

## **FOLCLOR PÚBLICO EN LA CUECA BRAVA CHILENA: GÉNERO, PERFORMATIVIDAD Y AFECTOS**

**PUBLIC FOLKLORE IN THE CHILEAN CUECA BRAVA: GENDER, PERFORMATIVITY AND AFFECTS**

*Mg. Amanda Emilia Fernández Bello*  
*Universidad Alberto Hurtado*  
*Dra. Lorena Alejandra Valdebenito Carrasco*  
*Universidad Alberto Hurtado*  
*Chile\**

### **RESUMEN**

*Este artículo examina la cueca brava urbana desde una perspectiva de género, performatividad y afectos, enfocándose en las estrategias creativas de cantoras chilenas como Las Peñascazo y Calila Lila. A través del análisis lírico, musical y performativo de sus cuecas, se evidencia cómo estas artistas reconfiguran el folclor público como espacio de resistencia política y creación feminista. La investigación destaca la voz femenina como agente político para la reivindicación de la corporalidad y afectividad en la escena cuequera santiaguina contemporánea.*

*Palabras clave: folclor público, cueca brava, género, afectos*

### **ABSTRACT**

*This article explores urban cueca brava through the lenses of gender, performativity, and affect, focusing on creative strategies of Chilean female performers such as Las Peñascazo and Calila Lila. Through lyrical, musical, and performative analysis, it reveals how these artists reframe public folklore as a site of feminist resistance and creative agency. The study underscores the female voice as a political agent, for vindication of corporeality and affect in Santiago's contemporary cueca scene.*

*Keywords: Public folklore, cueca brava, gender, affect*

*La mujer no nació madre/ ni para ser buena esposa/  
no es costilla de nadie/ ni nació oliendo a rosas*

La Malvarosa, 2023

---

\*Recibido el 30/05/2025 y aceptado el 20/08/2025 Correos electrónicos: amemiliafer@gmail.com ORCID: 0009-0002-3577-6215, lvaldebe@uahurtado.cl ORCID: 0000-0003-4193-2528

## I. Introducción: Aspectos teóricos y metodológicos

En este artículo se comparten los resultados de una investigación más extensa sobre los elementos identitarios de la cueca brava<sup>1</sup> centrina abordada desde el archivo, el género y la performance<sup>2</sup>. Particularmente, se problematiza la construcción de significados en torno al género femenino desde una perspectiva crítica, así como las estrategias y mecanismos creativos de cantoras que cultivan el género musical en Santiago de Chile. Lo anterior, a partir del análisis musical, vocal y lírico de dos cuecas bravas creadas por mujeres pertenecientes a colectivos artísticos que han revitalizado esta expresión popular.

En términos históricos, la década del 2000 marcó el inicio de un momento de resignificación y resurgimiento de la cueca brava como género identitario en Chile, al tiempo en que hubo diferentes procesos de patrimonialización y mediatización. Así, en este trabajo se espera comprender el comportamiento musicológico de este fenómeno y sus implicancias sociales, políticas y culturales.

Dichos procesos de patrimonialización y resignificación son dinámicos, pues están constantemente adaptando y rearticulando prácticas culturales, ya sea en nuevos espacios, formas o actores sociales, o bien por medio de la resignificación de un legado que cobra nuevos sentidos en el presente.

En Chile existen diversos trabajos de investigación en los que se han explorado conceptos relacionados con el folclor a nivel histórico y su incidencia en la construcción identitaria a nivel nacional<sup>3</sup>. Los trabajos de Juan Pablo González, han contribuido a caracterizar estos fenómenos musicales vinculados con el folclor y la música popular en Chile, su difusión en espacios rurales/urbanos y las diferentes aristas performativas de estilización, modernización y masificación<sup>4</sup>.

Desde una perspectiva crítica, se han investigado los bordes conceptuales de la música típica, el folclor de proyección y la Nueva Canción Chilena en base a la significación y resignificación sonora para una construcción de discursos identitarios, nacionales y de clase<sup>5</sup>. E igualmente ha sido estudiado el fenómeno del desplazamiento de prácticas musicales rurales en espacios urbanos en los años 20 en Chile, junto con los cambios de género en los repertorios, como lo propone Ramos, “al traspasar el varón en el espacio de la

---

<sup>1</sup> La cueca brava se relaciona con la cueca urbana que surge en la década del 30 en Chile, esta se considera una variante urbana de la cueca tradicional chilena, se caracteriza por su aprendizaje/enseñanza oral, el realce de la figura del roto, el canto gritado y su práctica principalmente en espacios marginales de la ciudad. En los años 90, con llegada de la democracia, se inicia un proceso de revalorización y resignificación del género, incorporándose la creación y participación femenina en los años 2000. La denominación de cueca brava se retoma a partir del registro fonográfico de Los chileneros y el Dúo Rey Silva a fines de los años 60 y 70. Ver en Spencer, Christian (2020). **¡Pego el grito en cualquier parte! Tradición, historia y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)**, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor.

