

PARA UNA POLÍTICA DE LA INSISTENCIA: TRAYECTORIAS Y DESPLAZAMIENTOS DE LA CUECA SOLA EN CHILE (1978-2019)

**Towards a politics of insistence: trajectories
and displacements of the Cueca Sola in Chile
(1978-2019)**

**Milena Gallardo
Tania Medalla**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 10/08/19

Fecha de aceptación: 11/01/19

Este trabajo se inserta en el marco de la investigación del Proyecto Fondecyt, No 1180331: "Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones artístico-culturales de hijos y nietos en países del Cono Sur, 1990-2017."

Resumen:

Este trabajo tiene como objetivo identificar y describir los hitos que conforman la trayectoria de la Cueca Sola, entendida como una práctica dancística y de memoria que se constituye como herramienta de interpelación política en el espacio público. Para ello, se propone señalar los recursos y estrategias estético-políticas que permiten los desplazamientos y resignificaciones de esta cueca. Desde esta lectura, los hitos que componen dicho tránsito son: la primera interpretación pública de la "Cueca Sola" por el Conjunto Folclórico de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos en el Teatro Caupolicán de Santiago el año 1978, y sus múltiples versiones como herramienta de resistencia simbólica durante el periodo de la dictadura; la intervención performática del colectivo artístico Las yeguas del apocalipsis, titulada La conquista de América, realizada en la Comisión Chilena de Derechos Humanos, el año 1989, y finalmente, el quehacer del colectivo Cueca Sola en la actualidad.

Palabras clave:

memoria, danza, Cueca Sola, resistencia, Chile

Abstract:

The goal of this investigation is to identify and describe the milestones that make up the trajectory of the Cueca Sola, understood as a praxis of dance and memory that constitutes itself as a tool for political interpellation in public spaces. To this end, it proposes to show the esthetical-political resources and strategies that permit the displacements and resignifications of this cueca. From this reading, the milestones that compose this narrative are: the first public interpretation of the "Cueca Sola" by the Folkloric Ensemble of the Organization of families of the disappeared, in Santiago's Caupolicán Theatre in 1978, and its multiple versions as a tool of symbolic resistance during the dictatorship period; the performative intervention of Las Yeguas del Apocalipsis titled The Conquest of America, carried out in the Chilean Commission of Human Rights, 1989; and finally the labor of the Colectivo Cueca Sola.

Key Words:

memory, dance, Cueca Sola, resistance, Chile

Biografía del autor:

Milena Gallardo Villegas es candidata a doctora en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana, por la Universidad de Chile, y magíster en Estudios Culturales por Universidad ARCIS-CLACSO. Su línea de investigación se vincula al estudio de las representaciones de la memoria y la violencia política en el arte, particularmente, en el cine, la literatura y la danza. Es coordinadora del Diplomado Violencia Política, Memoria y Producción Cultural en América Latina. Su tesis doctoral se titula "Estéticas documentales e imaginaciones políticas: ausencias, presencias, afectos y legados en la producción fílmica documental de hijas y nietas en Chile y Argentina (2000-2016)". Actualmente es co-investigadora del proyecto Fondecyt 1180331: "Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones artístico-culturales de hijos y nietos en países del Cono Sur, 1990-2017". Es integrante del Colectivo Cueca Sola desde el año 2016.

Tania Medalla Contreras es candidata a doctora en Filosofía con mención en Teoría e Historia del Arte; magíster en Estudios Latinoamericanos, y licenciada en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de Chile. Es integrante del Área de Memoria del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos e integrante del Comité Académico del Diplomado Violencia política, memoria y producción cultural en América Latina, de la Universidad de Chile. En la actualidad se desempeña como coinvestigadora en el Proyecto Fondecyt No. 1180331: "Representaciones de la memoria transgeneracional en producciones artístico-culturales de hijos y nietos en países del Cono Sur, 1990-2017". Sus líneas de investigación se vinculan con las problemáticas referidas a las representaciones de las memorias en América Latina, especialmente en las prácticas fotográficas recientes, cuerpos, danzas y manifestaciones performáticas. Es integrante del Colectivo Cueca Sola desde el año 2016.

En el marco de la reflexión acerca de los cruces entre la danza y la acción política, nos interesa indagar en la trayectoria de la Cueca Sola como práctica dancística y de memoria, que se actualiza en el presente como herramienta de interpelación en el espacio público y se inscribe en una larga trayectoria de estrategias de protesta y resistencia que han utilizado el cuerpo como herramienta de protesta desde la dictadura en adelante, tanto en Chile como en América Latina.

