

**PRESENCIA DE VOCES CONTRAHEGEMÓNICAS,  
POÉTICO-MUSICALES, EN CHILOÉ \***

The presence of counter-hegemonic and poetic-musical voices, in Chiloé

*Juan Bahamonde\**

Resumen

Este artículo considera el análisis semiótico-literario de doce cuecas seleccionadas (transcritas en Anexo), vigentes en Chiloé (denominadas “voces poético-musicales”), que pertenecen a cultores y cantautores de dos épocas diferentes. Así, siguiendo de cerca el estudio de J.J. Brünner sobre Posmodernismo, se comparan a nivel temático cinco cuecas de tradición oral (anteriores a 1980) con siete piezas de autores conocidos (aparecidas con posterioridad a 1987).

Palabras clave: voces tradicionales, certidumbre, voces de protesta, voces testimoniales, incertidumbre.

Abstract

This article applies a literary semeiotic analysis to twelve selected “cuecas” —Chilean traditional songs—, (scripts in the appendix), currently performed in Chiloé. These “cuecas”, called here “poetic-musical voices”, belong to authors and singers from two different periods. Following J. J. Brünner’s studies about Postmodernism, we compare the lyrics of five traditional “cuecas”, selected from the oral tradition and identified from a period before 1980, to seven pieces of well-known authors, published after 1987.

Key words: traditional voice, certainty, protest voices, testimonial voices, uncertainty.

---

\* Los textos analizados (cuecas) en este trabajo forman parte del *corpus* recopilado en Chiloé, en el proyecto de investigación N° 021821 3/R, titulado “La danza nacional en las regiones VIII y X: Análisis comparativo de la forma poética, musical coreográfica e histórico-social”, desarrollado en la Universidad del Bío-Bío (2002-2003), Concepción, a cargo del equipo formado por el profesor Roberto Contreras Vaccaro y el autor de este artículo. Mis agradecimientos a tres académicos que leyeron con atención este trabajo y me entregaron oportunas sugerencias: los doctores Oscar Galindo e Iván Carrasco, de la Universidad Austral de Chile, y el Dr. Eduardo Barraza, de la Universidad de Los Lagos.

## 1. A MANERA DE ANTECEDENTE

En las últimas décadas la cultura moderna ha llegado a Chiloé (la provincia más austral de la Décima Región de Chile) imponiendo otra forma de vida, un “cambio de escenario”, según B. Subercaseaux.<sup>1</sup> Si bien es cierto, producto de la penetración con fuerza de la cultura moderna, el Archipiélago ha experimentado un notorio desarrollo, las costumbres tradicionales están sufriendo bruscos cambios.

Por otra parte, existen actualmente en el archipiélago chilote diversos organismos de resistencia y de defensa a la intromisión de esta nueva sensibilidad, a cargo tanto de personalidades destacadas como de agrupaciones culturales, que denuncian el resultado de los abusos y situaciones desfavorables, producidas por la presencia del capitalismo nacional y extranjero, cuyo único norte es explotar en forma desmesurada las riquezas naturales de esta zona.

Entre estas formas de protesta también se han reactivado en este archipiélago diversas voces folclóricas contrahegemónicas (cantautores especialmente) que, con cierta autoridad cultural, al estar conscientes de esta problemática, la denuncian en sus textos y creaciones, como es el caso específico de un *corpus* de 360 cuecas (incluyendo variantes) recopiladas en ese espacio cultural, en el marco un proyecto de investigación de cuecas chilotas.

Para esta ocasión se han seleccionado 12 piezas (ver Anexo, secciones I y II), a las cuales no se les aplicará una lectura folclórica centrada en el aspecto musical-coreográfico, sino que serán analizadas comparativamente —de acuerdo con el escenario cultural donde se sitúan— desde una perspectiva semiótica-literaria, esto es, siguiendo a Iuri Lotman, la función sociocomunicativa se produce en “el trato entre el texto y el contexto cultural”<sup>2</sup>, en su calidad de creaciones poético-musicales.

## 2. PRESENTACIÓN DEL *CORPUS*

Para efectos de esta descripción, en la primera sección del Anexo se han considerado cinco textos, de la forma tradicional cueca, cuya vigencia es

---

<sup>1</sup> Bernardo Subercaseaux. “Nueva sensibilidad y horizonte “post”, 1991. 295-313.

<sup>2</sup> Iuri Lotman. *La semiosfera*. En el capítulo “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, puntualiza que “en este caso el texto no interviene como un agente del acto comunicativo, sino en calidad de un participante en este con plenos derechos, como una fuente o un receptor de información”, 1996. 77-82.

anterior a 1980. Algunas de estas composiciones fueron creadas por cantautores, como es el caso de *Los remeros de Compu*, y otras son anónimas y de herencia tradicional que están incorporadas en el repertorio de conjuntos folclóricos pertenecientes a diversas localidades urbanas y rurales de Chiloé. En el Anexo II se presentan siete cuecas, pertenecientes a cantautores, oriundos de Chiloé, y divulgadas en las dos últimas décadas (1987-2004).

Como ya se aseveró, las cuecas anónimas son interpretadas por diversos conjuntos especialmente en peñas, festividades culturales y religiosas. Por su parte, las cuecas de autor conocido son en general interpretadas por sus propios compositores, en las peñas locales y festivales costumbristas, actividad veraniega y recreativo-cultural que se ha incrementado en Chiloé, con mucha fuerza en las últimas décadas, tanto en localidades urbanas como rurales.

### 3. LA ESTRUCTURA FORMAL (ESTRÓFICA) DE LA CUECA

La mayor parte de los investigadores tradicionales de la cueca —Sady Zañartu (1929); Carlos Vega (1947); Antonio Acevedo Hernández (1953); Pablo Garrido (1976); Samuel Claro Valdés (1994)— coinciden en señalar que la cueca está conformada estróficamente por una estructura tradicional.<sup>3</sup> Se trata de la única composición poética popular compuesta por tres formas estróficas diferentes; esto es, una estructura isométrica (la cuarteta o copla), seguida de una estrofa bimétrica (la seguidilla), para culminar con una estrofa de dos versos, con rima consonante o asonante.

Aunque el estudio de la estructura formal de la cueca no es el propósito de este trabajo, se ilustrará la forma prototípica, mediante *Tu olvido*, texto que

---

<sup>3</sup> La primera parte de la cueca se presenta a través de formas estróficas tradicionales como la *cuarteta*, *copla* y excepcionalmente *redondilla*. La *copla* es la forma más utilizada por los cultores y creadores populares. La segunda estructura estrófica consta tradicionalmente de una *seguidilla moderna*, pero de 8 versos, de los cuales el 5º no es más que repetición del anterior (al parecer, producto del proceso de asimilación), con el agregado de la palabra (o ripio) *¡sí!* o *¡ay sí!*, verso que sirve para marcar el ritmo de la música. A veces, la primera parte es consonante y asonante, la segunda. Otras variantes de seguidilla detectadas en el *corpus* procedente de Chiloé rompen dicho esquema, pues presentan más de diez formas de estructuración que se prestan para ser cantadas. En cambio, en la VIII Región las piezas mantienen la estructura tradicional de la seguidilla moderna, es decir, la alternancia de versos bimétricos: heptasílabos y pentasílabos: 7-5-7-5-5-5- 7-5. Finalmente, la cueca concluye con una estrofa sencilla, conocida estróficamente como pareado. En la mayoría de los casos, estos versos tienen estrecha relación con el sentido global de la pieza; no obstante, en otras situaciones (como ocurre en Chiloé) se desliga completamente del contenido, por cuanto el cultor-intérprete hace uso de la improvisación de un pareado consonántico, como una forma tradicional de finalizar la pieza cantada.

*Juan Bahamonde*

nos fue entregado en la ciudad de Los Ángeles por el cantautor Cristián Cortés. Cabe destacar que en la zona centro de nuestro país, la estructura formal clásica de la cueca es respetada tanto por cultores como cantautores; en cambio, los cultores-intérpretes chilotes en general rompen con este esquema clásico y comienzan inmediatamente con la seguidilla, con predominio de las seguidillas ligadas.

*Tu olvido*

*Cuarteta de rima libre:*

Una tarde nos juramos  
nunca dejar los amores;  
pero pronto te casaste  
y esto vino a terminar,

*Seguidilla:*

Si es que la primavera  
pudiera ser,  
que renazcan las flores  
de tu querer;  
con tu querer, ay sí,  
vida pasada,  
con flores de dolor  
de mi enamorada.

*Pareado:*

La flor sin su color,  
yo sin tu amor.

### 3.1 LA CUECA CHILOTA

Los primeros antecedentes escritos sobre la cueca chilota emergen en la última década del siglo XIX y pertenecen —al parecer— a Darío Cavada, el posible autor del estudio *Chiloé por N.N.N.* (1896) quien, precisamente, al referirse a la actividad social, llamada *minga* (Cap. VII), describe cómo se baila la *cueca* en Chiloé.<sup>4</sup> Es, al parecer, el primer antecedente escrito

---

<sup>4</sup> “Concluida la comida, principian los bailes... Estos suelen ser muy variados; pero domina en ellos la cueca, y digo que son variados, porque todavía se bailan la seguidilla, el fandango, la periconá, el chocolate, etc.”. Agrega: “...hay que notar la modestia de la mujer, la cual mientras baila permanece con los ojos gachos y el rostro inmutable, en tanto que el hombre, entusiasmado con los palmoteos y dichos picantes, la asedia por todos lados, como si tratara de rendirla a fuerza de requiebro (guaras) y acompasados zapateos. Para que la cueca salga lúcida es necesario que el hombre esté calzado; así, hay quienes, estando descalzos en una de estas fiestas, se ponga zapatos sólo para bailar, pues el repiqueteo fuerte y rítmico es lo esencial”. Darío Cavada (1896) Cap. VII.

referente a la descripción coreográfica de la danza-cueca, que ha servido de base a los investigadores y folcloristas surgidos con posterioridad.

