueca actual. Conviene entonces, en la perspectiva de esta investigación clarificar estas diferencias con el fin de evitar confusiones en el desarrollo del análisis.

Así, el comienzo del siglo XXI marca el punto de partida de un movimiento musical en torno a la práctica de la Cueca urbana. Nuevas generaciones se apropian de la Cueca brava, adaptando melodías e incorporando instrumentos modernos como la batería y el bajo electroacústico. Hoy en día existen alrededor de 65 grupos de musicales de Cueca urbana y entre ellos cerca de 15 son constituidos exclusivamente por mujeres. La incorporación de la mujer en el ámbito musical, es uno de las adaptaciones que ha desarrollado la Cueca urbana.

Este movimiento musical estuvo siempre acompañado de un movimiento de bailarines de Cueca urbana, que también atrajo un numero creciente de adeptos de todas las edades. Ellos han participado fielmente a todos los eventos de Cueca urbana, aportando a la reconstrucción de la «performance cuequera» en versión contemporánea.

2.- El cuerpo danzante de Cueca urbana

Sin duda la perspectiva de la dimensión performativa de los encuentros de Cueca urbana del Galpón Víctor Jara, han despertado los cuestionamientos centrales de esta investigación. La observación de los encuentros cuequeros en tanto que hechos espectaculares o performativos me convoca a desarrollar un análisis que pretende poner en relación los aspectos estéticos y socioculturales del evento.

Si bien dichos encuentros se desarrollan sobre la base de un conjunto de lenguajes simbólicos (música, canto, danza) y la interacción entre ellos, aquí se pondrá énfasis en la teatralidad del cuerpo danzante. La noción de teatralidad será utilizada en un sentido más amplio que sobrepasa las fronteras disciplinares del teatro. Así, esta será considerada como una manifestación instintiva del ser humano : según N. Evreinov se trata de un « instinto de transformación de las apariencias de la naturaleza » (Nikolai Eveinov, 1930:45). En el mismo sentido Josette Feral agrega « ella es el gusto del travestismo, el placer de generar la ilusión, de proyectar simulacros de si mismo y de lo real hacia los otros, en este acto que le transporta y le transforma, el hombre parece ser el punto de partida de esta teatralidad » (Josette Feral, 2011:87).

Es importante señalar que en el siguiente análisis pretende poner en valor por una parte las interacciones construidas por el cuerpo social de la comunidad cuequera y por otra parte el lenguaje personal desplegado por cada interprete, por sobre las estructuras coreográficas tradicionales de la Cueca.

a) El cuerpo colectivo, representado en la comunidad cuequera

La comunidad cuequera es un grupo de personas de diferentes edades y condición social que se reúnen regularmente (todos los martes) para compartir la práctica de la Cueca urbana. Esta comunidad se constituye de músicos, cantores, bailadores y simples observantes. Su objetivo principal es construir un espacio de transmisión y de práctica de códigos tradicionales de la Cueca brava, en un ambiente de relaciones transversales y de participación libre y gratuita. Si bien hay participantes más comprometidos que asisten todos los martes de manera incondicional y que asumen un rol más activo, la comunidad no depende de una directiva preestablecida para su funcionamiento. En consecuencia, no se trata de un grupo formal ligado a una estructura institucional jerarquizada, más bien se trata de un grupo autónomo donde sus integrantes fluctúan libremente movilizados por el deseo de participar en un espacio de reapropiación alternativo de la cultura tradicional.

Cada encuentro se realiza sobre la base de compartir saberes y experiencias dentro de un ambiente festivo y convivial. Estos encuentros están lejos de ser un espectáculo o concierto donde los participantes tienen un estatus irrevocable, ya sea artistas o ya sea público y donde además existe una relación comercial. No se trata tampoco de un curso de Cueca urbana, donde existiría una relación jerárquica entre profesor y alumnos. Se trata más bien de un espacio de acción donde la transmisión se desarrolla en el proceso mismo de la práctica. En esta dinámica de compartir conocimientos, la comunidad desarrolla sus propias formas de auto regulación. Podríamos decir que la comunidad cuequera desarrolla ciertas características que podrían vincularse a aquello que Victor Turner denomino « comunitas existencial » es decir el agrupamiento espontáneo de individuos fuera de una estructura social oficial, que se expresa de manera simbólica dentro de un espacio-tiempo *liminal,* es decir en un estado de transición o umbral entre la ficción y la realidad que les permite reconfigurar los estatus sociales del cotidiano. Según Victor Turner, la *comunitas existencial* busca la liminalidad como una manera de construir espacios de restauración o de regulación simbólica. Desde es punto de vista, podríamos decir que la comunidad cuequera construye un espacio *liminal* para la representación de elementos identitarios de una cultura popular pasada, los cuales fueron invisibilizados durante muchos años. Así, a través de la música, el canto y la danza, ellos construyen un espacio ficcional que evoca ciertos elementos de la fiesta en el arrabal del siglo pasado. Ellos se apropian de ciertos códigos tradicionales de la Cueca brava para contextualizarlos en nuestra época.

Los lenguajes simbólicos desplegados por la comunidad cuequera configuran la dimensión espectacular o performativa de cada evento cuequero, constituyendo un tejido de materiales y acciones escénicas en el cual cada participante hace parte libremente de manera activa o pasiva.