La Cueca Sola es una manifestación creada en 1978 por las mujeres de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Chile (AFDD) para denunciar, a través de la danza, particularmente desde la cueca, la desaparición de sus familiares. De este modo, la Cueca Sola, variante individual del baile tradicionalmente bailado en parejas, se transformó en un potente vehículo de denuncia que se opuso, desde la sobriedad de su lenguaje, a los discursos hegemónicos sobre la identidad y la nación promovidos por el régimen dictatorial. En el espacio de la danza, dichos discursos se expresaron en la institucionalización reglamentaria y normada, vía decreto, de la cueca como baile nacional en 1979. Esta forma de denuncia ha persistido en el tiempo y ha sido repuesta por diversos actores hasta nuestros días, a través de variadas estrategias de resignificación y recontextualización. Estas expresiones potencian la ampliación y puesta en tensión de múltiples sentidos de esta práctica dancística y de memoria. Dichos desplazamientos operan tanto sobre la danza misma como sobre los contenidos de su denuncia. Considerando lo anterior, este trabajo tiene como objetivo identificar y describir los hitos que conforman la trayectoria de la Cueca Sola como un cuerpo colectivo que se constituye, a su vez, como herramienta de interpelación política en el espacio público. Para ello, se propone señalar los recursos y estrategias estético-políticas que permiten los desplazamientos y resignificaciones de esta manifestación. Los hitos que componen este tránsito son: la primera interpretación pública de la Cueca Sola por el Conjunto Folclórico de la AFDD en el Teatro Caupolicán de Santiago, el año 1978, y sus múltiples versiones como herramienta de resistencia simbólica durante el periodo de la dictadura; la intervención performática del colectivo artístico Las yeguas del apocalipsis, titulada *La conquista de América* y realizada en la Comisión Chilena de Derechos Humanos, el año 1989; y, finalmente, el quehacer del colectivo Cueca Sola.

La “Cueca Sola”: Cuerpo, danza y resistencia en Chile (1978-2019)

El primer testimonio público de la Cueca Sola se registra en la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo de 1978, en el Teatro Caupolicán. En este contexto de intensa represión dictatorial y censura, la estrategia de protesta y denuncia desde el cuerpo cobra especial relevancia en tanto interpela a la sociedad desde la pregunta por la ausencia de los cuerpos de los detenidos desaparecidos, materializada en la emblemática demanda levantada por las organizaciones de Derechos Humanos: “¿Dónde están?”. Un año más tarde, el 18 de septiembre de 1979, la Secretaría General de Gobierno de Pinochet promulga el decreto N° 23, en el que se declara a la cueca como danza nacional de Chile.¹ Esta declaración le atribuye a la danza una serie de características que se ligan a un concepto de identidad y nación enmarcados en las lógicas dictatoriales, normando incluso su coreografía. La Cueca Sola, cuya canción fue creada por Gala Torres, fundadora del Conjunto Folclórico de la AFDD, se transformó así en un potente vehículo de denuncia que se oponía a los discursos autoritarios patrióticos, abriendo una alternativa de identificación con la cueca, en tanto manifestación popular, desde el movimiento de resistencia en contra de la dictadura. La utilización del recurso de la cueca como herramienta de lucha, permite, entonces, que estas mujeres disputen su lugar como miembros legítimos de la comunidad nacional, aportando definiciones para lo nacional a partir de sus experiencias (García, 2011, 92).

En relación con los diálogos entre la Cueca Sola y la cultura política del momento, esta herramienta de lucha se posiciona desde la izquierda política disputando los símbolos patrios, instituidos en los bandos militares de

1 Respecto de este punto, es interesante anotar que la cueca no solo es un baile tradicional chileno, sino que también se practica en Perú, Bolivia, Colombia, Argentina, Ecuador o México. De acuerdo con Jorge Leiva, las teorías del origen de la cueca establecen su posible filiación en los bailes campesinos de Perú y/o en la tradición árabe-andaluza. Durante las primeras décadas del siglo XX, junto con la identificación de la cueca como baile nacional, persiste una “cueca brava o chilenera” que se canta en sectores populares y marginales y que se caracteriza por sus temáticas atrevidas y mundanas. La versión de la cueca que es apropiada por la dictadura respondería a una versión campesina desprendida de conflictos, que blanquea esa historia de resistencias y prohibiciones. Tal como señala Mascot: “La cueca es, pues, una danza latinoamericana, herencia de la danza del colono, que además se identifica desde la dictadura con los valores nacionales chilenos (y en esto son claras las consideraciones del decreto de 1979) y con lo popular.” (Mascot, s/f, p. 2)