Particularmente, en el transcurso de nuestra investigación se ha podido comprobar que tanto los cultores como los cantautores chilotes en sus interpretaciones no son respetuosos de la estructura estrófica clásica de la cueca: una cuarteta, una seguidilla y un dístico o pareado; por el contrario, alteran especialmente la seguidilla. No obstante, en las piezas creadas en la actualidad por los numerosos cantautores se evidencian temáticas sobre contextos actuales y representativos; considerando, al mismo tiempo, una mayor preocupación por incorporar recursos lingüísticos y culturales.

#### 4. VINCULACIONES DE ESTE TIPO DE TEXTO FOLCLÓRICO-MUSICAL CON EL TEXTO LITERARIO

Se debe admitir, en primer lugar, que la cueca pertenece a la obra folclórica, por cuanto cumple con las condiciones generales de todo hecho de este tipo.<sup>5</sup> Además, es expresión del folclore literario, ya que toma en cuenta algunas propiedades discursivas importantes que, al mismo tiempo, le permiten a la cueca ser diferente de cualquier otra especie folclórica.<sup>6</sup> Por último, es importante considerar que la cueca, como manifestación verbal, posee ciertas vinculaciones con el texto literario, pues tanto el texto literario como la expresión musical presentan una condición artística común: la de producir vivencias estéticas —la literatura ejerce esta influencia en el lector— en cambio, la obra folclórica —como es el caso de la cueca— la infunde en los participantes: intérpretes o cultor-intérprete, bailarines y observadores del *hecho folclórico*.

También existe una estrecha vinculación en el ámbito de los textos, ya que en el caso de la literatura el texto es el único modo de existencia y, en tanto producto de la actividad escritural de un autor, permanece inalterado en cuanto entidad lingüística, es decir, habla o *parole* fijada artísticamente. No obstante, en el plano folclórico —en este caso la cueca— el texto, ya sea íntegro o fraccionado, es el factor principal que coordina los otros elementos extraverbales del género (musicales, coreográficos y performativos) y, por lo

---

<sup>5</sup> Esto es, un fenómeno cultural. Nace y se desarrolla en canales no institucionalizados; se produce por vía oral; se transmite de generación en generación; es un tipo particular de comportamiento social en el que participan los integrantes de una comunidad, los que se reúnen a partir de la recreación permanente de una tradición aglutinadora que no ha perdido su vigencia, etc. Bahamonde, 1992. 15.

<sup>6</sup> Es decir, se compone de un conjunto variable de versiones; por ejemplo, en Chiloé existen distintas versiones de la cueca *La torre de Huillinco*. Las alteraciones se producen a nivel formal, como la desigualdad de la forma estrófica, etc. Cfr. Bahamonde, 1990. 15.

tanto, necesarios para constituir íntegramente el hecho, pues hay que considerar que los textos producidos por el acto estrictamente folclórico abarcan aspectos de un alcance mayor que los discursos, es decir, constituyen hechos de índole supratextual.

Por último, el discurso folclórico es análogo al discurso literario, cuando se consideran en forma aislada las versiones escritas (transcripciones de relatos), puesto que ellas constituyen reproducciones de otro código del hecho folclórico primario, lo cual ha dado origen a diferentes estudios sobre la forma y el contenido de la danza nacional. De otra manera, una versión escrita o grabada de un texto folclórico —como sucede con la cueca—, al perder las conexiones de la paralingüística, propias de la interpretación, mostrará similitud con el texto literario sólo en su estructura lingüística.<sup>7</sup>

## 5. ANÁLISIS TEMÁTICO DE LAS PIEZAS POÉTICO-MUSICALES

Para los efectos del análisis temático de las cuecas, se las ha separado en dos secciones. La primera, denominada “Voces poético-musicales vinculadas a un mundo de tradición y de certidumbre”, considera cinco piezas de autores anónimos, transmitidas de generación en generación. La segunda, titulada “Voces poético-musicales vinculadas temáticamente a un mundo de incertidumbre”, se centra en el análisis temático de siete cuecas compuestas por cantautores chilotes, con posterioridad al año 1987, creadores que residen en Ancud y Quellón, justamente los sectores de Chiloé donde el cambio de vida, en los últimos veinte años, ha sido mayor.<sup>8</sup>

El análisis de los textos se efectuará siguiendo de cerca el estudio de J.J. Brünner: *Globalización cultural y posmodernidad* (2002), por considerar que está más vinculado a la realidad chilena. Brünner, para este efecto, se apoya en Marshall Berman, quien ha podido afirmar que ser moderno es “encontrarnos en un ambiente que nos promete aventura, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros mismos y del mundo, (pero) que al mismo tiempo amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que conocemos, todo lo que somos” (2002:47-64). Cabría decir —manifiesta Brünner— que el clima posmoderno al que hemos ingresado, en cambio, sólo nos deja con la segunda parte de esa ecuación. Entonces, en un sentido más

---

<sup>7</sup> Cfr. Iván Carrasco (1981:81-86) y Hugo Carrasco (1981:12-21).

<sup>8</sup> Como resultado de nuestro proyecto de investigación, en la Octava Región, especialmente en la zona de Chillán y Los Ángeles, los cantautores no perciben este clima de cambios en su medio, por lo tanto, concentran su producción actual en temas tradicionales de carácter amoroso y de exaltación patriótica, vinculados a las fiestas y costumbres de la zona. En el repertorio entregado el año 2003 por Magdalena Gutiérrez (Chillán), clasificó sus cuecas de acuerdo al tema de inspiración de cada pieza: *Cuánto te quiero*, romántica; *Bahía en Dichato*, de vivencia; *Cueca sureña*, recuerdo; *Cuna de artistas*, de arraigo, etc.

realista, lo posmoderno equivale a estar en un ambiente que no promete nada, donde el sentido de la historia se confunde y donde reinan la incertidumbre y el temor al futuro. Continúa Brünner: “Tenemos miedo a perder *todo lo que tenemos*, en particular, el mundo de convenciones y jerarquías en que se fundan nuestras seguridades. *Todo lo que conocemos*, especialmente los saberes heredados y las verdades que iluminaron el camino de los últimos dos siglos. *Todo lo que somos*, que es lo más fundamental, pues toca el núcleo vital de nuestras identidades personales, de género, generación, etnia y nación”. (La cursiva es nuestra).

Brünner finaliza su examen manifestando lo siguiente: “En tales circunstancias, todo se presenta ante nosotros como *un torbellino de sucesos*, heterogéneos, resonantes, fugaces. A esa sensibilidad de momento —la de hombres y mujeres suspendidos entre dos épocas, justo en medio de ellas— suele llamarse, confusa pero vitalmente, una sensibilidad posmoderna. (La cursiva es nuestra).

Esta inseguridad contemporánea; esta inquietud y angustia se expresan en la literatura, el arte el cine, etc., es como una sombra que proyecta la cultura en que vivimos. Por lo tanto, este trabajo se centrará, como ya se dijo, en el análisis de 12 cuecas recopiladas mediante encuesta en Chiloé, pues, al parecer, este tipo de composición es la más adecuada para estos fines, por cuanto es más representativa genéricamente y está más ligada en lo temático a los sentimientos y clamores sociales y culturales del pueblo.

Además, en el mundo postmoderno afloran distintas esferas culturales, tal como está ocurriendo en la zona de Chiloé en los últimos veinte años, donde ha surgido una generación de cantautores que actualmente se encuentra en plena producción y cuya edad actual fluctúa entre los 45 y 58 años. La mayor parte de esta creación está concentrada en cuecas, cuya temática está vinculada a los problemas actuales del archipiélago. Es más, incluso, se puede hablar de una convergencia de géneros, por cuanto estos textos han sido plasmados utilizando, destacadamente, recursos literarios.<sup>9</sup>

### 5.1. CUECAS VINCULADAS A UN MUNDO DE CERTIDUMBRE

De un conjunto de cinco cuecas del corpus total recopilado en Chiloé —todas conocidas en el repertorio chilote, con anterioridad a 1980— sólo una pertenece a cantautores, como es el caso del conjunto *Los remeros de Compu*. Las demás son anónimas, de herencia cultural, transmitidas de generación en

---

<sup>9</sup> A nivel de trabajos centrados en el tratamiento temático, sólo se conoce el antiguo artículo de Yolando Pino: *La cueca en los campos de Llanquihue* (1951) vinculado a piezas de raíz folclórica de la provincia de Llanquihue, transmitidas de generación en generación (no creadas por cantautores), en donde predomina esencialmente la temática amorosa.