El espacio performativo

Como lo hemos mencionado anteriormente, la performance cuequera contemporánea tiene como punto de partida la reminiscencia de la fiesta popular del siglo pasado. Sin embargo, dadas las características de su funcionamiento ella sobrepasa la simple reminiscencia, volviéndose un espacio-tiempo de fiesta con características carnavalescas.

Es decir un espacio de excepción, un paréntesis en la rutina extenuante de la ciudad. Al mismo tiempo se trata de un espacio-tiempo compartido y generoso que recibe a todo tipo de personas sin discriminación de edad, de condición social, de afiliación política o religiosa. Es una de la razones por la cual el espacio de la performance cuequera nos envía a la noción de fiesta popular y puntualmente de carnaval.

Basándome en los textos de Mikhail Bakhtine, el carnaval « se sitúa entre las fronteras del arte y de la vida » (Bakhtine, 1967:15) ya que, si bien sus formas se parecen a las de un espectáculo artístico, ellas no pertenece al dominio de las artes. El carnaval sería la vida misma de los hombres que decide entrar en un espacio-tiempo de juego para burlarse de si misma. Así el carnaval perturba el orden y la inmovilidad de la vida cotidiana, poniendo en cuestión las jerarquías sociales y políticas, las reglas morales, los tabus religiosos, etc. El se presenta como « una suerte de liberación provisoria de la verdad dominante » (Bakhtine, 1967 :15), es decir un paréntesis lúdico, pero al mismo tiempo podría ser interpretado como profundamente crítico de las estructuras sociales institucionales.

En este sentido, la performance cuequera construye un espacio-tiempo con características carnavalescas, para instalar un cuerpo popular de antaño que se apropia de la cultura tradicional de manera irreverente, como una manera de reaccionar frente a la eliminación de los espacios de fiesta popular. Se trata de un espacio-tiempo que intenta recuperar, de manera simbólica, la alegría de vivir y de compartir colectivamente.

b) La pareja danzante

Dentro del contexto general de la performance cuequera, cada pareja construye su propio micro espacio-tiempo performativo dentro de la duración de una Cueca, es decir dentro de alrededor de 2 minutos. Sin bien, las parejas que bailan simultáneamente comparten un ritmo y una misma estructura coreográfica, cada una de ellas construye modalidades singulares de apropiación de dichos elementos. A través de la elaboración de diálogos gestuales *in situ*, es decir improvisados, cada pareja despliega de manera autónoma su propio relato corporal, constituyendo un conjunto de micro-historias o dramaturgias corporales al interior de la performance general. Así, lo que nos interesa es profundizar en estas dramaturgias corporales como una manera de interpretar los lenguajes discursivos del cuerpo al interior de la performance cuequera.

El espacio de la pareja, ¿un territorio de duelo o seducción ?

En la interpretación de una Cueca la pareja danzante construye otro sub-espacio performativo al interior del gran espacio colectivo de la performance cuequera.

Estos sub-espacios se vuelven visibles al momento de la introducción musical desde el momento que la pareja instala su presencia extra-cotidiana. Durante el desarrollo de la Cueca los desplazamientos de la pareja delimitan un territorio significante donde se desarrolla la dramaturgia corporal. Una vez que la Cueca se acaba este espacio desaparece.

La significación de este espacio es variable y depende de la dramaturgia corporal construida por cada pareja. Sin embargo, si volvemos a la fuente de inspiración, es decir la Cueca brava, podemos destacar ciertas actitudes corporales y la manera de abordar el espacio como si se tratara de un territorio de duelo. Un ejemplo claro de aquello es la manera de abordar el círculo inicial, en el cual la pareja realiza un desplazamiento con una gestualidad que podría tener una doble significación. Por una parte manifiesta un sentimiento de precaución y desconfianza y por otra parte aquel de la seducción y la atracción mutua. Mantener la distancia en ese momento se vuelve muy importante para reconocer la corporalidad del otro y lo que quiere comunicar. Una vez que el territorio de la cueca es delimitado por el círculo inicial y la pareja a intercambiado información mutua, ellos están listos para iniciar un diálogo corporal más cercano. Es así como un juego alternado de cercanías y lejanías entrega dinamismo a la utilización del espacio.

Es importante destacar que en la Cueca Urbana, todos los diseños coreográficos de desplazamientos de la Cueca tradicional tienden a desdibujarse. En ella, estos diseños no son reglas inviolables, más bien son flexibles y se adaptan a la dramaturgia corporal. Por ejemplo las « mediaslunas » han derivado en pequeñas trayectorias curvas y casi rectas que no se realizan en tiempo musical estricto. Aunque la Cueca urbana sigue una estructura general de desplazamientos, ella no se encuentra sometida a esta estructura, ya que el móvil más importantes de las acciones es el diálogo corporal. Es así como podemos apreciar ciertos niveles de improvisación que vuelven más interesante y singular cada interpretación de Cueca urbana. En esta dinámica de quasi-improvisación es interesante destacar el tema de la distancia entre la pareja y su significación. El hecho de alejarse o separarse no es por azar, si no más bien una acción consciente de comunicar algo.