<sup>2</sup> Fernández, Amanda (2023). *Sonidos indentitarios de la cueca brava centrina: Archivo performance y escena local (2010-2023)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado.

<sup>3</sup> González, Juan Pablo y Claudio Rolle (2005). **Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

<sup>4</sup> González, Juan Pablo (1996). “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”, *Revista Musical Chilena*, 50 (185), pp. 25-37.

<sup>5</sup> Ramos, Ignacio (2011). “Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973”, *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 2, pp. 108-133.

industria cultural, aquellos roles musicales que en el ámbito rural eran exclusivos de las cantoras”<sup>6</sup>.

Así también, la “función social del folclor”<sup>7</sup> propuesta por Ramos y Donoso en la figura de Pablo Garrido, ha sido útil para comprender las dimensiones ideológicas, políticas y culturales de su trabajo como investigador, siendo el folclor “un factor clave para la complejidad cívica e histórica de la nación”<sup>8</sup>.

Sin embargo, no se ha generado una base teórica y conceptual sobre el folclor que permita su aplicación a los diferentes fenómenos desarrollados fuera de los espacios académicos, similar al concepto de folclor público mayormente desarrollado en Estados Unidos. Esta noción teórica busca mitigar y disminuir los desequilibrios y asimetrías de poder “mediante el desarrollo de enfoques que permitan a las comunidades presentar la cultura en sus propios términos”<sup>9</sup>, incluyendo la dimensión creativa de las propias cantoras urbanas.

Bernardita Batlle y Andrea Martínez<sup>10</sup>, Christian Spencer<sup>11</sup> y Javiera Benavente<sup>12</sup>, en algunas de sus investigaciones se han acercado a la idea de folclor público por su aporte a la comprensión del valor territorial, cultural y epistemológico de sus objetos de estudio con base en el folclor, sin embargo, no han usado el aparato teórico de este enfoque.

En este artículo se abordará cómo el género de la cueca brava centrina en el marco de la creación musical femenina adopta una redefinición temática y performativa con rasgos similares al del folclor público. Con respecto a esto último, “el folclor público es la representación y aplicación de tradiciones populares en nuevos contornos y contextos dentro y más allá de las comunidades en las que se originaron”<sup>13</sup>.

La base teórica vinculada con el género en investigación, se fundamenta en la noción crítica del sistema sexo-género como categoría problematizada desde los feminismos de Butler e Irigaray. Aunque las autoras tienen enfoques teóricos diferentes<sup>14</sup>, ambas comparten

---

<sup>6</sup> Ramos (2011). “Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena...” p. 117.

<sup>7</sup> Ramos, Ignacio y Karen Donoso (2023). “La función social del folclor: crítica, investigación y política cultural durante la trayectoria inicial de Pablo Garrido (Chile, 1928-1944)”, *Revista Musical Chilena*, 77(239), p. 74.

<sup>8</sup> Ramos y Donoso (2023). “La función social del folclor...”, p. 74.

<sup>9</sup> Baron, Robert (2016). “Public folklore dialogism and critical heritage studies”, *International Journal of Heritage Studies*, 22 (8), p. 588. <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1150320>

<sup>10</sup> Batlle, María Bernardita y Andrea Martínez (2021). “Cantoras de rueda en Chile: Antecedentes histórico-culturales de su irrupción en el siglo XXI”, *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 14(1), pp. 108-134. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892021000100108>. Batlle, Bernardita (2019). *Sounds of revival: popular resistance through the practice of chilean cueca*. Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía, King’s College, London.

<sup>11</sup> Spencer, Christian (2022). “Music and Social Change. Reflections on the Relationship between Sound and Society”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), pp. 57-75. Spencer, Christian. (2011). “Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)”. *Trans Revista Transcultural de Música*, (15), pp. 1-42.

<sup>12</sup> Benavente, Javiera (2021). “Danza de caporales en el área geocultural andina: una reflexión desde el patrimonio”, *Ciencia y Cultura*, 25(47), pp. 259-281.