generación, e incorporadas al repertorio de conjuntos folclóricos de diversas localidades, urbanas y rurales de Chiloé. La diversidad temática abordada en estos textos, en general, tiene directa relación con el mundo cultural chilote. Su funcionalidad es recreativa, festiva y de orden social. Además, según se analizará, en todas estas piezas existe una armonía muy diferente a la sensibilidad posmodernista, por cuanto pertenecen a un mundo cultural que proviene de un pasado auténtico y sólido, en donde se respeta y se valora todo *lo que tenemos* (los derechos, como ciudadanos en un mundo jerarquizado), *lo que somos* (las identidades personales de etnia, género, generación y nación etc.) y *lo que conocemos* (saberes heredados y las verdades de los siglos que se fueron).

a) La primera pieza, cuya versión se encuentra bastante fraccionada —producto de la recopilación en terreno, pero que de forma curiosa se asemeja comparativamente a la estructura geográfica accidentada del archipiélago chilote— lleva por título *Chiloé, tierra querida* (Texto N° 1, sección I) y su acto enunciativo (Benveniste 1997:82-91) en tercera persona, corresponde a las voces que expresan este homenaje a su tierra, lo cual se justifica en la cuarteta inicial. Así, las voces se identifican plenamente con este espacio (o terruño) al que aprecian tanto, al extremo que aseveran, de manera retórica, que son capaces de dar hasta la vida por este suelo. En la seguidilla —donde se desarrolla tradicionalmente el contenido de la pieza— se produce un recorrido de este espacio idílico, secuenciado y ordenado, de norte a sur. El viaje finaliza en Quellón, el lugar más aislado, donde nuevamente prevalece esta alegría, ahora presente a través de dos elementos musicales tradicionales: la guitarra y el acordeón. El poema, aunque expresado en un lenguaje popular, exalta la armonía, que se traduce en una identificación plena de las voces con Chiloé, un espacio maravilloso que se describe semejante al Edén.

En esta cueca, los hablantes valoran “*lo que somos*”, por cuanto los chilotes se identifican con su isla y con su terruño. Pero también consideran “*lo que conocemos*”, esto es, los saberes heredados, como son las expresiones musicales, a través de la guitarra y el acordeón.

b) En la cueca *El invierno* (Texto N° 2, sección I), la temática es la estación más representativa de Chiloé. El acto enunciativo actualiza, durante el invierno chilote, lo que es propio de la primavera: ese juego amoroso entre el hablante y una tejedora. El texto adquiere dinamismo, precisamente, en la seguidilla redoblada por cuanto se evidencian los elementos propios del tejido artesanal como son los *quelgos* —dos maderos largos y cilíndricos de 2 m de largo y 10 cm de diámetro, empleados en el *telar chilote*— la lana chilota y la manta como producto final. En este contexto es donde ocurre este coloquio



amoroso, graduado, entre el hablante lírico (un isleño que viste ojotas) y la tejedora, cuya seducción se inicia mediante una cueca zapateada para culminar en la reconciliación del amor. En el pareado final, el hablante finaliza el relato con una acción lúdica: “*Hay que bailar ahora / con la tejedora*”, versos al modo de un homenaje a la mujer representativa de este mundo cultural que desempeña dignamente esta actividad textil.<sup>10</sup> Sin duda, el elemento artesanal es portador de identidad, por cuanto se produce una especie de refugio en lo auténtico. Además, a la luz de la teoría de J.J. Brunner, el hablante en este caso valora *lo que conocemos* y es respetuoso de los saberes heredados, como sucede, en este caso, con los oficios artesanales.

c) En *El Machucho*<sup>11</sup> (Texto N° 3, sección I) en el acto enunciativo corresponde a un hablante lírico observador de las acciones lúdicas y festivas que ocurren en un lugar mítico tradicional: la cueva de Quicaví. En este espacio, quien celebra la fiesta bailando cueca es el dueño de casa llamado el *Machucho*, quien durante el *jolgorio* pierde la pierna quedándosele pegada en la espalda. Pero el poema no refleja una tragedia, sino, por el contrario, exalta una tradición natural del mundo mítico de Chiloé, en donde todo permanece en armonía. En esta cueca, de la misma forma como ocurre con el texto anterior, el poeta valora *lo que conocemos*; en este caso, el respeto y la identificación con el mundo mítico. Al igual como ocurre con *la tejedora* —representante del mundo artesanal— aquí los entes míticos son portadores de identidad, “por cuanto se produce una especie de refugio en lo auténtico, en lo propio de esta cultura: la mitología, en tanto arma ideológica y cultural de los pueblos”. (M. García 1996).

d) En *Las Misiones* (Texto N° 4, sección I) el desarrollo temático presenta una ligera discontinuidad. En el pareado inicial se actualiza el elemento foráneo (“*Ya llegaron las Misiones*”) vinculado al proyecto de religión católica impuesto por el elemento colonizador y evangelizador, representado por la congregación de los jesuitas, orden religiosa que implantó la evangelización mediante un sistema conocido y recordado como “misiones circulares”<sup>12</sup>. Los nativos tenían sus creencias míticas, no obstante, aceptaron

---

<sup>10</sup> A manera de complementación, la artesanía de los tejidos a lana es una de la más representativa. No obstante, el postmodernismo se ha hecho presente en Chiloé, y ahora está ocurriendo una situación semejante a la estipulada por N. García Canclini: “Las culturas tradicionales (en este caso, la artesanía en tejido) se han desarrollado transformándose, al interactuar lo moderno con lo tradicional” (1990:221).

<sup>11</sup> Francisco Cavada (1914:99) denomina a este ser deforme y contrahecho *Invunche o Ivunche*. Investigaciones efectuadas en la última década permiten determinar que es posible establecer la conexión de algunos mitos como “la fusión del Invunche con el Machucho” (Bahamonde y Urra. 1994:360).

<sup>12</sup> En relación a las “Misiones Circulares”, en el anexo del *Diario del viaje i navegación del padre José García, en los años 1766-1767*, aparece el artículo *Breve noticia de la misión*

en forma sincrética los sacramentos impuestos, entre ellos, el matrimonio. Es más, la religión católica se arraigó con tanta fuerza en Chiloé, que muchas expresiones del mundo católico se actualizan con profundo fervor en las festividades religiosas tradicionales: novenas, rosarios en latín, gozos a la Virgen, etc.

Ahora bien, en la primera seguidilla de esta cueca es el hablante quien relata su aventura amorosa a través de un recorrido por Rauco y Vilupulli, alterando el esquema del mundo sagrado. Luego, en la segunda seguidilla el relato vuelve al tema inicial, desembocando, ahora, en las actividades de los jesuitas, propias del mundo de las jerarquías y obligaciones morales y espirituales, objeto de estas misiones: “celebran casamientos”... “pa’ los solteros”, de modo que, aunque desordenado temáticamente, se valora *lo que conocemos*, esto es, la religión católica y los sacramentos y mandamientos profundamente arraigados en la cultura local.

e) En *Central Remehue* (Texto N° 5, sección I), su tema es un elemento externo, pero necesario para la formación del individuo como persona que, en este caso, es la educación. La carencia de centros educativos en Chiloé obligaba a sus habitantes jóvenes a buscar, fuera de este espacio, otros horizontes y, precisamente, esta pieza ilustra de manera anecdótica este proceso, visto de modo positivo, cuando se expresa: “perfeccionar, ay sí,/ quien lo diría”.

Como se puede apreciar, en esta interesante pieza musical de los cantautores de Compu se valora *lo que conocemos*, la educación sistemática que permite, según manifiesta el hablante lírico, en jerga juvenil: “tirar pa’ arriba”, vale decir, progresar, salir adelante.

A manera de síntesis, en estas cinco cuecas se rescatan la conservación de la herencia cultural chilota (la artesanía, la mitología) y la permanencia de los valores adquiridos mediante la doctrina y la formación sistemática (la religión, la educación e, inclusive, el clima). Todos estos son elementos constitutivos e identitarios del “ser” chilote. Aquí, en este espacio tradicional, aunque apartado del resto del continente, el isleño vive feliz, en armonía con la naturaleza que le rodea, por cuanto goza y respeta *lo que somos, lo que conocemos y lo que tenemos*.

---

*andante por el archipiélago de Chiloé por el espacio de ocho meses*. Estas misiones las efectuaban todos los años dos sacerdotes dependientes del colegio de la Compañía de Jesús ubicado en Castro Ellos recorrían todas las islas instruyendo y confesando a los “once mil indios que (vivían) repartidos en el archipiélago”. Los nativos llamaban Buta Patiru, al padre misionero más antiguo y el Pichi Patiru, al segundo misionero.

## 5.2. CUECAS VINCULADAS TEMÁTICAMENTE A UN MUNDO DE INCERTIDUMBRE

En esta segunda parte se describirán siete piezas poético-musicales, en su mayoría creadas con posterioridad a 1987 por cantautores de Ancud y Quellón que están viviendo la encrucijada de estas dos épocas donde se respira la sensibilidad posmodernista (Sección II). La temática de estas cuecas está vinculada a una dinámica que experimenta el mundo cultural del archipiélago chilote. La funcionalidad de estos textos está al servicio de la defensa del patrimonio geográfico, social y cultural de esta zona del país. En otras palabras —y siguiendo las líneas del posmodernismo— frente a esta situación, surgen voces de protesta por los cambios producidos.<sup>13</sup> En este caso, remiten a grupos culturales de resistencia a la crisis que se está acentuando en la isla desde la década del 80 hasta nuestros días. Más bien, se trata de voces poético-musicales de denuncia, que expresan su angustia, su repudio e indignación ante estos problemas ya permanentes, y sin solución, que afectan a Chiloé.