Del punto de vista de los estudios de proxemia y puntualmente aquellos realizados por Edward Hall, las dinámicas de la distancia se vuelven una manera de dialogar y de intercambiar información entre los individuos « el hombre siente la distancia de la misma manera que los otros animales. Su percepción del espacio es dinámica porque ella esta ligada a la acción, a aquello que puede llevarse a cabo en un espacio dado, más que aquello que puede ser visto desde una contemplación pasiva» (Edward Hall, 1971 :145)

Si bien E. Hall distingue cuatro tipos de distancia, mi objetivo no es analizar cada una de ellas en la Cueca urbana, más bien pretendo explicar que la Cueca urbana en tanto que representación de la seducción amorosa y de diálogo gestual, desarrolla en sus desplazamientos casi toda la gama de distancias propuestas por Hall, develando su carácter comunicacional. De esta manera, cuando la pareja construye relaciones de distancia podemos deducir que se trata de un diálogo real y no solamente una elección estética de composición espacial.

c) El cuerpo «performer» de Cueca urbana

El análisis del cuerpo danzante en tanto que unidad corporal, nos convoca a sumergirnos en la especificidad del lenguaje corporal, es decir en sus movimientos parciales y globales, en sus desplazamientos y sus emociones expresadas a través del gesto danzado. Esta observación más bien se dirige hacia aquellos elementos gestuales que marcan la « distinción » de la Cueca urbana con respecto a la Cueca tradicional. Es así como la teatralidad se presenta como elemento de distinción, transformación e incluso de transgresión.

Tomando en cuenta las diferentes perspectivas que aporta Josette Feral a la noción de teatralidad, aquí, ésta será considerada como una manifestación pre-estética que busca una «experiencia física lúdica » directamente vinculada a la corporalidad del actor y no a un proceso intelectual premeditado que busca una forma estética dada. En este sentido, la presencia de teatralidad en la Cueca urbana permite la incorporación de una gestualidad lúdica que pretende evocar la corporalidad de la Cueca brava. Se trata de una evocación libre y personal que no se rige por formas coreográficas fijas o estandarizadas. Sin embargo, hay que aceptar la presencia de ciertos estereotipo en torno a la gestualidad de la Cueca brava que se reproducen y circulan como modelos entre los intérpretes. A pesar de ello, la Cueca urbana se constituye como un espacio de expresión creativo y libre que nace en la medida que el intérprete es capaz de expresar su teatralidad personal en diálogo con las estructuras coreográficas básicas.

En lo que concierne al intérprete de Cueca urbana, más allá de ser el ejecutante de una estructura coreográfica, él cumple un rol mucho más importante que nos envía a la noción de « performer ».

Desde el primer momento de interpretación de la danza, podemos percibir que el no busca la representación de un personaje de carácter folclórico o pintoresco, como en el caso de la Cueca tradicional, donde los intérpretes deben vestirse y caracterizar a personajes populares representativos del campo, por ejemplo. Por el contrario, el intérprete de Cueca urbana se presentan en tanto que él mismos, sin necesidad de caracterizarse de alguien. Si bien en la Cueca urbana los intérpretes se inspiran de personajes populares que pertenecían a los arrabales de la ciudad del principios del siglo pasado, no existe la intencionalidad de representación mimética. El intérprete

adopta ciertas actitudes corporales de la Cueca brava, pero él se las apropia y las representa a titulo personal, sin necesidad de realizar una parodia de lo popular.

En este sentido, el rol asumido por el intérprete se encuentra en una estrecha relación con la noción de performer. Según P . Pavis el *performer* a diferencia del actor :

« es él que habla o actúa a nombre propio (en tanto que artista y persona a la vez) y se dirige así al publico, mientras que el actor representa su personaje y simula no saber que el no es más que un actor de teatro. El performer efectúa una puesta en escena de su propio yo, el actor interpreta el rol de otro» (Patrice Pavis, 2002 :247).

Así, el *performer cuequero* pone en marcha un dispositivo de representación que evoca la gestualidad brava, pero cuáles son los elementos que constituyen dicha gestualidad ?

La observación minuciosa de diferentes interpretes cuequeros y mi propia experiencia como interprete de Cueca urbana me han entregado algunas pistas para dilucidar ciertos gestos danzados que ponen de manifiesto la teatralidad desplegada por el performer cuequero.

a) La mirada

En la Cueca urbana la acción de la mirada influye sobre diferentes aspectos de la performance general del cuerpo danzante. Pero sobre todo la acción de mirar pone en evidencia una actitud general del cuerpo que podríamos calificar de estado *pre-expresivo* (Eugenio Barba, Nicola Savarese, 2008:198) es decir un cambio global en la organización del cuerpo a nivel psicológico y sobre todo físico que permite « volver escénicamente viva la energía del actor » (E. Barba, 2008:198) . Podemos decir que es una actitud corporal que se escapa de su forma cotidiana atrayendo la atención de un observador . En ese sentido, en la Cueca urbana, el gesto de mirar se vuelve pre-expresivo y adopta un nuevo significado desde el momento en que los intérpretes establecen una nueva relación con la energía, el espacio y el tiempo. Por ejemplo, una mirada que compromete otras partes del cuerpo (rostro, cabeza) y que utiliza una temporalidad lenta y sostenida, se vuelve visible y significativa sobre todo si esta se dirige hacia el otro intérprete. Ese cruce de miradas que puede ser interpretado como un medio de conexión entre la pareja, se vuelve muy importante para el diálogo gestual entre los dos.