<sup>13</sup> Reddy, Sudhakar (2004). “Folklore in the Public Sphere: Reflections on Contemporary Civil Society”. **Folklore, Public Sphere, and Civil Society**, M. D. Muthukumaraswamy y Kaushal Molly (editores), New Delhi: Indira Gandhi National Center for de Arts y National Folklore Support Center, p. 25.

<sup>14</sup> Butler cita a Irigaray para revisar sus planteamientos conceptuales en relación con lo binario y establece una comparación entre sus pensamientos y los de otros autores: “Luce Irigaray, siguiendo la línea lacaniana, se pregunta si el sexo masculino es ‘el’ sexo (...) desde su punto de vista, el sexo no es ni una categoría biológica ni una categoría social (...) sino una categoría lingüística que existe, por decirlo así, en la división entre lo social

una visión crítica sobre dicho sistema. Por un lado, la teoría *queer*, las relaciones de poder y la crítica al patriarcado en el caso de Butler<sup>15</sup>; por el otro, la noción de lo femenino *Otro* como *diferencia*, junto con la crítica al psicoanálisis freudiano en la filosofía de Irigaray<sup>16</sup>. En ese sentido, desde sus propuestas teóricas, las autoras tensionan y descentran los aparatos ideológicos en relación con el sexo-género. Para Irigaray, “lo que importa es desconcertar el montaje de la representación que responde a parámetros *exclusivamente* ‘masculinos’”<sup>17</sup>. En el caso de Butler, se plantea que “comprender el género como una categoría histórica es aceptar que el género, entendido como una forma cultural de entender el cuerpo, está abierto a su continua reforma, y que la ‘anatomía’ y el ‘sexo’ no existen sin un marco cultural”<sup>18</sup>.

De acuerdo con los planteamientos anteriores, es relevante comprender cómo se producen diferentes modos de construcción, asimilación y legitimación de temas vinculados con el sexo-género a partir de la cueca brava como práctica musical en espacios urbanos. Lo anterior, a partir de la consideración de que “la música no nace en una torre de marfil sino que produce, reproduce y contesta al mundo. Y el mundo es sexista”<sup>19</sup>.

Uno de los conceptos sobre el sistema sexo-género más relevantes para esta investigación es el de norma usado por Butler. Para la autora, “una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de la normalización”. Es así como “las normas pueden ser explícitas; sin embargo, (...) a menudo permanecen implícitas, son difíciles de leer; los efectos que producen son la forma más clara y dramática mediante la cual se pueden discernir”<sup>20</sup>. Lo implícito se refleja también en los lenguajes artísticos debido a su vínculo con lo representacional y simbólico.

Una segunda noción relevante que proviene igualmente de Butler es la de *performatividad del género*. Dicho concepto permite identificar modos en los que se repiten patrones y acciones normativas del género, los que son asimilados de forma social y cultural en las prácticas artísticas. Para Butler, “la performatividad no es un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto; como una duración temporal sostenida culturalmente”<sup>21</sup>. Entonces, la performatividad aplicada a la cueca como fenómeno cultural, implica la comprensión del cuerpo como espacio de disputa.

En relación con la base teórica de Irigaray, este trabajo incorpora su noción crítica sobre la lectura de lo inconsciente y pulsional desde una visión feminista. Esto permite, desde

---

y lo biológico”; Butler, Judith (2006). **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós, p. 71. La autora toma distancia de algunos de sus planteamientos filosóficos, como sucede con el enfoque especulativo de Irigaray sobre forma y materia discutido por la filósofa francesa desde Platón exponiendo las consecuencias de su aplicación a las categorías de cuerpo, sexo y género. Señala que “su tesis especulativa es la de que esas oposiciones binarias, aun en su modalidad conciliada, son parte de una economía falogocéntrica que produce lo femenino como su exterior constitutivo” (...) me parece que sus términos tienden a imitar la grandiosidad de los errores filosóficos que ella misma señala”; Butler, Judith (2019). **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós, pp. 66-67.

<sup>15</sup> Butler (2006). **Deshacer...** p. 71; Butler, Judith (2019). **Cuerpos que importan**. Paidós: Buenos Aires, pp. 66-67.

<sup>16</sup> Irigaray, Luce (2007). **Espéculo de la otra mujer**. Madrid: Akal, p. 81; Irigaray, Luce (2009). **Ese sexo que no es uno**. Madrid: Akal, p. 51.

<sup>17</sup> Irigaray (2009). **Ese sexo que no es uno...**, p. 51.

<sup>18</sup> Butler (2006). **Deshacer...**, p. 25.

<sup>19</sup> Ramos, Pilar (2003). **Feminismo y Música**. Madrid: Narcea, p. 107.