Como ya se mencionó, los cantautores han elegido la cueca, por ser la expresión poético-musical más singularizada en la isla y la más representativa de los chilenos, pero no lo hacen con fines festivos o recreativos, sino, por el contrario, como una forma simbólica de elevar sus sentimientos de protesta ante los medios hegemónicos (autoridades, medios de comunicación y público foráneo que visita la zona).

Para el análisis de esta sección es importante considerar lo siguiente: como estas cuecas fueron recopiladas directamente por el autor —mediante entrevista directa aplicada a Héctor Leiva, Oscar Caileo y Carlos Chiguay— se considerarán, también en el análisis, a modo de cita textual, las vivencias y testimonios expresados por quienes dieron vida a estas interesantes composiciones. Sin duda, estos cantores presentan proyectos que evidencian —aunque con distintos enfoques— una motivación común: Chiloé invadido por capitales foráneos y a gran escala, en todo su espacio geográfico, lo cual provoca el exterminio de sus riquezas naturales (bosques y productos marinos, principalmente) e influyen en la forma de vida de sus habitantes.

La visión posmodernista de estos textos se efectuará siguiendo, también, el enfoque de Brünner, esto es, se determinará si en estos discursos

---

<sup>13</sup> Como manifiesta Bernardo Subercaseaux: “En las dos últimas décadas en sectores significativos de la cultura occidental se han estado produciendo cambios en el clima intelectual y cultural. Cambios que pueden caracterizarse como un conjunto de supuestos que se conoce como posmodernismo”. Y más adelante agrega, al referirse a las “Actitudes vitales”: “Se apostaría entonces por el cambio dentro de los parámetros de la democracia y como parte de un proceso de agentes plurales (clase, raza, movimiento social, etc.)” (1991:307-309).

se percibe este ambiente en que el futuro no promete nada, sino que resulta un estar en el mundo donde reinan por sobre todo, la incertidumbre y el temor hacia lo que viene (2002:47).

Los textos de esta sección se han seleccionado considerando su estructura temática y discursiva de la siguiente manera: primero, cuecas vinculadas a la defensa de la sobreexplotación de los productos naturales de Chiloé; segundo, cuecas testimoniales y, tercero, cuecas relacionadas con el tema etnocultural.

#### 5.2.1. CUECAS VINCULADAS A LA DEFENSA DE LA SOBRE-EXPLORACIÓN DE LOS PRODUCTOS NATURALES DE CHILOÉ

a) En *Faenas del mar* (Texto N° 1, sección II), cueca de autor desconocido, el acto enunciativo de la pieza se expresa en primera persona plural (“*Y estamos a bordo/, saliendo los cargadores/, quiñes (pilhua) al hombro*”) y está centrado en las actividades marítimas de Carelmapu, desarrolladas tradicionalmente por los buzos de esta caleta típica.

En la primera parte del texto no es posible apreciar ningún tipo de conflicto, por cuanto las faenas se desarrollan apaciblemente, siguiendo un proceso y ritmo normal. No obstante, al finalizar la última seguidilla ligada aparece el primer indicio del capitalismo tardío, por cuanto el propósito de los buzos (carelmapinos) es lograr en las profundidades del mar la mayor cantidad de recursos o “productos” marinos (en especial locos, erizos, almejas, etc., que son más apreciados internacionalmente), para ser entregados a los “compradores” (o intermediarios), quienes abastecen las empresas pesqueras, con el fin de exportarlos a los mercados internacionales (Japón, España y Estados Unidos, principalmente).

En el texto se hace evidente este matiz vinculado a la sensibilidad posmodernista, como es el capitalismo tardío, representado por “*los compradores*”, nuevo oficio que ha surgido en los últimos tiempos en el mercado de la pesca artesanal. El comprador o abastecedor es un sujeto conocedor de los productos del mar; no obstante, como generalmente carece de formación profesional, no tiene conciencia del exterminio de los productos. Su interés mayor es establecer relaciones con los buzos artesanales y abastecer las pesqueras, ligadas a las empresas transnacionales. El pareado final cierra la versión de la cueca con el indicio de una llamada de apoyo espiritual: “*¿Quién lanza su plegaria?./ la Candelaria*”.

Se desprende, así, que todas estas faenas marinas se desarrollan con seguridad, gracias a que cuentan con el apoyo espiritual de la Virgen Candelaria, celebrada cada 2 de febrero por los buzos de Carelmapu, Calbuco y del sector norte de Chiloé (Chacao, Ancud, Linao, Quetalmahue,

principalmente) quienes concurren, como es lo tradicional, a la parroquia de Carelmapu, para acompañar, agradecer y elevar sus oraciones a la imagen patronal.

En fin, por su amplitud de sentido, en *Faenas del mar* tanto el buzo carelmapino, el chilote y, en general, todos quienes trabajan buscando productos en las profundidades del mar se aferran a los elementos espirituales tradicionales (sea en la festividad de La Candelaria, o en la fiesta de San Pedro, celebrada cada 29 de junio por los pescadores a lo largo del país, los que recurren a los saberes heredados para protegerse de este mundo de incertidumbre. En definitiva, el elemento espiritual —con más fuerza que el elemento comercial— aminora este desequilibrio incipiente que comienza a manifestarse en este mundo representado por buzos y pescadores, que se debaten en este contexto del capitalismo tardío que ha invadido la zona.

b) En *Me voy p' al loco*” (Texto N° 2, sección 2), el hablante lírico en el acto enunciativo de la copla se dirige a un lector implícito pluralizado, manifestándole en actitud competitiva: “*Preparen el equipo, /comenzó el loco;/ hay que llegar primero/ ya queda poco*”

En la seguidilla se actualiza el elemento posmodernista, cuyo síntoma es el capitalismo tardío, puesto que todo está relacionado con la parte comercial del producto (mercado y ley de la oferta y la demanda): “*El precio es bueno*”, “*...buena es la plata*”. Además, la seguidilla ligada continúa con la imagen vinculada al despilfarro del mundo moderno: “*La chicas nos esperan/ vamos a Quellón*”.

El texto, en rigor, gira en torno a este mundo de consumo, placer y derroche. Por otra parte, a pesar de que no se percibe que la intención del poeta es expresar una sátira, el poema se inscribe en la sensibilidad posmodernista, por cuanto —siguiendo a José Joaquín Brünner— transita en dos planos: por una parte se evidencia un ambiente de aventura, alegría, crecimiento, pero que, al mismo tiempo, “amenaza con destruir *todo lo que tenemos, todo lo que conocemos, todo lo que somos*”. (2002:47-48). De esta manera, el poema concluye dejando un sabor de incertidumbre y de temor hacia el futuro: “*Ya se acabó el buen rato/ y estamos pato*”. Al respecto, con ocasión de la entrevista, el cantautor manifestó lo siguiente

“Esta cueca surgió el año 1987 (el profesor Héctor Leiva se encontraba cesante), cuando viví de cerca, en el puerto de Quellón, el comercio del loco. Cada buzo ganaba una enorme cantidad de dinero al vender su cuota de moluscos. Observaba con preocupación cómo el dinero se despilfarraba, por cuanto el buzo no estaba preparado culturalmente para ganar tanta cantidad de plata. En consecuencia, compuse esta pieza como una especie de sátira al momento vivido por los pescadores o

buzos (Leiva cantaba esta cueca en las populares peñas). Con este mensaje quería manifestarles que el producto se podía acabar; además, que era necesario cuidar el dinero, ahorrarlo y no malgastarlo”.

c) En *No al puente de Chacao*” (Texto N° 3, sección II), el hablante lírico —en su condición de chilote y de campesino— eleva su voz, pero lo hace “*con pena y rabia*” para protestar contra las fuerzas hegemónicas (las empresas transnacionales o el capitalismo internacional) que han limpiado, prácticamente, los mares, playas y costas de Chiloé: “*Ya no hay mariscos/ en nuestras playas*”.

La voz enunciativa de la cuarteta inicial de esta cueca corresponde a un sujeto, vinculado al espacio rural, que expresa un cierto arrepentimiento de las acciones emprendidas con anterioridad: “*Nuestras tierras dejamos/ no es cosa buena; / ya no sembramos papas,/ trigo y avena*”. Este hablante se identifica plenamente con su tierra y, por este motivo, alza su voz en señal de protesta contra las fuerzas usurpadoras, que han invadido el espacio geográfico de Chiloé, explotando sin piedad la riqueza marina y forestal. Primero, repudia la intervención de los capitales foráneos, que —en un mundo moderno y globalizado— han exterminado, prácticamente, la riqueza marina. También censura la llegada de los “gringos” con fines capitalistas para llevarse la riqueza forestal nativa más preciada del archipiélago, como son el alerce y el ciprés. Además, al finalizar la seguidilla, el hablante lírico denuncia la contaminación de los ríos, montes y lagos producida por la excesiva presencia de salmoneras.