la Junta y en la Ley de Seguridad Nacional. Se suma así a una serie de hitos de reapropiación simbólica de la nación, como fueron el resguardo del Acta de la Independencia durante el bombardeo a la Moneda por parte de Salvador Allende y sus asesores; el robo de la bandera por parte del comando Javiera Carrera del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), en 1980; la escritura y circulación en clandestinidad del poemario de Elvira Hernández *La bandera de Chile*, en 1981; la fundación del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, en 1983; la instalación de la bandera chilena como primer hito de las tomas de terreno, entre otros. En el marco de esta batalla por los símbolos que representan a la comunidad nacional, la Cueca Sola se liga a la reapropiación de los espacios públicos y a la disputa de micropoderes a la dictadura, lo que convierte estos actos simbólicos en gestos de resistencia dispuestos “desde la enunciación de los versos de las cuecas y su expectante danza (...) (erigiéndose) como lazo que actualiza un sentimiento colectivo” (Rojas 2009, 60).

Una inflexión fundamental a la Cueca Sola, como recurso de protesta desde el cuerpo, se produce a partir de la intervención performática titulada *La conquista de América*, del colectivo artístico-político Las yeguas del apocalipsis, compuesto Pedro Lemebel y Francisco Casas. Esta intervención se realiza el 12 de octubre de 1989 en la sede de la Comisión Chilena de Derechos Humanos y consistió en el trazo en papel de un mapa de América Latina cubierto por vidrios de botellas de Coca-Cola, sobre el cual los artistas bailan la Cueca Sola, descalzos y con el torso desnudo, poniendo en evidencia las múltiples capas de violencia que asedian a los cuerpos de l-s excluid-s de América Latina. De este modo tensionan el relato dominante y heteropatriarcal de la cueca desde la puesta en escena del cuerpo *marica y sudaca*, complejizando, a la vez, la pregunta por la desaparición e interpelando a la izquierda tradicional y al Movimiento de Derechos Humanos en Chile. Señala Mascot Menéndez:

Trazando un paralelo entre el proceso colonial de la “Conquista” y el soporte que el imperialismo norteamericano habría brindado a los gobiernos militares latinoamericanos, el objeto de la *performance* era la denuncia de las matanzas que las distintas dictaduras del cono sur ejecutaron en sus respectivos territorios y aludía especialmente a la situación de Chile bajo la dictadura militar (Mascot Menéndez, s/f).

Finalmente, el *performance* de Lemebel y Casas introduce la problemática del sida, estableciendo un diálogo entre los cuerpos ausentes de los detenidos-desaparecidos y ejecutados políticos en Chile con los cuerpos homosexuales ausentes víctimas del sida:

Pero también, la cueca de Lemebel y Casas desorienta la trayectoria (heterosexual) del deseo: dramatiza un cortejo entre dos hombres que reitera y a la vez extravía los cuerpos y deseos con que el baile criollo ordena y compone el género según el binomio masculino/femenino. Puede ser, también, la escenificación del doloroso peligro de ese cortejo, custodiado por el contagio del SIDA en la confusión de los flujos sanguíneos que se filtran por las incisiones de la piel cortada por los vidrios. Aparecen así otras pérdidas: las de aquellos devastados por la enfermedad. (Carvajal, 2012, p. 62)

La “Conquista de América”, deviene así en un momento clave de la trayectoria de desplazamientos de la Cueca Sola, en el que se manifiesta una constelación de tensiones que resignifican el gesto subversivo de las mujeres de la AFDD, aportando nuevas lecturas y prefigurando las resignificaciones que esta herramienta de lucha tendrá por parte de distintos actores del mundo social actual, signadas por las preguntas provenientes de la reflexión feminista y decolonial.