<sup>20</sup> Butler (2006). **Deshacer...**, p. 69.

<sup>21</sup> Butler, Judith (2007). **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**, Barcelona: Paidós, p. 17.

la música y el arte, comprender cómo es posible lograr una desarticulación de las categorías femenino-masculino no como esencias, sino como construcciones culturales en relación con la sexualidad. La autora sostiene que “la vida sexual está dominada por la polaridad: virilidad-feminidad, nada más natural entonces que estudiar la libido en relación con esa oposición”<sup>22</sup>. Por lo tanto, al estudiar la cueca, es necesario descentrar sus significados culturalmente construidos en base a los opuestos y estudiarla más bien en su relación con lo femenino-masculino.

Así también, la discusión sobre el estatus de lo femenino *Otro* como una categoría pensada en tanto objeto *desde* y *por* el masculino fálico patriarcal relega la equivalencia del género a una ausencia en lo femenino: actividad, potencia, falo, poder o conocimiento. Lo anterior, traducido en una *castración femenina*, concepto psicoanalítico que Irigaray critica vehementemente<sup>23</sup>. Es así como “la subjetividad denegada a la mujer, tal es, sin duda, la hipoteca garante de toda constitución irreductible de objeto: la representación del discurso, de deseo. Imagínese que la mujer imagina, el objeto perdería con ello su cualidad (de idea) fija”<sup>24</sup>. En otras palabras, la autora invita a mover la noción de ser mujer como categoría estable y objetiva hacia una noción que implique una comprensión subjetiva con el fin de desarticular conceptualmente su modo de ser representada.

El problema que plantean las autoras es aplicable a los diversos mecanismos de legitimación y/o deslegitimación en relación con el sexo-género presentes en la industria musical, en los circuitos artísticos, en los espacios formativos, en las instituciones y en las comunidades, entre otros. Los espacios del arte como sistema reproductor del orden falocéntrico han alimentado históricamente un tipo de práctica y episteme que ha soslayado el lugar de lo femenino escondiendo su centralidad en los diferentes procesos de la cadena de producción musical<sup>25</sup>.

Sobre el vínculo entre música, género, sentimientos y afectos, Susan McClary da cuenta de una asociación histórica de lo femenino con lo afectivo y sentimental. Ella argumenta que “aunque tanto hombres como mujeres tienen cuerpos y sentimientos, estas dimensiones de la experiencia fueron consideradas como materias ‘femeninas’ y solo con la introducción de las temáticas orientadas al género en la musicología se ha vuelto posible realizar una investigación seria sobre el cuerpo y las emociones”<sup>26</sup>. En este trabajo, la dimensión afectiva se entiende en tanto se vive como intensidad, mientras que la dimensión sentimental tiene la posibilidad de ser verbalizada y expresada en estados de sensaciones<sup>27</sup>. Esto, en respuesta a lo que el sexo-género hace culturalmente.

En relación con la dimensión performativa de la música, para Madrid, “los estudios de performance no buscan describir acciones para ser reproducidas con fidelidad después; en lugar de eso tratan de entender qué es lo que dichas acciones hacen en el campo cultural en

---

<sup>22</sup> Irigaray (2007). *El espejismo...*, p. 81.

<sup>23</sup> Irigaray (2009). *Este sexo...*, pp. 28-30.

<sup>24</sup> Irigaray (2007). *El espejismo...*, p. 119.

<sup>25</sup> McClary, Susan (2023). *Cadencias femeninas: música, género y sexualidad*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

<sup>26</sup> McClary (2023). *Cadencias femeninas...*, p. 34.

<sup>27</sup> Van Alphen, Ernst (2019). “Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”. *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación interdisciplinaria*, Irene Depetris y Natalia Traccetta (editoras). Buenos Aires: Prometeo, pp. 55-71.

las que se dan y qué les permiten hacer a la gente en su vida cotidiana”<sup>28</sup>. En este sentido, el autor distingue dos categorías, lo performativo y lo performático, y sugiere las siguientes diferencias: lo “performativo” actúa como un adjetivo o cualidad del discurso; lo “performático” refiere al dominio tradicional del performance, a sus elementos teatrales”<sup>29</sup>.

Por otro lado, en las reflexiones planteadas por San Cristóbal sobre el concepto de performance en humanidades y música, se propone una distinción entre estas categorías a través de la siguiente lógica: “lo performático por su parte, se relaciona con la representación de elementos contemplados dentro de las convenciones, como puede ser un guion, o un discurso normativo”, mientras que “lo performativo indica la capacidad del sujeto para producir nuevas instancias a partir de los elementos disponibles en su entorno sociocultural”<sup>30</sup>. La percepción del objeto sonoro supondrá, entonces, una experiencia completamente diversa a lo que supone la performance del evento.