En el pareado final, la voz enunciativa recurre, mediante una sinécdoque, a un símbolo modernista representativo: la construcción de un puente en el canal de Chacao, proyecto que ha sido durante muchos años un gran anhelo de los chilotes. No obstante, el hablante concluye manifestando que —debido a la actual sobreexplotación de los recursos naturales— si la construcción del puente se hace realidad “*estamos sonados*”. En otras palabras y mediante la sinécdoque —tropo que establece la relación de la parte por el todo— la construcción, a corto plazo que se prevé en esta cueca —pero que no se llevará a efecto en la realidad— de este enorme viaducto (equivalente a la “*parte*”) se instauraría como signo evidente (o especie de pasillo sin control) del exterminio de las riquezas naturales de la provincia, en su conjunto (corresponde al “*todo*”).

Sin duda, en este texto poético-musical —más abarcativo y representativo en lo temático que los anteriores— se aprecia el clamor desesperado del hablante lírico por cuanto en un futuro cercano las fuerzas hegemónicas, con más poder y apoyo (legislación, dinero y tecnología),

avasallarán las riquezas naturales, las costumbres e, inclusive, pondrán en peligro la identidad del chilote. En la entrevista concedida, Carlos manifestó:

“Este es un tema inédito, consiste en una cueca de repudio a la construcción del puente Pudeto, por el exterminio de productos y el cambio de vida que está ocurriendo en Chiloé, desde hace algún tiempo”.

### 5.2.2. CUECAS TESTIMONIALES

Este tipo de poesía testimonial aparece vinculada formalmente a la cueca, evidenciándose como una creación más profunda.<sup>14</sup> El cantautor, al no tener una formación académica o trayectoria como escritor, opta por un lenguaje realista y popular. No obstante, a lo largo de su producción se evidencia la historia del Chiloé actual, cuyo espacio marítimo (ríos, canales y lagos) se encuentra carente de productos y totalmente fraccionado, parcelado o dividido en microempresas, subsidiarias del capitalismo internacional.

a) La cueca *Río Pudeto* (Texto N° 4, sección II) se inscribe en el marco de una evocación testimonial de las vivencias del cantautor Oscar Caileo, en su condición de pescador, vecino y lugareño, oriundo del sector Pudeto Bajo, un barrio marginal de Ancud. En la primera seguidilla, el texto es de plena conformidad, por cuanto el hablante se refiere a las actividades rutinarias y secuenciales de este espacio marítimo que es el Río Pudeto, describiendo lo que ocurre en sus márgenes: “*Veo arriba del puente/ gente pescando*”.

Más adelante se evidencia la riqueza marina ligada familiarmente a las costumbres cotidianas: “*muchos robalos*”/ *que son ricos al horno/ y en estofado*”; es decir, hay una evocación plena de una experiencia vivida, en donde reinan la abundancia, la tranquilidad; en fin, un mundo familiar, tradicional.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> En el folleto *Ecos de un canto olvidado*, Carlos Chiguay Díaz manifiesta: “...voy a seguir amando a mi tierra, porque yo lo siento en el alma y, además, porque llevo sangre huilliche”. Más adelante agrega: “Voy a seguir cultivando la música, porque creo que lo más valioso que puede tener el ser humano es su identidad...” a Sergio Mansilla (1992:23-41). “Tal vez sea... la poesía testimonial el género que mejor articula la relación entre ficción literaria, que comporta complejos procedimientos discursivos que se inscriben dentro de un verosímil literario, y el discurso estrictamente testimonial, cuya realización ocurre en el marco de la Historia vivida (o sufrida) en el escenario de la cotidianidad, de la intimidad personal, familiar y comunitaria”.

<sup>15</sup> El hablante coincide o se identifica con el cantautor “de suerte que una de las convenciones de la poesía testimonial es la transparencia del sujeto de la enunciación, esto es, la ilusión de que asistimos al decir de una persona real”. Sergio Mansilla agrega: “Lo paradójico del caso es que se trata de una ilusión verdadera: efectivamente el hablante es el poeta dando cuenta de una

No obstante, este mundo ha ido quedando atrás, pues ahora el espacio natural (el río) ha sido comprado, parcelado por los poderes hegemónicos: las concesiones, destinadas en exclusiva a los sindicatos. Precisamente, en la segunda parte del texto donde se prolonga la seguidilla, el hablante testimonial evidencia su conflicto (“*ahora tengo una pena*”); esto es, hay un quiebre del yo con el mundo que le rodea, por cuanto este hablante no siente como suyo al río Pudeto. Existen, ahora, otros elementos modernistas, por cierto, con otros proyectos sociales y económicos, como los sindicatos y las “agrupaciones de buzos artesanales o de algueros”, que se han apoderado de manera injusta de este territorio natural que anteriormente era propiedad de todos los habitantes y pescadores. Es más, el espacio marino ahora ha sido parcelado y cada microespacio o parcela son administrados por las denominadas “concesiones” o “áreas de manejo” como se les denomina.

Como se puede apreciar, es tan evidente la angustia del hablante testimonial, que cierra el relato con un dístico interrogativo: *¿A quién perteneces tú, /río Pudeto de Ancud?* Que pone en evidencia el elemento posmodernista, por cuanto el poema finaliza con una manifiesta incertidumbre y temor hacia el futuro. Como dice, Brünner: “Tenemos miedo a perder *todo lo que tenemos*, en particular, el mundo de convenciones y jerarquías en que se fundan nuestras seguridades”. (2002:47). Oscar Caileo resume su testimonio de la siguiente manera:

“Yo he vivido siempre en Pudeto. Durante mi infancia y adolescencia recorríamos todo el río en bote, porque era nuestro espacio; incluso dejábamos que la embarcación sea arrastrada (conducida) por la corriente. Después de la década del 80 comenzaron a aparecer las concesiones marítimas (porción de terreno o espacios asignados a los sindicatos de algueros). Ahora el río está totalmente parcelado y todas estas personas se sienten dueñas de este espacio natural. Yo compuse esta cueca, porque me duele mucho lo que está ocurriendo con este medio natural, en donde yo, junto a mis familiares y amigos, me desarrollé como pescador aficionado. Soy testigo de este atropello y sentí el deseo de denunciarlo en la peña “La Minga”, donde actuábamos los integrantes del conjunto “Cantos del Sur”, integrado por la familia Caileo, de Pudeto Bajo”.

---

experiencia vivida, pero al mismo tiempo es la mediación entre la vida real y el enunciado poético, o sea, es una figura del lenguaje. Hablante y poeta no están en el mismo nivel ontológico, desde luego, pero se confunden en el rol de sujeto de la enunciación” (1992:26).



El “río Pudeto”, por lo tanto, es el símbolo metonímico de Chiloé o de las costas de Chile,<sup>16</sup> donde se produce este tipo de parcelación de los ambientes naturales. Además, en esta cueca se evidencia la oposición tradición vs. modernidad. La modernidad ha traído el desequilibrio del medio natural, por cuanto mediante diversos recursos —sociales, políticos y jurídicos— implantados arbitrariamente (sindicatos, concesiones o áreas de manejo) han condenado a los lugareños a sufrir, por la fuerza, este verdadero desarraigo de sus dominios naturales. En suma, la cueca testimonial abre rutas imaginarias y poéticas para oponerse y quebrar el peso hegemónico, el peso del poder.

### 5.2.3 CUECAS VINCULADAS AL TEMA ETNOCULTURAL

Las cuecas del cantautor Héctor Leiva Díaz están centradas en el tema étnico (huilliche) y, sin duda alguna, desde esta perspectiva forman una trilogía: *Cueca por los hijos de la montaña*, *Cueca por el pueblo mapuche* y *Cueca por Estanislao Chiguay* (Textos 5, 6 y 7, sección II). Leiva es un cantautor innovador, por cuanto su producción está vinculada a un tema definido y, además, utiliza estrategias textuales semejantes a la denominada “poesía chilena etnocultural”, tales<sup>17</sup> como inserciones lingüísticas y el *collage* etnolingüístico, hibridando el mapudungun con la lengua estándar. En su documento *Ecos de un canto olvidado*, Héctor Leiva Díaz manifiesta:

“Cuando me empiezo a sumergir... en el mundo indígena, eso a mí me golpea muy fuerte y empiezo a construir canciones (mejor dicho cuecas) que tienen mucha relación con el mundo indígena. Lo primero que hago ahí es un poema, porque eran tantas las cosas que iba viviendo diariamente. Yo construyo un poema que se llama huilliche, y en él quiero plasmar todo lo que a mí me impresionó, lo que me conmovió en medio del pueblo huilliche. Y es un poema que tiene una carga muy fuerte de tristeza, incluso de indignación, pero que termina con una parte de mucha esperanza”.

Veamos cómo se evidencian algunos códigos vinculados a la etnoculturalidad, en este proyecto poético-musical de Leiva:

---

<sup>16</sup> Dice I. Lotman (1996:81): “Las relaciones del texto con el contexto cultural pueden tener un carácter metafórico... o también carácter metonímico, cuando el texto representa el contexto como una parte representa el todo”.