Por ejemplo, en la introducción de la Cueca urbana, cuando la pareja se encuentra alejada uno frente al otro, la mirada permite establecer un primer contacto entre ellos. En ese momento los ojos se presentan como una ventana abierta que permite develar los sentimientos e intenciones del otro. La mirada también puede ser considerada como un espejo que refleja aquello que proyectamos en el otro. En ese sentido, podemos decir que la mirada habla y nos entrega información sobre el otro,

pero que al mismo tiempo se constituye en un vinculo de complicidad y de compromiso entre la pareja.

En la Cueca urbana no existe el contacto físico entre la pareja de baile, solo en algunas ocasiones dependiendo del tipo de diálogo construido entre la pareja, pero en regla general no es común.

Frente a la imposibilidad de tocarse y considerando el contexto de seducción amorosa, la mirada juega un rol fundamental como medio de contacto simbólico. Así en el contexto de la danza y el imaginario que se construye en torno a la seducción amorosa, ésta podría ser interpretada como una manera de tocarse. En este sentido, David Lebreton explica : « la mirada es un contacto, ella toca al otro y la *tactilidad* que ella otorga esta lejos de ser desapercibido en el imaginario social » (David Le Breton, 2001 :70) « poner el ojo sobre alguien, es una manera de clavarlo para que no se escape » (David Le Breton, 2001 :68)

Cuando Lebreton habla de clavar la mirada en otro, de cierta manera el habla de seducir a alguien a través de la mirada. En la Cueca urbana podemos imaginar la mirada como un hilo de conexión que motiva a la pareja danzante a desarrollar un juego de seducción amorosa. Este hilo de conexión que pone en marcha la mirada se vuelve muy importante para construir el diálogo gestual entre ellos. En consecuencia, la mirada termina siendo fundamental para la construcción de la performance cuequera, y el desarrollo de acciones in situ aportando una dimensión lúdica que da la sensación de lo imprevisto y del hecho de estar presente aquí y ahora.

b) Los desplazamientos

Los desplazamientos son considerados como otro elemento constituyente del lenguaje gestual y que por consecuencia son portadores de significación dentro del diálogo construido entre los interpretes. De la misma manera que la mirada, la acción de desplazarse contiene una teatralidad que transforma las estructuras tradicionales de la Cueca.

Los desplazamientos se encuentran al servicio del diálogo gestual que construye la pareja y no están sometidos a los compases musicales, como podría ser el caso de las Cuecas folclorizadas o las Cuecas de campeonato. Estas ultimas se enmarcan en cuentas de compases específicos, lo cual limita la creatividad rítmica de los interpretes, volviéndose interpretaciones estandarizadas.

Si bien en la Cueca urbana sigue una estructura musical general que determina sobre todo las vueltas o cambios de lado, en ella podemos apreciar una libertad para desarrollar las trayectorias dentro de una temporalidad rítmica que va en coherencia con el diálogo construido por la pareja in situ. Es así como los interpretes construyen su propia musicalidad pero conservando siempre el ritmo de base de 6 /8. Por ejemplo, en la vuelta inicial, algunos intérpretes introducen pausas y disminuciones de velocidad, que vuelve más creativa e interesante la utilización del tiempo y el

espacio. Esta manera de abordar los desplazamientos repercute en la actitud corporal y sin duda en la gestualidad. En la Cueca urbana los desplazamientos y la mirada se accionan como una unidad gestual. Así, un desplazamiento que no esta acompañado de una mirada cómplice entre la pareja, pierde toda fuerza expresiva. Estos dos elementos de la gestualidad cuequera construyen un estrecho vinculo que constituye la materia prima de la Cueca urbana, a través de ellos se expresa gran parte de la teatralidad.

3.- El sentido restaurador de la performance cuequera.

Considerando los antecedentes históricos de la Cueca urbana y los elementos de análisis sobre el cuerpo danzante aquí expuestos, yo quisiera finalmente abordar el tema de las posibles significaciones de la performance cuequera desde el contexto post-dictadura hasta nuestros días. En este sentido, me interesa poner en valor la función social de la performance cuequera en tanto que espacio de restauración, regulación y reparación simbólica de algunas problemática que afectan a los individuos de nuestra sociedad chilena actual.

El termino « restauración » es utilizado por Richard Scherchner para explicar según su perspectiva, el objetivo final de la performance, es decir lograr una transformación transitoria de la realidad que podría permitir a los individuos liberarse de situaciones traumáticas, de opresión, de injusticias, de desigualdades, etc.