En particular, la presente investigación es de tipo documental, cuyas fuentes primarias son la performance grabada de dos cuecas urbanas que serán analizadas con el fin de evidenciar comportamientos tanto de la escritura poética, como del montaje y su musicalización. Igualmente, se establecen comparaciones en torno a diferentes elementos performáticos y performativos, vocales, líricos y musicales que dialogan con diversas categorías de la cueca como género.

En este artículo, se analizan los diferentes usos vocales en dos cuecas creadas por los grupos de cueca urbana femenina: Las Peñascazo y el colectivo Calila Lila. En los análisis se toman en consideración los diferentes usos de la voz, la dimensión lírica, musical y performativa de ambos grupos. Esto, con el fin de enlazar el resultado con los motores creativos y con los contextos sociales en que las artistas se desarrollan en el marco de la cueca urbana femenina. La idea es estudiar la creación musical femenina para la comprensión del modo en que estas mujeres músicas, que no pertenecen a espacios académicos, resignifican la sabiduría popular y piensan la cueca como expresión en nuevos contextos, permite aplicar en un contexto específico la noción de folclor público antes explicada.

Los criterios de elección de las cuecas remiten a cómo se sitúa y circula este repertorio en el marco de las trayectorias performativas femeninas provenientes de la ciudad de Santiago de Chile. Esta selección permite comparar dos épocas de creación diferentes para analizar la proyección que ha revelado el aprendizaje de la cueca urbana femenina y el lenguaje tanto verbal como musical como canal creativo para plasmar reflexiones y críticas sociales.

En relación con lo anterior, Batlle y Martínez definen dos corrientes donde se evidencia la cultura colonial hispánica y patriarcal ante la acción femenina del canto y la creación: “proponemos como una acción política subversiva de la cantora de rueda, y la opresión y resistencia histórica de la mujer subalterna (y, más específicamente, de la cantora popular) en Chile”<sup>31</sup>. En base a esto, la cueca “La Partera” de Las Peñascazo será analizada

---

<sup>28</sup> Madrid, Alejandro (2009). “¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier *Trans*”. *Revista Transcultural de Música*, 13, p. 3. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>.

<sup>29</sup> Madrid (2009). “¿Por qué música y estudios de performance?...”, p. 3.

<sup>30</sup> San Cristóbal, Úrsula (2018). “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una introducción al concepto de performance en humanidades y música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Escénicas*, 13(1), p. 217.

<sup>31</sup> Batlle, María y Martínez, Andrea (2021). “Cantoras de rueda en Chile: Antecedentes histórico-culturales de su irrupción en el siglo XXI”. *Neuma Revista de Música y Docencia Musical*, 14(1), p. 110.

desde la performance de la cantora y su función cultural como partera campesina en base a los elementos líricos, vocales y musicales. Esta canción se encuentra en el registro fonográfico *De la chingana a la picá*<sup>32</sup> en el que se plasma una larga recopilación de oficios femeninos en la historia popular chilena.

La segunda cueca que analizaremos se titula el “El crío” del grupo Calila Lila<sup>33</sup>. Se trata de un colectivo artístico de cantoras que enfatizan lo político y subversivo a partir del modo en que abordan su propuesta musical en general y, en particular, en la citada cueca. “El crío”, se encuentra en el segundo registro fonográfico del grupo llamado *Revuelta al 6x8*, el que propone un recorrido por los ritmos de Latinoamérica, ritmos entrelazados con la cueca urbana desde sus recursos poéticos y métricos. Así, la representación de la mujer gestante de por la agrupación Calila Lila experimenta elementos performativos con diversos elementos socioculturales disponibles en el contexto de la creación.

## II. Poética de la cantora urbana como figura de autoridad femenina.

El trabajo de análisis de ambas cuecas aborda el comportamiento del género femenino y su relación con la música. En términos particulares, se centra en los circuitos fonográficos santiaguinos de la cueca brava, lo que vuelve relevante pensar en cómo afectan los procesos socioculturales en el desarrollo del aprendizaje de la voz cantada femenina.

En relación con la cueca y su dimensión vocal performativa, Spencer propone que “el estilo performativo que define el modo de cantar la cueca urbana en forma ‘tradicional’ abarca una serie de conocimientos que exigen competencias performáticas acerca de la métrica, ritmo, fraseología, armonía, instrumentación, puesta en escena y baile”<sup>34</sup>. Es preciso aclarar que, si bien los estudios de performance proponen, en general, una actuación con audiencia e intercambio inmediato entre artistas y público, en este caso, el intercambio ocurre a través de la performance grabada, una que está mediada por el sonido y la escucha.