<sup>17</sup> La mayoría de los escritores del sur manifiestan de manera expresa o tácita esta situación del habitante de Chile, que vive inmerso en su hábitat y su cultura, no siempre consciente de las contradicciones y problemas que allí existen. I. Carrasco en “Poesía Chilena Etnocultural” (2000:25) señala: “Para expresar (o mejor dicho, denunciar) en forma consecuente esta situación, los poetas han aprendido, modificado y mezclado distintos lenguajes y tipos de discurso, tales como el mapudungun, el español estándar, el dialecto de Chiloé”.

a) Lo *étnico* es el tema que engloba esta trilogía, representado simbólicamente por los “*hijos de la montaña*” (metáfora alusiva al huilliche, habitante rural), por el “*pueblo mapuche*” y por *Estanislao Chiguay*, un “*lonco williche*”.

En los textos mencionados, el hablante lírico, preocupado por el mundo étnico y sus problemas, eleva la voz (sinónimo de “vida”, expresada en defensa de *lo que somos*) como único elemento racional para luchar contra el poder hegemónico (el gobierno, las autoridades y las empresas transnacionales, etc.). Así, en el primer texto el poeta aparece “*Gritando por los hijos/ de la montaña*”; luego, en la segunda pieza expresa: “*Esta cueca yo canto/ con sentimiento*” y, finalmente, en la tercera cueca, el hablante recurre a la tradición, a las palabras del lonco Chiguay, apostrofándolo: “*gritabas con voz de trueno/ soy un Lonco williche*”.

Estas cuecas están situadas en el escenario del mundo huilliche de Chiloé que aparece representado dignamente por sus líderes: José Santos Lincomán (cacique y poeta de Compu), Pedro Guenteo (cacique de Chadmo) y Estanislao Chiguay (cacique de Incopulli), símbolos de la defensa contra la larga represión sufrida históricamente por este pueblo. Por lo tanto, el poeta se refugia en estos loncos, como dignos de ejemplo y orgullo, con el objetivo de continuar con valor y constancia en esta lucha por la defensa de *lo que somos auténticamente*, centrada en tres proyectos esenciales: la unión de la etnia y la defensa de la identidad; la recuperación de los territorios heredados de los antepasados y convocar a la racional explotación de sus bosques.

b) El estigma del *genocidio* está presente en dos piezas: *Cueca por los hijos de la montaña* y en *Cueca por Estanislao Chiguay*. En el primer texto, el poeta une su voz a la de sus hermanos huilliches, “*hijos de la montaña*”, para denunciar y defender la usurpación de la tierra y los bosques que están siendo sobreexplotados, víctimas de la enajenación de las fuerzas hegemónicas (en este caso, las empresas transnacionales, con más poder y dinero. En la entrevista sostenida el 21 de mayo de 2004, Leiva explicitó:

“La ‘Cueca por los hijos de la montaña’ está relacionada con la situación vivida con la empresa Golden Spring, cuando comenzó a trazar un camino en el sector de Yerbaloza (localidad cercana a Compu), sin pedir permiso a nadie. Esto causa preocupación en la gente indígena, pero nadie le escuchaba, hasta que un ministro de la época de Eduardo Frei le escucha y detiene este atropello. En fin, la cueca tiene relación con esta situación testimonial”.

c) La *doble codificación* también es una estrategia textual de esta cultura alternativa o de resistencia de los cantautores de Chiloé. En la *Cueca por Estanislao Chiguay*, el hablante eleva su voz de protesta, mezclando el léxico

mapuche-huilliche con el español estándar. En el pareado final expresa: “*Ya estás con Buta Chao* (se refiere al gran creador o Dios) / *fuiste grande Estanislao*”, estrategia textual presente en la poesía chilena etnocultural. En este sentido, Héctor Leiva es un cantor innovador en este tipo de discurso folclórico (cueca), por cuanto, en un mundo posmodernista, es posible hablar de convergencias de distintos géneros y códigos (Brünner. 2002:55), en este caso, a nivel textual, pero no musical, por cuanto la cueca es un subgénero poético-musical de esquema más rígido.

Según se expresó precedentemente, en las tres piezas se evidencia una voz de resistencia en el sentido de continuar con valor y constancia en esta lucha por la defensa de *lo que somos auténticamente*: la unión de la raza y la defensa de los territorios heredados. La *Cueca por los hijos de la montaña* “grita”, contra la destrucción de un hábitat y contra el genocidio, contra la invasión de las empresas extranjeras en su proyecto de exterminio de los bosques y reservas naturales; la *Cueca por el pueblo mapuche* canta “*con sentimiento*” por los derechos y la defensa de la identidad, en tanto que en la *Cueca por Estanislao Chiguay* nuevamente se alza la voz por las defensa de una tierra herencia de los antepasados para que esté al servicio de sus descendientes.

5.2.4. En suma, a la luz de los temas expuestos en los textos de esta sección, es posible determinar que ellos están vinculados temáticamente a la incertidumbre del mundo cultural que vive Chiloé, producto de la sensibilidad posmodernista, que ha ingresado con fuerza a este espacio. Al mismo tiempo, es posible percibir que estas voces de resistencia se presentan de diferentes maneras, influyendo en el aspecto discursivo de las piezas:

- a) Los cantautores Leiva y Chiguay presentan sus textos desde la actitud o postura de quienes sienten el deber de actuar en defensa de la identidad cultural de Chiloé; de esta manera se expresan contra los elementos que conforman la cultura de mercado y, en tal sentido, son discursos denunciatorios.
- b) En cambio, Oscar Caileo presenta su discurso desde la postura de quien vive auténticamente la cultura de Chiloé y, por lo tanto, se manifiesta en contra de aquéllos que están involucrados como ejecutores de la cultura de mercado para lo cual se recurre a un discurso testimonial.

### 5.3. ANÁLISIS COMPARATIVO

Un análisis comparativo de las piezas de ambas secciones (situadas en dos escenarios o épocas diferentes) permite establecer una dicotomía entre: *Tradición vs. Posmodernismo* en los términos siguientes:

a) En la primera sección predominan los elementos propios de la tradición y una total ausencia de elementos posmodernistas), según se describe en el cuadro siguiente:

TITULO	
	Antes de 1980. Se excluyen elementos posmodernistas: no existe la incertidumbre; por el contrario, se exaltan los elementos culturales heredados.
1. Chiloé, tierra querida	No hay temor, por el contrario se valora <i>lo que somos y lo que tenemos</i> .
2. El invierno	No hay temor, por el contrario se valora <i>lo que conocemos: los saberes heredados</i> .
3. El Machucho	No hay temor, por el contrario se valora <i>lo que conocemos: los saberes heredados</i> .
4. Las misiones	No hay temor, por el contrario se valora lo que conocemos por formación espiritual.
5. Central Remehue	No hay temor, por el contrario, valoración de <i>lo que conocemos</i> a través de la formación sistemática).

Además, la lectura sucinta de este cuadro esquemático permite determinar que:

— En la pieza anónima *Chiloé tierra querida* se evidencia —siguiendo a Brünner— *lo que somos*, es decir, la provincia de Chiloé, como pequeña nación o pueblo, que conserva arraigadas actitudes culturales. Pero también está presente *lo que tenemos*: el gran orgullo de pertenecer a esa cultura —amalgama de huilliche y de español cristiano— con valores y principios sólidos que los diferencian de las demás.

— En *El invierno* y *El Machucho* se valora *lo que conocemos*; esto es, aquellos saberes heredados portadores de identidad —como la mitología y la artesanía— transmitidos de generación en generación, pero que forman parte de la vida auténtica del chilote.

— En *Las misiones* y en *Central Remehue* se valora la herencia que llegó desde occidente. En primer lugar, la formación espiritual —especialmente a través de la religión católica— arraigada con tal fuerza, que mantiene a la fecha elementos conservadores. En segundo lugar, la educación sistemática

que, por muchos años, el chilote ha debido buscar lejos de su territorio, consciente de sus aspiraciones profesionales. La suma de todos estos elementos, anclados en un extenso pasado, conforman la tradición cultural del chilote.

b) En la segunda sección los cantautores presentan una sensibilidad posmodernista, que se evidencia ya sea mediante matices o en forma predominante, que interviene y modifica la cultura tradicional. De esta manera, la situación significativa es la siguiente:

TITULO	
	Después de 1987. Se incluyen elementos posmodernistas: predominio de la incertidumbre
1. Faenas del mar	Hay temor a perder <i>lo que tenemos</i> : porque hay indicios de que no se lo valora.
2. Me voy pa'l loco	Hay temor de perder <i>lo que tenemos</i> : porque no se valora.
3. No al puente de Chacao	Hay temor de perder <i>lo que tenemos</i> y <i>lo que somos</i> : porque no son valorados.
4. Río Pudeto	Hay temor de perder <i>lo que tenemos</i> : porque no se lo valora.
5. Cueca por los hijos de la montaña	Debemos proteger y defender <i>lo que tenemos</i> : para legarlo a nuestros descendientes.
6. Cueca por el pueblo mapuche	Debemos elevar la voz y defender <i>lo que somos</i> (como la raza), para no perderla.
7. Cueca por Estanislao Chiguay	Debemos defender sin temor <i>lo que tenemos</i> (nuestra tierra), para no perderla.