A mi modo de ver, el fenómeno de la Cueca urbana no responde a un simple proceso de revivalismo estético de prácticas populares de antaño. Más bien, el fenómeno responde a necesidades mucho más profundas de la sociedad chilena. Por esta razón es que ella emerge en un contexto político y social particular que impulsa a la comunidad a ir en la búsqueda de canales expresión y de participación autónomos.

a) La post-dictadura

El período de dictadura militar (1973-1990) provoco una herida difícil de sanar en las bases culturales de la sociedad chilena. La persecución política, las detenciones con práctica de tortura, los asesinatos y la desaparición de miles de chilenos, provoco un traumatismo en la sociedad. El miedo y la desconfianza instalados tanto en la vida individual como colectiva provocaron el debilitamiento de las relaciones entre los individuos, llegando a destruir gran parte del tejido social y su expresión asociativa. A este respecto, Mauricio Barrias expresa:

«En chile esta situación de radical violencia va a generar este trauma en nuestra estructura de los afectos, en nuestra estructura del deseo que en definitiva rompio para siempre los modos en que Chile represento el mundo en otro tiempo» (Entrevista, 2012).

Posteriormente, el periodo post-dictadura comúnmente llamado « transición hacia la democracia » se desarrollo bajo un estricto control de todo tipo de desbordes, siempre bajo la amenaza de una nueva intervención militar. Es así como los traumas post dictadura se mantienen apartados y disimulados bajo la argumentación de que es necesario avanzar hacia una « reconciliación nacional » y por lo tanto, es mejor olvidar el pasado. La impunidad de los crímenes cometidos durante la dictadura y la falta de rigor de las instituciones judiciales intensificaron de la sensación de decepción. Las acciones de la clase política eran demasiado conciliadoras con los antiguos poderes fácticos y no estaban a la altura de las demandas ciudadanas dentro del proceso de reconfiguración de la sociedad chilena y de su tejido asociativo. En ese contexto, los traumas de los afectos y del deseo mencionados por Barrias, que se encontraban aun latentes, comienzan a buscar vías de escape, de expresión y de alguna manera de sanación.

Una de esas vías de expresión se encuentra vinculada a la construcción de imaginarios sociales que buscan, fuera de la institucionalidad, proponer miradas alternativas sobre la historia oficial y sobre la noción de identidad nacional.

Este giro de lo ideológico y discursivo hacia la acción concreta comienza a manifestarse primero a través de lenguajes simbólicos que encuentran en las acciones performativas un espacio ideal para su florecimiento. Podemos decir que se trata de un periodo donde los ciudadanos comienzan a construir, fuera de la institucionalidad y por sus propios medios, una reconfiguración de una memoria histórica que pone el acento en aquellos personajes olvidados por la historia oficial.

Esta nueva manera de mirar la historia y de mirarse así mismos va a influenciar sin duda en la reapropiación del sentido de identidad nacional.

En ese contexto, la visibilizacion de la Cueca brava que evoca a esos personajes olvidados de la historia, despertó la empatia y un nuevo sentimiento de pertenencia en la ciudadania. Ellos encontraron en la Cueca brava un referente de cultura popular que perturba y cuestiona las manifestaciones que hasta ese momento eran consideradas como representativas de la « identidad nacional » . La creación de esos nuevos espacios asociativos y antiestructurales devuelven la confianza al colectivo en sus capacidades de autogestión.

De ahí la importancia de utilizar los encuentros del Galpón Víctor Jara como corpus de observación del fenómeno de la Cueca urbana, ya que dichos eventos permiten el desarrollo de una « comunitas» Turneriana que construye un espacio liminal donde se despliegan una serie de lenguajes simbólicos, entre ellos la teatralidad del cuerpo danzante.

b) La teatralidad liminal del cuerpo danzante

Si volvemos a la noción liminalidad desarrollada por Victor Turner, donde ella es asociada a una situación de transición que hace que el individuo se situé en los margenes de los roles asignados por la ley o las costumbres. También ella pasa a ser considerada como un estado ambiguo, desde el punto de vista de las convenciones sociales y además puede ser considerada como un estado peligroso desde el punto de vista de los grupos que detentan el poder.

La posibilidad que otorga la liminalidad de transformar e incluso invertir los roles convencionales, es decir la relación dominante /dominado por ejemplo, le agrega un carácter transgresor y posiblemente subversivo del punto de vista de las clases hegemónicas.

> La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son las condiciones en las cuales frecuentemente son engendrados los mitos, los símbolos, los rituales, los sistemas filosóficos y las obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres un conjunto de referencias o modelos, que son, en un cierto nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de las relaciones del hombre y la sociedad, en la naturaleza y en la cultura. Pero ellas son más que clasificaciones, ya que ellas incitan a los hombres tanto a la acción como a la reflexión. Cada una de esas producciones, en un carácter polisémico, tiene numerosas significaciones, y cada una es capaz de movilizar simultáneamente a las personas en muchos niveles psicológicos. (Victor Turner, 1990:127).

Cuando Víctor Turner asocia la liminalidad a una « reclasificación periódica de la realidad y de la relación entre los hombres y la sociedad », esta idea nos incita a reflexionar sobre la significación del proceso de la performance cuequera y puntualmente, sobre los elementos de teatralidad que participan en ella. Estos intervienen como elementos transformadores e incluso transgresores de estructuras convencionales, no tan solo en el dominio de la Cueca si no que también en aquel de la vida asociativa y política de los chilenos. Porque la política aquí, es vista más allá de las problemáticas y disputas entre partidos políticos. A mi modo de ver, ella esta presente en los modos o dispositivos que utilizan los individuos para construir las relaciones con los otros, el entorno, la historia, la cultura y la vida en general. En este sentido, la teatralidad presente por ejemplo en la gestualidad del cuerpo danzante de la performance cuequera, podría ser considerada como una *teatralidad liminal* que cumple una función estética, política y social.