En el siguiente cuadro se presenta el texto lírico de ambas cuecas: “La Partera” y “El crío”. Este se constituye como uno de los ámbitos centrales del género, pues, además de dialogar estructuralmente con el baile, tiene una razón de ser poética. En ese sentido, la cueca, al estar basada en la tradición de la poesía popular, no puede comprenderse como un texto divorciado de la música, ni subordinado a esta, sino como un diálogo de total correspondencia y complementariedad lírica y performativa. Así lo comprende Rojas cuando sugiere que se debe “entender el lenguaje verbal como una parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”<sup>35</sup>. No obstante, tal y como problematiza el mismo autor, “resulta especialmente interesante la posibilidad de que el texto en música no esté solamente en la performance como sugiere Finnegan, sino también en todas sus demás existencias”<sup>36</sup>.

Como se aprecia en la Tabla 1, mientras la estructura formal de la cueca es unitaria en términos musicales, su métrica está formada por dos estrofas y un remate. La primera

---

<sup>32</sup> Las Peñascazo (2008). “La partera”, *De la chingana a la picá* (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=K4mIpK6BuzM>

<sup>33</sup> Calila Lila (2020). “El crío”, *Revuelta al 6x8* (Video). <https://www.youtube.com/watch?v=F7xwrSzZ1do>.

<sup>34</sup> Spencer, Christian (2015). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance en la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período post dictatorial (1990-2010)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Complutense de Madrid, p. 63.

<sup>35</sup> Rojas, Pablo (2021). “Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”. *Resonancias*, 25(48), p. 71.

<sup>36</sup> Rojas (2021). “Al pie de la letra...”, p. 72.

estrofa es una cuarteta compuesta de cuatro versos de ocho sílabas; la siguiente, una seguidilla que alterna siete versos y cuatro en ambas estrofas. El final concluye con un verso de siete y cinco sílabas, respectivamente.

Tabla 1: Cuadro texto lírico

La Partera (2008)	El crío (2020)
Ya está hirviendo el agua Rosa Y a San Ramón me encomiendo una pluma bajo el catre que mi niña está pariendo	En mi vientre hay una vida espero entre que espero y un crío voy a parir estrella, un sol un lucero
Leche con miel y vino son los licores que ayudan a la madre con sus dolores	La decisión es mía, traerlo al mundo abortar o tenerlo no es tu asunto
con sus dolores, si tiene de aguante un caldo de gallina pa' que amamante	no es tu asunto, madre que yo le quiero le cuido como fiera garras de acero
pa' celebrar la dicha un jarro e' chicha	tres causales no alcanzan pa' la balanza

Fuente: Elaboración propia

En estas cuecas urbanas se advierten diferentes representaciones de la mujer campesina, con un imaginario inspirado en las tradiciones populares asociadas a distintos saberes y creencias propias de la zona rural. Se observa un desplazamiento estético, performativo y musical, junto con una resignificación de estos imaginarios rurales en nuevos contextos, espacios y medios. Este modo en que las mujeres músicas experimentan la cueca urbana dialoga, tanto creativa como interpretativamente, con la idea de folclor público significado como un fenómeno propio de quienes lo cultivan y llevan a espacios públicos y que rara vez lo estudian o investigan desde un punto de vista académico o científico<sup>37</sup>. Lo que hacen es, más bien, ejecutarlo performativamente en nuevos espacios.

De acuerdo con el texto lírico de “La Partera”, tanto en la expresión “una pluma bajo el catre”, como en la evocación a “San Ramón” (Nonato), “santo universal protector de las parturientas”<sup>38</sup>, destacan diversas alusiones relacionadas con creencias y rituales de la antigua España, que, debido a la hibridación cultural y al proceso de mestizaje propio del contexto colonial, se transformaron en creencias adoptadas en Chile. Con relación a las plumas de la

<sup>37</sup> Atkinson, Patricia (2023). “Public Folklore in the Twenty-first Century: New Challenges for the Discipline”. *Journal of American Folklore*, *Journal of American Folklore*, 119(471), pp. 5-18.