En relación con estos cruces, Fernanda Carvajal (2012) destaca el elemento erótico que el dúo de Lemebel y Casas pone en diálogo con el dolor:

Muestran que aquel baile de una mujer sola contornea otro cuerpo ausente no solo dolidamente añorado, sino también un cuerpo deseado. Poner de ese modo en relieve el lazo entre duelo y deseo permite amplificar la construcción de las identificaciones de la mujer que resiste a la dictadura; no solo como madre, casta viuda, hermana, hija, todas figuras desertrotadas, abnegadas, acordes a un sustrato moral compartido por la ética militante tanto como por la matriz católica cristiana, tan pregnante en el movimiento de derechos humanos en Chile. Tuvo que venir un dúo de maricas a subrayar el deseo erótico sedimentado en la coreografía de la cueca para recuperar las filiaciones entre duelo, vulnerabilidad y deseo. (p. 62)

El tercer hito a revisar en esta trayectoria es la aparición en el año 2016 del Colectivo Cueva Sola, en Santiago, que surge como parte del movimiento actual de derechos humanos en Chile. La idea que da lugar a la creación de esta organización emerge en el contexto de la filmación de la película de la joven realizadora chilena, Paula Godoy Huerta (*Aún tenemos patria*, 2016) quien buscó registrar una intervención urbana que sintetice las contradicciones del Chile de la postdictadura. Desde este impulso, a partir de 2013, junto a otras mujeres que luego formarían parte del colectivo y, acompañadas por Violeta Zúñiga, miembro de la Agrupación de Familiares e histórica bailarina de la Cueva Sola, deciden interrumpir los festejos de las Fiestas Patrias, en el Estadio Nacional de Chile, bailando esta cueca en las afueras de la masiva celebración. Este hito se repite año a año hasta que, en el marco de la preparación de la marcha por el Día Internacional de la Mujer, a realizarse el 8 de marzo del 2016, las activistas realizan un llamado abierto a participar de una creación colectiva que trabaje sobre la base de la Cueva Sola, resignificando y problematizando sus sentidos en la marcha.² De este modo, se reúnen cerca de una treintena de personas y dan inicio a una colectividad política organizada que, a la fecha, ha realizado más de 70 intervenciones performáticas en la ciudad de Santiago, en regiones de Chile y fuera del país, buscando desde distintos recursos corporales, indumentarias, textos y música, resignificar esta herramienta histórica de lucha, explorando en antiguas y nuevas gestualidades y expresividades de la memoria.³ El grupo se compone

2 Aquel llamamiento señalaba: “Somos Colectivo Cueva Sola, un grupo amorosamente decidido a mantener viva la memoria histórica, porque reivindicamos la memoria como una construcción colectiva y social. Bailamos la Cueva Sola para desprivatizar la memoria, porque las que bailaron antes que nosotras nos enseñaron una forma transgresora, revolucionaria y que resignifica la imagen de la danza, en especial de la cueca. La danza como herramienta de lucha resignifica a su vez las prácticas e imaginarios políticos: los abre a otras preguntas y esferas, lo complejiza, lo enriquece, lo desestructura. No se equivoque nadie. No solo estamos familiares y amigos y amigas. Están todos aquellos que se han conmovido con la historia de nuestro pueblo. No solo estamos las mujeres. Están también los hombres que buscan transgredir y revolucionar con su baile, con su canto y su cuerpo. En nuestro gesto está la memoria de las mujeres luchadoras de la Agrupaciones en dictadura; la memoria de nuestros pueblos danzantes; la rebeldía de Lemebel y sus Yeguas, la cueca popular y resistente y la memoria de la subversión del espacio público: tomarnos las calles por asalto”.

3 Estas estrategias y recursos pueden ser advertidos en los vestuarios, indumentarias y en los colores escogidos; en la apropiación de símbolos pertenecientes a otras luchas (como por ejemplo, la lucha en contra de la violencia hacia las mujeres); en la utilización, rescate y creación de imágenes fotográficas que

principalmente de mujeres y activistas de la disidencia sexual, cuyas edades oscilan entre los 15 y los 60 años, y funciona en una lógica orgánica que integra distintas modalidades de militancia, que consideran las condiciones de posibilidad de participación de cada activista.

César Barros (2017) señala que el colectivo trabaja sobre lo que llama una “política de la insistencia”, en un contexto de olvido e impunidad. Dicha política consiste en la repetición de la denuncia por la desaparición y la violencia dictatorial, incorporando la de otras violencias estructurales, en particular, la violencia contra las mujeres, las identidades disidentes y los pueblos indígenas, especialmente la que se ejerce por parte del Estado chileno en contra del pueblo mapuche. Esta repetición se actualiza en las múltiples variaciones de la Cueva Sola, baile que Barros define como una cueca “sin verdadera pureza, nunca repitiéndose idéntica a sí misma, siempre yendo más allá de sus límites” (Barros, p. 22).