El termino teatralidad liminal a sido utilizado por Ileana Dieguez en el marco de su investigación sobre la prácticas performativas en el contexto latinoamericano. Según Dieguez, ella emerge como una estrategia estético-politica de la comunidad, permitiéndole manifestar sus demandas, criticas y aspiraciones, por la vía de la performance y la carnavalizacion.

Considerando los constantes procesos de crisis de representatividad política en América latina, esta teatralidad liminal se constituye como un canal de participación antiestructural que permite

construir nuevos imaginarios sociales y de manera simbólica reparar las injusticias y desigualdades provocadas por los poderes hegemónicos.

c) La Cueca urbana, una performance de la emancipación

> La performance puede asemejarse, cada vez más, a un mundo especial. No herméticamente cerrado, si no, un mundo imaginado de actividades puestas entre paréntesis, donde todos los elementos- lugar, entorno, tecnología, organización espacial, forma y contenido, reglas y comportamientos- son concebidos, organizados y en fin experimentados por los diferentes grupos de participantes. Aquello puede también ser un mundo idealizado en el cual podemos corregir los errores, reparar las injusticias, establecer nuevos programas, crear nuevas identidades….Un mundo en el cual las experiencias extraordinarias y los cambios de estatus son posibles, las relaciones humanas replanteadas y renegociadas (Mike Pearson, ouvrage collectif, 1996: 59).

A partir de los elementos analizados tanto de orden social como estético, podríamos decir que la Cueca urbana se constituye como un medio de expresión pero también de liberación simbólica tanto individual como colectiva. Del punto de vista colectivo, la performance cuequera se presenta como un espacio de reconfiguración de la vida asociativa y como un espacio de transgresión de los modelos folklorizantes de identidad nacional.

Pero del punto de vista individual, Que podemos decir ? A este respecto, y de manera muy sintética yo quisiera reutilizar las palabras expresadas por Jaime Torrejon, interprete de Cueca urbana, en el marco de una entrevista realizada el ano 2007 donde el manifiesta lo siguiente :

«Soy un hombre común, sin talentos, dominado por la mediocridad, pero cuando palomeo un pañuelo y zapateo, soy Rey por un minuto, mientras dura la Cueca»

Estas palabras han motivado una profunda reflexión sobre el sentido regulador de la performance cuequera. Sus palabras podrían expresar, de una parte , aquello que el siente con respecto a su vida cotidiana y como el se siente dentro de la sociedad actual « dominado por la mediocridad ». Estas ultimas palabras me envían a la situación de alienación y desesperanza en la cual se podrían encontrar muchos individuos en la sociedad chilena hoy en día. Pero de otra parte, sus palabras expresan como la performance cuequera y específicamente la danza, se vuelven para él una suerte de liberación donde el puede generar un vuelco en su vida cotidiana por algunos instantes. Durante ese momento, a través de la teatralidad liminal, el siente que es posible salir de la mediocridad, toma el protagonismo e incluso el poder a la manera de un rey.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El fenómeno de la Cueca urbana y específicamente la performance cuequera del Galpón Víctor Jara, motivaron un gran interés por realizar este análisis desde una óptica interdisciplinaria. Esto me permitió comprender y ampliar los dominios de la Cueca urbana, descubriendo nuevas dimensiones de su práctica. Por ejemplo, el hecho de conocer la noción de práctica performativa y de

performance han ampliado mis horizontes de análisis en relación a las danzas tradicionales. La Cueca urbana es un ejemplo más entre muchos otras prácticas performativas en América latina que manifiestan el imaginario colectivo a través de la construcción de espacios liminales. Esta puesta en acción del imaginario colectivo, conlleva una serie de lenguajes simbólicos, entre los cuales el movimiento danzado concentra mi interés principal .

La Cueca urbana es una pequeña muestra entre una gran variedad de expresiones cuyo origen remonta a procesos de mestizaje luego de la colonización española. El mestizaje y luego la globalización hoy en día son elementos que sin duda han influenciado la presencia de una crisis de identidad permanente en los países de América latina. Es así como buscamos incesantemente medios de expresión como las práctica performativas que nos permiten representar esta búsqueda de identidades múltiples. El análisis especifico del lenguaje de la danzado de aquellas prácticas podría constituirse en un aporte a la reflexión disciplinaria de la danza en tanto que manifestación de imaginarios colectivos.

BIBLIOGRAFIA

Referencias sobre la Cueca

Textos

CLARO Valdés, Samuel. *Chilena o Cueca Tradicional*. Santiago : edición Universidad Católica de Chile, 1986. 543 p.

EDWARDS Bello, Joaquín. *El Roto*. Santiago: Ediciones Universitaria, 2003. 139p.

GONZÁLEZ Vera, José S. *Vidas Mínimas*. 9º ED. Santiago : Lom ediciones, 1996, 101p.

NUÑEZ Oyarce, Hernán. *Mi gran Cueca, Crónicas de la Cueca Brava* . Santiago : editor Rodrigo Torres, 2005. 191p.

ROJAS, Manuel. *La oscura vida radiante.*Buenos Aires : Ediciones Sudamericana, 1971,166p.