<sup>38</sup> Vidal, Teodoro (2006). “El parto y el cordón umbilical en la tradición puertorriqueña”. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, (1), p. 5.

perdiz como un ave que, según las creencias populares de Galicia, tienen poderes curativos, se dice lo siguiente:

A las supuestas virtudes curativas de la perdiz, hay que añadir sus supuestos poderes mágicos para retrasar la muerte de los enfermos, pues es común, en la tradición popular gallega, creer que no se moría ningún enfermo que se acostara sobre un lecho con plumas de ala de perdiz<sup>39</sup>.

Así también, Castroviejo indica que “en el siglo diecisiete, en Francia, se creía también que el olor nauseabundo que despedían las plumas de perdiz cuando se quemaban ayudaba a la mujer a dar a luz”<sup>40</sup>.

Si bien en la poesía presentada no se habla de quemar las plumas, la expresión remite a que se espera evitar la muerte de la mujer que se encuentra pariendo, como también acelerar el proceso de dar a luz mediante el olor que pudiesen desprender las plumas.

Otro elemento que destaca en la cueca es la mención sobre la mezcla de “leche, miel y vino” que, según la literatura revisada, podría ser beneficioso para lograr un buen trabajo de parto. En un estudio sobre los usos de la miel y la leche en la antigüedad, Fernández señala:

Deméter es el otro gran miembro femenino del Panteón asociado a la abeja, por su íntima conexión a la fecundidad cuyo símbolo es la abeja reina y porque la miel es el puro alimento materno. La miel y la leche pertenecen a la maternidad, siendo el vino, el principio dionisiaco masculino de la naturaleza<sup>41</sup>.

Por un lado, la miel y la leche, al ser líquidos que alimentan y provienen de una producción natural y animal, están culturalmente asociados con lo nutricional y femenino en la figura materna. Por otro lado, el vino, desde un orden binario y, al estar asociado a lo masculino, logra en la poética de la cueca un significado simbólico de unión entre ambas fuerzas en el acto de parir.

Esta unión de lo femenino/masculino como elemento simbólico en “La Partera” es una interpretación binaria integrada del género por medio de dos elementos. Primero, la *dimensión poética* cuando, desde la diferencia de la *Otra* (mujer), en palabras de Irigaray, se busca la “recuperación de una posible operación de lo femenino en el lenguaje”<sup>42</sup>. Segundo, la *dimensión performativa* del parto mismo se muestra como un acto de apropiación de lo femenino para contravenir un *Otro lugar de la materia*. Esto, para lograr un “trastocamiento –en el interior del orden fálico– siempre es posible”, evitando con ello la hipótesis patriarcal de que “la madre-materia-naturaleza, debe una y otra vez alimentar la especulación”<sup>43</sup> masculina falogocéntrica.

Según las creencias populares, el vino es una bebida favorecedora en partos y puerperios. Con relación al embarazo, parto y puerperio de la mujer mapuche, “dicen que el vino tinto ayuda a reponer la sangre que se perdió, la sangre se pone más delgada y el vino

<sup>39</sup> Castroviejo, María (2004). “Antiguas prácticas tradicionales de la isla de Ons relacionadas con el embarazo y el parto”. *Anuario Brigantino*, (27), p. 313.

<sup>40</sup> Castroviejo (2004). “Antiguas prácticas tradicionales...”, p. 313.

<sup>41</sup> Fernández, Pilar (1988). “Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* (1), p. 185.

<sup>42</sup> Irigaray (2009). *Ese sexo que no es uno...*, p. 57.

<sup>43</sup> Irigaray (2009). *Ese sexo que no es uno...*, p. 57.

tinto ayuda a la sangre”<sup>44</sup>. Resultan interesantes las conexiones que se establecen en estos imaginarios poéticos y las tradiciones tanto del parto en la Europa antigua como las propias del pueblo Mapuche. Es de conocimiento popular usar el caldo de gallina para entregar fuerzas y nutrientes a quien lo necesite. Este alimento también aparece en “La Partera”. En un sentido histórico, Usunáriz comenta que

este tema, la relación dieta-embarazo, no era nuevo. Tenía una larga tradición preceptiva tanto en los textos ayurvédicos indios como en la cultura grecorromana, y ambas tradiciones confluyeron en la Europa medieval, gracias, en parte, a la introducción de ambas tradiciones por parte de los árabes<sup>45</sup>.

En complemento con lo anterior, el uso del caldo de gallina en mujeres embarazadas es habitual en la cultura en América Latina. En un estudio sobre alimentación, mujeres embarazadas y parto realizado en Nicaragua, se señala que “la alimentación consiste básicamente en sopa de fideos preparada con caldo de gallina, chocolate con muchas especies y pan tostado (...) La sopa debe ser un día de gallina y otro día de pollo”<sup>46</sup>. Así también, en la cultura popular portorriqueña, tenemos que “para fortalecerla, algunos le hacían tomar caldos de gallina. En el barrio de Hato Viejo, de Ciales, les oí decir a varias personas que sirve al mismo propósito administrar a la parturienta hígados y mollejas de pollo, de los que igualmente debe comer la comadrona”<sup>47</sup> o partera.