La Cueva Sola: tránsitos, desplazamientos y trayectorias de un cuerpo político

Elizabeth Jelin (2001) delimita el ámbito de las memorias como un espacio en el que confluyen vivencias directas, mediaciones y mecanismos sociales, aspectos manifiestos y latentes, lo consciente y lo inconsciente; es decir: saberes, creencias, patrones de emociones y comportamiento, que son transmitidos y recibidos por los sujetos en la interacción social y las prácticas culturales de un grupo (pp. 17-18). Siguiendo este marco, advertimos que la Cueva Sola posee ciertas características formales que deben ser estudiadas en términos de la relación que establecen, representacionalmente, con los discursos de memoria, de género y de disidencia sexual, principalmente generacionales y artísticos, vinculados a la valoración de la cueca como baile folclórico nacional. J. Ponce y M. Mura (2014) señalan que esta cueca es concebida como “un baile dispar, donde la alegría de tiempos pasados se desvanece en la austeridad de una soledad impuesta” (p. 137). A esto suman la incorporación de determinados gestos

recuperan otras memorias y contextos; en las variaciones en la letra de la canción original; en la incorporación de manifiestos y proclamas que proponen intertextos con otros discursos; en las declamaciones y en el manejo de ritmos diversos; en la inclusión de elementos de las danzas contemporáneas; en el diálogo con “otras cuecas” (por ejemplo, la llamada “cueca chora”) y con otras sonoridades (por ejemplo, los guiños a la música mapuche), entre otros.

simbólicos, tales como su finalización con el pañuelo junto a la frente “como si se tratase de una ensoñación que las volvía súbitamente a la realidad, manifestando la ausencia de su compañero” (p- 138). Antonia García (2011), por su parte, precisa que “la mujer se desplaza siguiendo los contornos de un ocho imaginario, dibujando círculos en el suelo: da vueltas, persigue a quien la persigue. Son los gestos y los desplazamientos de la mujer los que sugieren la presencia del hombre ausente, desaparecido” (pp. 91-92).

Las características formales más reconocidas por los distintos autores que han trabajado con esta expresión artística son su sobriedad, sencillez y el origen campesino que se observa en el estilo del baile, oponiéndose en este sentido a la cueca oficialista, elegante y de salón, y aproximándose a una tradición de cuecas populares (cuecas choras o bravas y cuecas militantes) que, según las describe Araucaria Rojas (2009) “se exceden de sus ordenamientos (...) (y) se disponen como actos y realidades que pugnan y plurifican el acto de cuequear” (2009, p. 51).

En este mismo sentido, la Cueca Sola ha sido considerada como una herramienta que impacta en el imaginario político y social en tanto posee una naturaleza “abstracta y a la vez práctica” (Ponce, J. y Mura, M., 2014, p. 156), lo que permite tomar la figura de la cueca tradicional y establecer a partir de ella, un ritual que tiene importantes alcances simbólicos (Ponce, J. y Mura, M., 2014; Babic, C., 2012). Desarrollando esta misma línea, Araucaria Rojas (2009) señala que desde el reconocimiento público la Cueca Sola adopta el estatuto de “ícono” en tanto representa un sentir profundamente conectado con los dolores y padecimientos contingentes. Para la autora, estos sentimientos “asumen figuras métricas legadas de la “tradición” para renarrarse allí, amoldándola, dibujándola y apropiándose, relegando todo vestigio “oficial” en las honduras de su expresión” (p. 60). En este plano, resulta importante relevar el lugar alternativo y popular que la cueca sola recupera y reivindica al interior de lo que Karen Donoso (2009, p. 6) ha denominado las “luchas subrepticias contra la supremacía del folclor culto”.

Esa dimensión se complejiza con la incorporación de recursos performáticos que apuntan a ser eficaces en términos de su capacidad de interpelación política. Yael Zaliasnik (2015), ampliando la categoría de performance

a partir del análisis de ciertas intervenciones ciudadanas en Chile y Uruguay, propone entender estas manifestaciones como “expresiones de teatralidad” (p. 301). Siguiendo a Josette Féral (2004), entiende la teatralidad en este sentido como un acto que produce una transformación en lo real, en el cuerpo y en el espacio-tiempo a partir de un trabajo que se desarrolla a nivel de la representación. Así, dichas acciones intervienen la realidad en tiempo presente y apuntan a llamar la atención sobre la “escenificación de los imaginarios sociales” (p. 301), a partir de su carácter performativo, que es utilizado de manera consciente o inconsciente por parte de los sujetos para incidir en la realidad de manera eficaz (Zaliasnik 2015, p. 22).