La lectura de este cuadro esquemático permite determinar lo siguiente:

a) Las tres cuecas descritas como voces poético-musicales, vinculadas a la defensa de la sobreexplotación, especialmente *Me voy p'al loco* y *No al Puente de Chacao*, de Leiva y Chiguay —ambos, habitantes de Quellón donde, actualmente, predominan las industrias salmoneras y conserveras— se presentan desde la actitud o postura de quienes sienten el deber de actuar en contra del *boom* comercial de los productos del mar (capitalismo tardío) y, al mismo tiempo, en defensa de la identidad cultural del chilote.

b) En cambio, Oscar Caileo, en *Río Pudeto* enuncia un discurso testimonial desde la postura de quien vive auténticamente la cultura de Chiloé y, por lo tanto, se manifiesta contra los que actúan como ejecutores de la cultura de mercado. Sin duda, en esta cueca chilota —elaborada con un lenguaje

popular— se manifiesta una profunda incertidumbre vivida por los chilotes, quienes están sufriendo la enajenación de sus espacios naturales: ríos, lagos y mares.

c) Por último, en la trilogía de Leiva los textos son presentados desde la actitud o postura de quien eleva su voz para defender al pueblo o etnia huilliche de Chiloé, expresándose contra los elementos que conforman la cultura de mercado, con más poder y dinero. En estas cuecas es permanente el sentido de continuar con valor y constancia en la lucha por *lo que somos auténticamente*, esto es, defender los territorios heredados de los antepasados, los bosques de estas tierras, la unión de la raza y la defensa de la identidad, postulándose un final esperanzador.

El análisis en conjunto de estas siete cuecas, a la luz de los elementos posmodernistas, permite determinar que en Chiloé —producto de esta cultura dominante que impera con fuerza desde los últimos veinte años— reinan incertidumbre y temor a lo que sucederá en el futuro, tanto cualitativa como cuantitativamente. Por ejemplo, con la virtual construcción del puente Pudeto, —hasta ahora suspendida— con la sobreexplotación de los recursos naturales, con la invasión de las salmoneras, etc. En fin, existe un torbellino de sucesos que hacen ecos resonantes en un espacio limitado geográficamente, con una cultura representativa y cohesionada que es víctima de la posmodernidad.

Como afirma don Juan Luis Ysern —ex Obispo de Ancud— al parecer, no sólo es Chiloé, “sino la humanidad entera la que está desconcertada, sin saber qué está pasando. Se puede conocer en qué consiste (el desarrollo de una nueva tecnología, el boom industrial, la globalización del comercio, etc.), pero no se sabe qué efectos está produciendo en los comportamientos humanos. Lo que se ve es que algo nuevo está sucediendo: una nueva cultura” (2000:19).

## 5. CONCLUSIONES

1. Conforme a la tesis de J.J. Brünner sobre el Posmodernismo, se puede determinar que esta sensibilidad ha alcanzado reactivamente a un grupo identitario cultural de resistencia como son los cantautores chilotes, que actualmente se encuentran en plena producción. Mediante sus cuecas, ellos elevan sus voces contrahegemónicas de carácter poético-musical para denunciar los enormes cambios experimentados en su medio, hecho que no ocurre en el resto del país.
2. Estas cuecas de resistencia o innovadoras están circunscritas a proyectos personales y grupales que crean temas para un grupo folclórico definido. En los enunciados de estos textos se revela una preocupación por problemas contingentes vinculados al Chiloé actual; además, se

denuncian situaciones de represión, de injusticias y de defensa de la identidad.

3. También se han podido detectar innovaciones en el aspecto discursivo que dan paso a la “cueca testimonial”, por ejemplo.
4. Sobresalen cantautores innovadores, cuya producción está directamente relacionada con el tema étnico. Además, se utilizan estrategias textuales, como incrustaciones lingüísticas, mezclando el mapudungun con la lengua estándar, por ejemplo, lo cual permite establecer una relación de convergencia con la poesía etnocultural del sur de Chile.

*Universidad del Bío-Bío  
Facultad de Educación y Humanidades  
Departamento de Estudios Generales  
Avenida Collao 1202,  
Concepción - Chile  
jbahamon@ubiobio.cl*

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ACEVEDO HERNÁNDEZ, Antonio. *La cueca: Orígenes, Historia y Antología*. Santiago: Nascimento, 1953.
- BAHAMONDE CANTIN, Juan. *Las adivinanzas de Chiloé*. Osorno: Editorial Maicolpué, segunda edición, 1992.
- \_\_\_\_\_. “De Indias: Un texto etnocultural”. En *Hispanorama* N° 87, febrero, Revista de la Asociación Alemana de Profesores de Español, 2000. 34-39.
- BAHAMONDE, J. y URRRA, M. “Relatos míticos de Chiloé: Una visión actualizada”, en *Actas Sochel*, Universidad de los Lagos, Osorno, 1994.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de Lingüística General II*, México: Siglo Veintiuno editores, 14ª edición, 1997.
- BRÜNNER, José Joaquín. *Un espejo trizado*. Santiago de Chile: FLACSO, 1988.
- \_\_\_\_\_. “Chile en la encrucijada de la cultura”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* 482-483, agosto- septiembre, 1990. 23-30.
- \_\_\_\_\_. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, segunda reimpresión, 2002.
- CÁRDENAS, Renato. *Diccionario de la lengua y de la cultura de Chiloé*. Castro: Olimpho, 1994.

- CARRASCO, Hugo. *El mito de Shumpall en relatos orales mapuches*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura, Valdivia, Escuela de Graduados, Universidad Austral de Chile, 1981.
- CARRASCO, Iván. “En torno a la producción artística de los mapuches”, 79-95, en *Estudios Filológicos* N° 16, Universidad Austral de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, 1981.
- \_\_\_\_\_. “Poesía chilena etnocultural”, 25-28, en *Hispanorama* N° 87, febrero. Asociación Alemana de Profesores de Español, 2000.
- CAVADA, Darío. *Chiloé por N.N.N.* Ancud: Imprenta y Encuadernación de “El Austral”, 1896.
- CAVADA, Francisco. *Chiloé y los Chilotes*, Santiago: Imprenta Bandera, 1914.
- GARCÍA, José. “Diario de viaje i navegación...”. En *Anuario Hidrográfico de la Marina de Chile*, año XIV, Santiago: Imprenta Nacional, 1889.
- GARCÍA, Mario. *Algunos sentidos de la poesía de Nelson Torres*, Castro: Archivo, 1996.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. “Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”, México: Grijalbo, 1990.
- LOTMAN, Iuri M. *La semiósfera I*, Edición de Desiderio Navarro, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1996.
- MANSILLA, Sergio. “Poesía testimonial: la verdad de la imaginación y del lenguaje”, *ALPHA* N° 8, Osorno, Universidad de Los Lagos, 1992. 9-23.
- PINO SAAVEDRA, Yolando. “La cueca en los campos de Llanquihue”, en *Archivos del Folclore Chileno*, Fascículo 3, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Educación, 1951.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia, Literatura y Sociedad. Ensayos de hermenéutica cultural*. Santiago: Documentos/Cesoc/Ceneca, 1991.
- YSERN DE ARCE, Juan Luis. “Cultura de Chiloé: tareas y desafíos”, 1-21, en *Actas del V Coloquio Latinoamericano de Humanidades: Identidad, Región y Cultura*, Universidad del Bío-Bío, Depto. de Artes y Letras. 2000, 1-21.



ANEXOS

Anexo I. Conjunto de cinco cuecas recopiladas en Chiloé. Algunas fueron creadas por cantautores (como *Los remeros de Compu*); otras son de raigambre generacional, anónimas, e incorporadas al repertorio de conjuntos folclóricos de diversas localidades (urbanas y rurales) de Chiloé. Todas estas piezas son anteriores al año 1980.

1. CHILOÉ TIERRA QUERIDA<sup>18</sup>

Chiloé tierra querida  
/: por ti estamos cantando, :/  
por ti damos la vida  
por eso te quiero tanto.  
**Chiloé, tierra querida.**

El Canal de Chacao,  
Ancud y Castro;  
/: no olvidemos a Queilen  
que está de lado.

.....  
.....  
/: donde ahora llegamos  
hasta Chaiguao. :/

.....  
hasta Cailín,  
/: nuestra isla famosa  
donde no hay penas. :/  
Justo con conocerte  
se ve Quellón,  
/: lo hace tocar guitarra  
y el acordeón :/

.....

2. EL INVIERNO<sup>19</sup>

/: Ha llegado el invierno, *la vida*,  
hay que abrigarse, :/  
/: hágase un buen chalcito, *la vida*,  
para taparse, :/

/: **para taparse, ay sí, la vida**,  
el frío espanta, :/

/: preparemos los quelgos, *la vida*,  
pa'cer mi manta, :/

/: **pa'cer mi manta, ay sí, la vida**,  
lana chilota, :/

/: sácale brillo al piso, *la vida*,  
con tus ojotas, :/

/: **con tus ojotas, ay sí, la vida**,  
agua del río, :/

hay que dormir juntitos, *la vida*,  
pa'no sentir frío.

Hay que bailar ahora, *la vida*,  
con la tejedora.

<sup>18</sup> Versión/informante: Conjunto "San Juan", Queilen. Recopilada en Achao, febrero, 2003.

<sup>19</sup> Autor: Alfonso Paillaleve Quiñán. Versión: Conjunto "Aucar". (Este topónimo, según R. Cárdenas, proviene de *Auca* + *cara*: 'poblado rebelde', comuna de Quemchi.