ROJAS Mario, *El que sae, sae.* Santiago : éditions Ocholibros, *2012* . 211p.

VEGA, Carlos. *El Origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires : Ricardi Americana, 1956. 218p.

SALAZAR, Gabriel. *Historia Contemporánea de Chile*. Santiago :Lom ediciones, 2002. vol.2 y 4.

Textos y artículos URL

LOYOLA Margot, Cadiz Osvaldo, *La cueca, danza de la vida y de la muerte*, Valparaiso : Ediciones universitarias de Valparaiso, 2010. 302 p. Disponible sur : <http://margotloyola.ucv.cl/lacueca/LA_CUECA_s.pdf> [consultado el 23/5/2014]

ROJAS Sotoconil, Araucaria. *Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989.* Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, N° 212, pp. 51-76 . Disponible sur :<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewArticle/202> [consultado el 4/4/2014]

SPENCER Christian. *Finas arrogantes y dicharacheras, Representaciones de género en los grupos femeninos de Cueca urbana en Santiago de Chile* (2000-10) Universidad Nova de Lisboa y Universidad Complutence de Madrid. Trans Revista transcultural de música. Disponible sur: <http://www.redalyc.org/pdf/822/82222646025.pdf> [consultado el 22/2/2014]

TORRES, Rodrigo. *El arte de Cuequear: Identidad y memorias del arrabal,* Santiago, Chile , Artículo Disponible sur : <www.cuecachilena.cl/RemoliendoTorres.html.> [consultado el 8/6/2012]

Tésis, memorias

GÁLVEZ Comandini, Ana Carolina. *De lacra social a proletaria urbana. La novela social y el imaginario de la prostitución urbana en Chile: 1902-1940. Magíster en Historia, Santiago: Universidad de Chile, 2011.* Disponible sur: <http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/108730> [consultado el 9/4/2014]

GUZMAN Martinez, Daniela. *La Cueca Urbana, Antecedentes históricos y sociales de un baile de tradición popular*, Licenciatura en artes, mension Danza, Santiago :Universidad de Chile, 2007.

Documentales :

Bitácora de Los Chileneros. 1999 / Mario Rojas / 45' / Disponible sur :<https://www.youtube.com/watch?v=YdCU2cyZaLI> [consultado el 19/1/2014]

L*a Cueca es brava*, 2007 / Luis Parra / 52' / DVD.

2. Referencias teóricas para el análisis

Textos

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Éditions Gallimard, 1970. 472 p.

BARBA, Eugenio et SAVERESE, Nicolas. *L'énergie qui danse*, Dictionnaire d'anthropologie théâtrale. Traduit de l'italien par Eliane Deschamp-Pria, Momtpelier :Édition L'entretemps, 2008.335p.
FEBVRE, Michèle. *Danse contemporaine et Théâtralité.* Paris :Éditions Chiron, 1995. 163 p.
FERAL, Josette. *Théorie et pratique du théâtre, Au-delà des limites.* Montpellier :Éditions l'Entretemps, 2011. 447 p.
FERNÁNDEZ Pellitillo, Manuel. *La danza como expresión dinámica de la cultura.* Madrid : Biblioteca Nueva, 1964. 334p.
FISCHER-LICHTE, Erika. *Estetica de lo performativo*, traducción Diana Gonzales Martin y David martínez Perucha, Madrid: Abada editores, 2011. 420p.
GRAU, Andrée, WIERRE-GORE, Georgiana, *Anthropologie de la danse, genèse et construction d'une discipline*. Paris : Centre National de la danse, 2005. 314 p.
HALL, Edward, *La dimension cachée*, Traduction Amélie Petita, Paris :Éditions du Seuil, 1971. 156p.
LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité*. París: Éditions PUF, 1990. 330 p.
LE BRETON, David, *Les passions ordinaires*, Paris : Éditions Armand Colin, 1998. 23 p.
LE BRETON, David, *Des visages,* Paris : éditions A.M. Métailié, 1992.327 p.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Armand Colin, 2003. 447 p.
PAVIS, Patrice. *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*. Paris : Armand Colin, 2014. 294 p.
PAVIS, Patrice. *L'analyse des spectacles.* Paris : Éditions Armand Colin, 2012. 431 p.
PAVIS, Patrice. *Analyse du spectacle interculturel*. Revue internationale de l'imaginaire nº 5, *La scène et la terre : Questions d'ethnoscénologie*, Paris : Maison des cultures du monde, 1996.p.65-80.
PEARSON, Mike. Réflexions sur l'e*thnoscénologie.* Traduit de l'anglais par Pierre Bois, Revue internationale de l'imaginaire nº 5, *La scène et la terre : Questions d'ethnoscénologie*, Paris : Maison des cultures du monde, 1996.p.55-64.
PRADIER,Jean-Marie. *Ethnoscénologie: La profondeur des émergences.* Revue internationale de l'imaginaire nº 5, *La scène et la terre : Questions d'ethnoscénologie*, Paris : Maison des cultures du monde, 1996.p.13-41
SCHECHNER, Richard. *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, éditions théâtrales, traduit de l'anglais par Marie Pecorari, Montreuil-sous-bois, 2008. 538 p.
TURNER, Victor. *Le phénomène rituel*. Traduit par Gérard Guillet, Paris: Éditions presses universitaires de France, 1990. 206 p.