En relación con la perspectiva de género, la Cueca Sola ha sido concebida como un movimiento de resistencia que se apropia de la tradición cultural chilena para resignificarla, actualizarla y disputarla en su dimensión identitaria popular, y es leída incluso como un “movimiento feminista” (Agosín, 2007). Desde este punto de vista, el ejercicio realizado por las mujeres que bailan la Cueca Sola se corresponde con el gesto representado por Josefina Ludmer a partir de la idea de “las tretas del débil”, haciendo alusión a la utilización de recursos, propios de la sociedad tradicional y patriarcal, que son tomados por las mujeres y utilizados para subvertir y transformar la realidad. Particularmente, esto enlaza con una serie de gestos y acciones político-creativas levantadas por diversas organizaciones de mujeres en dictadura, las que retoman herramientas de las luchas populares vinculadas con la subsistencia y las politizan, buscando visibilizar los espacios domésticos y de las poblaciones como núcleos desde los cuales se despliegan las transformaciones sociales. Esta trayectoria de organizaciones de mujeres se constituye como un proceso continuo de elaboraciones y enunciaciones en tránsito hacia el feminismo, las que se actualizan en el presente de la mano de los nuevos colectivos que dinamizan estos debates.

Elizabeth Ramírez (2015), pensando en las producciones artísticas de mujeres de la generación de postdictadura, señala que ellas juegan un papel prominente, dando continuidad al liderazgo que sus antecesoras tuvieron en dictadura, particularmente en el movimiento de familiares de víctimas y como activistas en las luchas por la memoria, relacionadas con el pasado de violencia y sus legados (p. 139). Por nuestra parte, observando ese mismo protagonismo desde el campo

artístico, nos interesa indagar en la configuración de estos tránsitos de la memoria transgeneracional en la puesta en escena del baile en el contexto actual, enfatizando la conexión que existe entre los temas y los modos de plasmación artística de los relatos de vida y denuncias contingentes por parte de l-s danzantes, en las estrategias, exploraciones corporales y recursos técnicos que cada intervención colectiva de la Cueca Sola pone en juego. En este contexto, la dimensión sexo-genérica cobra relevancia y nos interroga en torno a la reconfiguración de las subjetividades en el contexto postdictatorial. Estos ejercicios estético-políticos levantados por mujeres, son comprendidos como auténticas interpretaciones artísticas de un pasado; que cumplen, sobre todo, una “función afectiva” (Ramírez, p. 140) que apunta a la visibilidad de experiencias no nombradas así como a su reconocimiento. En esta línea, resulta central destacar cómo la apelación actual a la Cueca Sola no se impone en los grandes debates sobre la recuperación de las memorias del pasado dictatorial, la reparación y las consecuencias de la violencia política y el terrorismo de Estado en el presente neoliberal.

En relación con la problemática transgeneracional, se advierte que en las actuales propuestas de los colectivos de mujeres, domina una preocupación por articular las tramas vinculares de los afectos familiares y sociales en función de recomponer los vínculos íntimos y comunitarios que han sido resquebrajados. Es este un asunto que se trabaja desde la apelación a múltiples recuperaciones de genealogías femeninas presentes en distintos relatos sobre la represión y la tortura ejercida específicamente sobre los cuerpos de mujeres y también en relación con la resignificación y la recuperación de las memorias de las víctimas de femicidios y de las luchas en contra de la violencia de género, levantadas por las integrantes del Colectivo Cueca Sola en sus intervenciones. Lo anterior se desarrolla a través de la utilización de una serie de lenguajes y estrategias de representación que forman parte del repertorio de diversos trabajos artísticos y culturales de mujeres. Entre estos, se destaca el desplazamiento entre los ámbitos íntimos y públicos, y la instalación de una voz que busca hacerse audible, la que además suele operar como mediadora respecto de otras voces con escasa o nula representación.

Palabras finales

Comprendida como práctica de memoria y de exploración corporal, la Cueca Sola se constituye, más allá del contexto inmediato en el que surge, como una estrategia de interpelación política que es resignificada y revisitada en otros contextos, con fuerte potencia y presencia en el momento actual. Esta potencialidad de relectura y resignificación está dada, primero, por las especificidades de este baile como manifestación estético-política realizada por mujeres, con un lenguaje propio que excede los encasillamientos tradicionales en torno al folclore, la performance y las artes escénicas. Por otro lado, la posibilidad de su actualización se produce en tanto el contenido de su demanda, la pregunta por la ausencia, sigue pendiente y se renueva en la interrogación por otras ausencias y violencias ejercidas sobre los cuerpos.