Juan Bahamonde

### 3. EL MACHUCHO<sup>20</sup>

/: *Mi vida*, y una vez  
en una cueva, *ya*, :/  
/: me tocaron la cueca,  
bailó el machucho, *si ayayay*. :/

/: Por bailar el Machucho,  
perdió su pata, *ya*, :/  
/: se le quedó la pierna,  
pega(da) en la espalda, *si ayayay*. :/

/: Por eso que el Machucho,  
no pueda caminar, *ya*, :/  
/: camina y a saltito,  
muy despacito, *si ayayay*. :/

El Machucho vive allí,  
en la Cueva de Quicaví.

### 4. LAS MISIONES<sup>22</sup>

Ya llegaron Las Misiones,  
los jesuitas,  
/: a levantar bandera  
en las casas ricas . :/  
Tengo un petiso blanco  
de buena rienda,  
/: cuando voy pa(ra) Rauco  
el pueblo tiembla :/  
**el pueblo tiembla, ay sí,**  
la Lucha Pérez,  
/: que por no tener plata  
nadie la quiere ./

Cuando me voy pa'rriba  
corro pa'bajo,  
/: me gusta Vilupulli  
en el mar bajo . :/

Me dicen que llegaron  
Las Misiones,  
/: celebran casamientos  
pa'los solteros. :/

Date vuelta en el aire  
con tu comaire.

### 5. CENTRAL REMEHUE<sup>21</sup>

Llegamos a Remehue,  
caramba, un seis de marzo;  
fecha aproximada  
para empezar los trabajos.

Los campesinos vienen  
a aprender muchas labores;  
que les van a enseñar,  
caramba, los profesores.

Los profesores, sí,  
personajes importantes;  
que hay que respetar mucho,  
caramba, en las centrales.  
En las centrales, sí,  
centros educacionales;  
donde el campesino  
se viene a perfeccionar.

Perfeccionar, ay sí,  
caramba, quién lo diría;  
salimos del Instituto,  
caramba, a tirar pa' arriba.

Tirar pa' arriba , ay sí,  
caramba, quien lo diría.

---

<sup>20</sup> Informante: Prosperina Renín R. Versión: Conjunto “Caucahué” (*kaukau*: ‘gaviota’ y *hue*: ‘lugar’), comuna de Quemchi.

<sup>22</sup> Versión: Conjunto “Raíces de Nalhuiltad” o Nahuiltad (*Nahuel*: ‘león’ y *dad*: ‘voz común’, pero no se ha definido’), comuna de Chonchi.

<sup>21</sup> Autores: Los remeros de Compu. Versión entregada por Hugo Antipani Oyarzo, profesor de Compu (junio, 2004).

Anexo II. Conjunto de siete piezas poético-musicales (cuecas), en su mayoría creadas por cantautores, oriundos de Chiloé, a partir del año 1987.

**1. FAENAS DEL MAR**<sup>23</sup>

/: Amanece en Carelmapu, *caramba*,  
y estamos a bordo :/

/: saliendo los cargadores  
**quiñes**<sup>24</sup> al hombro :/  
**quiñes al hombro, ay sí, caramba**,  
se hacen a la mar :/

/: con la fe y esperanza, *caramba*,  
a trabajar :/

/: **a trabajar, ay sí, caramba**, :/  
quien cielo sea, :/

/: los buzos trabajando, *caramba*  
en la marea :/

/: **en la marea, ay sí, caramba**,  
trabajadores,

/: a entregar sus productos, *caramba*  
los compradores.

¿Quién lanza su plegaria?,  
La Candelaria.

**2. ME VOY P'AL LOCO**<sup>25</sup>

Preparen el equipo,  
comenzó el loco,  
hay que llegar primero  
ya queda poco,  
ay, ay, sí, sí.

Ya queda poco ay sí,  
y el precio es bueno,  
camarón que se duerme  
lo echan al medio,  
ay, ay, sí, sí.

Lo echan al medio, ay sí,  
la mar es brava,  
no le tengamos miedo  
buena es la plata,  
ay, ay, sí, sí.

Buena es la plata, ay sí,  
dale al motor,  
las chicas nos esperan  
vamos a Quellón,  
ay, ay, sí, sí.

Ya se acabó el buen rato,  
Y estamos patos,  
ay, ay, sí, sí.

---

<sup>23</sup> Versión: Conjunto Tierra Verde Fuente: Centro de Folclore Magisterio de Ancud.  
Informante: Héctor Leiva Díaz, autor y compositor.

<sup>24</sup> *Quiñe*: Pilhua confeccionada con redes o con fibra vegetal. Se utilizan a nivel casero para transportar mariscos, frutas u otros comestibles. Hoy los buzos emplean este mismo objeto para levantar sus productos desde el fondo del mar. (Cárdenas, Renato 1994:195).

<sup>25</sup> Informante: Héctor Leiva Díaz, autor y compositor. (Quellón, junio 2004) Recopilación: Juan Bahamonde Cantín.

### 3. NO AL PUENTE DE CHACAO<sup>26</sup>

Voy a cantar mi cueca, la vida  
con pena y rabia;  
ya no hay marisco, la vida,  
en nuestras playas.

Nuestras tierras dejamos, mi vida,  
no es cosa buena;  
ya no sembramos papas, la vida,  
trigo ni avena.  
A la isla llegaron los gringos,  
con interés,  
a explotar el alerce, la vida,  
y el ciprés.

Ríos, montes y lagos, la vida,  
contaminados.  
Llena de salmoneras  
tenemos, por todos lados.

Si hay un Puente en Chacao,  
estamos sonados.

### 4. RIO PUDETO<sup>28</sup>

Por el río Pudeto  
voy navegando;  
veo arriba del puente  
gente pescando.

**Gente pescando, sí,**  
muchos robalos,  
que son ricos al horno  
y en estofados.

**En estofados, sí,**  
lindo era el río;  
ahora tengo una pena,  
que ya no es mío.

**Que ya no es mío, sí,**  
se apoderaron  
de todo el río Pudeto  
los sindicatos.

**Los sindicatos, sí,**  
y agrupaciones;  
cambiaron su destino,  
las concesiones.

¿A quién perteneces tú,  
río Pudeto de Ancud?

### 5. CUECA POR LOS HIJOS DE LA MONTAÑA<sup>27</sup>

/: Esta cueca me nace, *mi vida*,  
de las entrañas; :/  
/: gritando por los hijos, *mi vida*,  
de la montaña. :/  
/: **De la montaña, ay sí, mi vida**,  
que están clamando; :/  
/: hermanos nuestro mundo, *mi vida*,  
se están llevando. :/  
/: **Se están llevando, ay sí, mi vida**  
y a pedacitos; :/  
/: qué quedará mañana, *mi vida*,  
pa' nuestros hijos. :/  
/: **Pa' nuestros hijos, sí, mi vida**,  
y es nuestra tierra; :/  
/: tenemos que cuidarla, *mi vida*,  
pa' los que vengán. :/

Sabio es el pueblo que habla,  
no le volvamos la espalda.

<sup>26</sup> Informante: Carlos Chiguay, autor y compositor. Recopilación: Roberto Contreras Vaccaro y Juan Bahamonde Cantín. (Quellón, junio 22, 2004).

<sup>28</sup> Informante: Oscar Caileo, autor y compositor. Recopilación: Juan Bahamonde Cantín. (Ancud, agosto 18, 2003).

<sup>27</sup> Informante: Héctor Leiva Díaz, autor y compositor. Localidad: Quellón (28 de julio de 2003). Recopilación: Juan Bahamonde Cantín.

**6. CUECA POR EL PUEBLO MAPUCHE<sup>29</sup>**

/: Esta cueca yo canto, *mi vida*,  
con sentimiento; :/  
/: por el pueblo mapuche, *mi vida*,  
que es un portento.:/  
/: **¡Qué es un portento!**, *mi alma*,  
*mi vida*, lo digo fuerte; :/  
/: defienden sus derechos, *mi vida*,  
y hasta la muerte.:/  
/: **Y hasta la muerte**, *mi alma*,  
*mi vida*, me voy cantando; :/  
/: mis hermanos huilliches, *mi vida*,  
me están llamando.:/  
/: **Me están llamando**, *mi alma*,  
*mi vida*, me voy ligero; :/  
/: la dignidad del hombre, *mi vida*,  
y está primero. :/

Lincomán y Guenteo,  
en mi corazón los llevo.

**7. CUECA POR ESTANISLAO CHIGUAY<sup>30</sup>**

/: Peleando tus derechos,  
gritabas con voz de trueno;:/  
/: soy un Lonco williche,  
nuestra tierra defendemos.:/  
/: **La defendemos, sí**,  
aunque la vida nos cueste;:/  
/: se muere nuestro mundo,  
si de ella estamos ausentes.:/  
/: **Estamos ausentes, sí**,  
la justicia buscaremos;:/  
/: por los antepasados,  
por los hijos, por los nietos.:/  
/: **Hijos y nietos, sí**,  
por mi pueblo, por mi gente;:/  
/: ellos son el futuro,  
se merecen mejor suerte.:/

Ya estás con Buta Chao,  
fuiste grande Estanislao.

---

<sup>29</sup> Informante: Héctor Leiva Díaz, autor y compositor. Localidad: Quellón (28 de julio de 2003). Recopilación: Juan Bahamonde C.

<sup>30</sup> Informante: Héctor Leiva Díaz, autor y compositor. Localidad: Quellón (28 de julio de 2003). Recopilación: Juan Bahamonde C.