Textos URL

CORNAGO, Oscar. *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica iberoamericana*, Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla, 2010. 331 p. Disponible sur : <https://www.books.google.fr/books?isbn=8490440212> [consultado el 22/6/2014]
DEL CAMPO, Alicia. *Teatralidades de la memoria, rituales de transición en el Chile de la reconciliación*, Santiago : ediciones Mosquito comunicaciones, 2004. 253 p. Disponible sur : <https://www.academia.edu/702500/Teatralidades_de_la_memoria_Rituales_de_reconciliacion_en_el_Chile_de_la_transicion>. [consultado el 10/6/2014]
DEL TORO, Alfonso*, Estrategias postmodernas y post coloniales en el teatro latinoamericano actual,* Madrid / Frankfurt: ediciones Iberoamericana, 2004. 546 p.
DIEGUEZ Caballero, Ileana. *Escenarios Liminales, Teatralidades, Performance y Política*. Buenos Aires: Ediciones Atuel, 2007. 224 p. Disponible sur: <http://www.arte.unicen.edu.ar/secretarias/academica/catedra/dinamica/unidad3/escelimina.pdf> [consultado el 20/7/2014]

FERAL, Josette**,** *Acerca de la Teatralidad*, Buenos Aires : Ediciones Nueva Generación, Cuadernos de teatro XXI, 2003. 108 p. Disponible sur : <http://fr.scribd.com/doc/98694980/Cuadernos-de-Teatro-XXI-Feral-Teatralidad> [consultado el 3/12/2013]

Artículos, revistas, entrevistas URL

BARRIAS, Mauricio. *Performance y política del acontecimiento, una critica a la noción de espectacularidad*. Departamento de teatro, Universidad de Chile . Pdf. Disponible sur : <http://www.captura.uchile.cl/bitstream/handle/2250/131930/Performance_y_pol %C3%ADticas_del_acontecimiento.pdf?sequence=1> [consultado el 2/4/2014]

BARRIA, Mauricio (2012). Entrevista Observatorio Cultural, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. Disponible sur: <http://www.cultura.gob.cl/observatorio13/observatorio_cultural_n13.pdf> [consultado el 6/2/2014]

CUEVAS, Pilar, *Colonialismo y memoria: a propósito del cuerpo y el lugar. article*Doc. Disponible sur: <www.dimensioneducativa.org.co/apc-aa-files/…/Pilar_Cuevas.doc.> [consultado el 28/5/2014]

DIEGUEZ Ileana. *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas, Disponible sur:* <http://inquietando.wordpress.com/textos-2/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>. [consultado el 20/5/2014]

GARCIA Canclini, Nestor, *Ni Folclórico, ni Masivo ¿Qué es lo popular ?*. Buenos Aires ; Disponible sur : <www.practicasalternativas.wordpress.com/2008/04/13/n-garcia-canclini-ni-folklorico-ni-masivo/> [consulté le 4/11/2013]

GRUMANN, Andrés, *Estética de la «danzalidad» o el giro corporal de la «teatralidad»*, Aisthesis, núm. 43, 2008, pp. 50-70 Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. Disponible sur : <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835004> [consultado el 15/10 /2013]

SALAZAR Gabriel, *Ciencia popular : despertando a los « weipifes »*, Revista Autral de Ciencias Sociales, nº 11 : 143-168, 2006, page 150. Disponible sur : <http://www.redalyc.org/pdf/459/45901108.pdf> [consultado el 17/3/2014]

3. Registros fotográficos y audiovisuales

Registro audiovisual realizado en en el *Galpón Víctor Jara* entre les anos 2010 et 2012. Série de 27 micro-vidéos.

Registro fotografico en el *Galpon Victor Jara,* Fernando Ramírez © 2012 Chile.

Micro-vidéos de encuentros de Cueca urbana en el Galpón Víctor Jara disponibles en linea sobre Youtube.

1. *Martes de Cueca urbana/Galpon Victor Jara.* Productora Linternamagica. 2011. duration 4'02 min.Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=mOdKppMkBGo>.
2. *Cueca brava en el Galpon Victor Jara. D*uration 1'32 min. Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=Eiecy_2__K4>.
3. *Cueca brava en el galpon (fuerza amigo nacho 2)*.Duration 2'35 min. Disponible sur:<http://www.youtube.com/watch?v=MOnXBL4tBt4>.
4. *Cueca brava al aire libre (frente al galpon victor jara).* duration 4'35min. Enero 2012. Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=kbvRJgAZOMM>.
5. *Rueda de cuecas en el Galpón Victor Jara I.* duration 1'38min. Disponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=F-6Kl7FafxA>.
6. *Cueca brava (empezando el 2012), en el Galpon Victor Jara. Duration 1'45min. Diponible sur: <http://www.youtube.com/watch?v=pD9WoQBGOyU>.*
7. *Cueca brava en Galpon Victor Jara, karen y manuel (30/10/2012).Duration 1'30min. Disponible sur:<http://www.youtube.com/watch?v=nzlSaL01mCU>.*

Sitio web sobre la *Cueca urbana*
<http://www.cuecachilena.cl>