En este sentido, la icónica pregunta propuesta por el artista peruano Emilio Santisteban en su performance *Interpelación* (2008-2013), “¿qué lugar tiene un arte del cuerpo en un país de cuerpos desaparecidos?”, resulta atingente, no solo porque la desaparición política, sin duelo ni reparación, respecto de nuestro pasado dictatorial, continúa latente, sino porque esta práctica sigue siendo ejercida como herramienta represiva desde el Estado en Chile y en América Latina, y se manifiesta en múltiples formas, invisibilizaciones y borramientos, que condensan capas de violencia política, de género, étnicas, de clase, entre otras.

Lo postulado anteriormente nos permite comprender la Cueca Sola como una manifestación que se configura en los tránsitos y desplazamientos que operan sobre su lenguaje específico y también sobre las identidades y las problemáticas que interroga. Así, en su trayectoria por los distintos lugares que interpela, esta cueca dialoga/cuestiona/tensiona los discursos de la memoria, genérico-sexuales, generacionales, artísticos, entre otros.

En esa dirección, observamos que existiría en la Cueca Sola, en primer lugar, una potencia desestabilizadora que se expresa, respecto de las memorias del pasado reciente, como un *tensionamiento* de las memorias hegemónicas. Dicho *tensionamiento* se puede evidenciar en la trayectoria de esta danza, pues el lugar que ha tenido en el espacio político sitúa a las danzantes en el

centro de la escena política; en la disputa por la ocupación del espacio y de la pregunta respecto de lo comunitario, en la disputa del ideario y del discurso simbólico en torno a la identidad colectiva y nacional. Todo lo anterior desplaza y dinamiza algunas de las categorías, inscripciones o lecturas canónicas acerca de la Cueca Sola, que tienden a su formalización, ya sea en su consideración “victimizante” o al ser integrada al relato épico-heroico sobre el pasado. En segundo lugar, y de acuerdo con la lectura propuesta, sostenemos que la Cueca Sola en su trayectoria, desplaza y cuestiona el lugar que se le ha dado históricamente y tradicionalmente a la mujer en el imaginario político y tradicional respecto de las militancias políticas y la resistencia contra la dictadura. Comprendemos, en este sentido, la acción de bailar esta cueca, no solo desde su dimensión afectiva-evocativa y ritual (desde la que, por supuesto, también se interpela a la comunidad respecto de sus ausencias), sino también como una acción radical ejercida desde el cuerpo precarizado de la mujer en el espacio público. Radicalidad que se relacionaría con la sobriedad del lenguaje de la Cueca Sola; con la exposición que significa habitar ese cuerpo danzante; y con el riesgo que se asume al “poner el cuerpo” en toda su densidad, contradicciones y fragilidad en el espacio público, más aún frente a un entorno represivo. De esta manera, la lectura victimizante a la cual se asocia comúnmente esta danza y el rol de la mujeres en la lucha contra la dictadura, se ve, al menos, tensionada. Esa lectura que borra y desaparece a las mujeres como sujetos políticos da cuenta de la complejidad de las tramas de las violencias, desapariciones y represiones ejercidas sobre los cuerpos, abriendo una amplia gama de interrogantes acerca de la complejidad de la desaparición y las formas en las que se expresa: sobre los cuerpos y las identidades de género, de etnia, de clase. La pregunta “¿Dónde están?” adquiere, entonces, un nuevo cariz y recupera su contingencia, lo cual se expresa en las intervenciones del colectivo Cueca Sola y su presencia (dialogante con otros cuerpos) en las movilizaciones actuales.

De hecho, este otro “lugar” en el que la Cueca Sola despliega su potencialidad de resignificación está vinculado a los actuales grupos y colectivos que retoman este lenguaje para actualizar sus demandas y visibilizar una serie de problemáticas del presente. Este tránsito hacia el momento actual puede ser observado desde una perspectiva transgeneracional que apela a la desprivatización de las memorias del pasado dictatorial, cuestionando

la legitimidad discursiva del lazo exclusivamente consanguíneo. Esta mirada afirma la trayectoria de los contenidos de las luchas y de las memorias del dolor a través de canales que no solo aparecen como biográficos/familiares, sino que se inscriben en relatos sociales más extensos, los que a su vez se desplazan subterráneamente a lo largo de los años, hasta emerger en las fisuras de determinadas contingencias del presente.

Por otra parte, y como actualización de la figura del desplazamiento que articula esta lectura de la Cueca Sola en su trayectoria, advertimos, siguiendo los planteamientos de Yael Zaliasnik (2015), un tensionamiento del lugar de lo performático. Por un lado, aun cuando estas manifestaciones de la Cueca Sola no reclaman un “estatuto artístico”, igualmente escenifican los imaginarios sociales para incidir en la realidad, por lo cual podrían ser leídos desde la clave de ciertas “prácticas performáticas” que incorporan la “teatralidad”. Por otro lado, existe en la Cueca Sola, en su demanda ética y su lenguaje, algo que se resiste a su inscripción bajo el rótulo de la performance, ese “algo” es la naturaleza inconmensurable del crimen que se denuncia: la desaparición. Resistencia a la inscripción que la Cuenca Sola comparte con otras manifestaciones que se ejercen desde el cuerpo en América Latina, como las rondas de los jueves de las Madres de la Plaza de Mayo o alguna de las manifestaciones que se realizaron en Ayotzinapa a propósito de la desaparición de 43 estudiantes el año 2014 (Diéguez, 2007).

Finalmente, los elementos analizados, que trazan la trayectoria de la Cueca Sola desde la figura del desplazamiento, quedan de manifiesto en las intervenciones convocadas por el colectivo Cueca Sola a propósito de las conmemoraciones de los 45 y 46 años del golpe de Estado en Chile: “45 años, 45 cuerpos, 45 formas de decir: ¡hasta cuándo!” y “Una danza que no deja de preguntar: ¡46 años, 46 ejercicios de memoria, 46 preguntas del pasado, 46 formas para insistir, imaginar, resistir y desobedecer!”. En ambas intervenciones se convoca a bailar la Cueca Sola desde la particularidad de los cuerpos, experiencias, relatos y lenguajes de quienes participan. Se trata de abrir el marco de interpelaciones posibles acerca nuestro pasado reciente, sus representaciones y transmisiones. El llamamiento logra ser transversal y consigue abordar distintas identidades culturales: generacionales, sexo-generáticas, políticas, indígenas y de clase, desprivatizando

las memorias, posibilitando la exploración de otras formas de recordar que se desmarcan del imaginario victimizante y/o épico de la izquierda tradicional y poniendo nuevamente en el centro de la escena de la interpelación política a los cuerpos, que insisten en preguntar por las ausencias, borramientos y exclusiones de otros cuerpos.

Filmografía

Los Ojos de Ramona (productora) y Paula Godoy (directora). (2016) Aún tenemos patria. *Crónicas de una nación perturbada*. Santiago de Chile.

Referencias

Agosín, M. (2007). *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpillera Movement in Chile*. Lanham, Estados Unidos: University of New México Press.

Barros, C. (noviembre de 2017). *Desaparición, Danza, Insistencia: Variaciones De La Cueca Sola | Desaparição, Dança, Insistência: Variações Dacueca Sola*. Seminario Trans-incorporados, Lab Crítica, pp.1-24.

Carvajal, F. (primavera-verano de 2012). Yeguas del Apocalipsis. La intrusión del cuerpo como desacato y desplazamiento. *Carta nº3*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pp. 60-62.

Diéguez, I. (2009, octubre). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas. Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA, Universidad de Castilla-La Mancha. Recuperado de: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf

Donoso, K. (julio-diciembre, 2009). Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990. *Revista Musical Chilena LXIII* (212), pp. 29-50.

García, A. (2011). *La muerte lenta de los desaparecidos en Chile*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

Jelin, E. 2001. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Mascot Menéndez, José. (s/f). La Conquista de América (Yeguas del Apocalipsis, 1989). Una visión desde la (pos)colonialidad. Universidad Complutense de Madrid Recuperado de: <http://webs.ucm.es/BUCM/revcul//e-learning-innova/144/art1961.pdf>

Rojas, A. (julio-diciembre, 2009). Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989. *Revista Musical Chilena*. pp. 51-76.

Zaliasnik, Yael (primavera de 2015). Reflexividad y performatividad de los actos de memoria en el cuadragésimo aniversario del Golpe en Chile. *Revista A contra Corriente*, 12 (3), pp. 240-270.

Ponce, J. y Mura, M. (2014). *Reconstrucción histórica de la Cueca sola, desde el imaginario social y político en Chile (1978-1990)* (tesis de pregrado). Universidad de Chile, Santiago de Chile.

Ramírez, V. (2015). Traveling Memories: women's reminiscences of displaced childhood in Chilean postdictatorship documentary. En C. Gledhill y J.Knight (Eds.), *Doing women's film history. Reframing cinemas, past and future* (pp. 139-150). Estados Unidos: University of Illinois.

Fecha de recepción: 10/08/2019 Fecha de aceptación: 11/01/2019