La cantora como figura de autoridad femenina se transforma en una agente para la construcción de conocimiento y presenta ciertas aptitudes similares a la de la partera. Incluso, en muchos casos desarrolla ambas tareas participando en espacios comunitarios y festivos. Aquella construcción de conocimiento emerge desde ese *Otro femenino* para reivindicar la relación entre sujeto/objeto, cuando históricamente “la subjetividad denegada a la mujer, tal es, sin duda, la hipoteca garante de toda constitución irreductible de objeto: de representación, de discurso, de deseo”<sup>48</sup>.

Es emblemático el caso de Rosa Lorca, cantora, arregladora de angelitos, curandera y partera, quien fue una referente para Violeta Parra<sup>49</sup>, Doña Rosa se transformó en una figura de autoridad femenina para la cantante a partir de la transmisión de su sabiduría popular como objeto de estudio y como un personaje relevante en su vida personal. En ese sentido, Rosa Lorca recuerda: “yo mejoré a la Violetita cuando tuvo una guagua, la Rosita Clara fue... Yo

---

<sup>44</sup> Alarcón, Ana y Yolanda Nahuelcheo S. (2008). “Creencias sobre el embarazo, parto y puerperio en la mujer mapuche: Conversaciones privadas”. *Revista de Antropología Chilena*, 40(2), p. 148.

<sup>45</sup> Usunáriz, Jesús (2021). “La alimentación de la mujer en el embarazo, parto y puerperio en la España de la temprana Edad Moderna”. *Hipogrifo*, 9(1), p. 673.

<sup>46</sup> Machado, Raúl y Valerio Saskia (2017). *Creencias, mitos y prácticas que tienen las mujeres sobre el embarazo, parto y puerperio en el Centro de Salud Sócrates Flores Vivas, Enero a Marzo 2016*. Tesis para optar al grado de Doctor en Medicina y Cirugía, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, p. 19.

<sup>47</sup> Vidal (2006). “El parto y el cordón umbilical...”, p. 3.

<sup>48</sup> Irigaray (2007). *El espéculo...*, p. 119.

<sup>49</sup> Sobre doña Rosa Lorca, Violeta Parra, recuerda que: “cuando aparecía en la comuna de Barrancas a conversar con doña Rosa Lorca me pareció abrir este libro (de folclor). Doña Rosa Lorca es una fuente folclórica de sabiduría, es una mujer alta, gorda, morena de profesión partera campesina, es arregladora de angelitos, es cantora y sabe santiguar los niños, méica (sic), sabe quebrarles el empacho, sabe las palabras que hay que decir cuando hay mala suerte en la casa, detrás de la puerta de su casa tiene crucecitas de palqui, sabe ahuyentar al demonio con unas palabras especiales, es decir, es todo un mundo doña Rosar Lorca de la comuna de Barrancas” en Parra, Violeta (1959). La cueca presentada por Violeta Parra. (LP). EMI Odeón.

misma la atendí en El Sauce, pa' un 18, aprendí sola escuchado a mi mamá y a la abuelita mía, ellas curaban personas en el sur"<sup>50</sup>.

Es así como la cantora campesina tiene una sabiduría más allá de lo que refiere a la guitarra o el arpa; es una figura reconocida en los espacios rurales y un personaje que no se diferencia de la mujer campesina. Batlle y Martínez comentan que, en la época colonial hispana,

Se le atribuyeron a la mujer las tareas de transmitir e interpretar tradiciones poético-musicales, y de amenizar los espacios familiares y comunitarios de fiesta y distensión social. En el Chile colonial, las cantoras campesinas se han ocupado de tareas similares, además de desempeñar labores esenciales de cuidado comunitario, desde la crianza hasta la curandería. Como señaló Margot Loyola, decir "cantora" no es distinto a decir "mujer campesina"<sup>51</sup>.

Luego, en la poética de "El crío" confluyen diversas problemáticas femeninas y feministas. En primer lugar, se encarna un conflicto político social en cuanto a los niveles de decisión con los que cuentan los cuerpos gestantes y las leyes que hoy en día atañen al tema. A diferencia de "La Partera", el lenguaje utilizado para la creación de la poesía "El crío" es concreto y literal, pues entrega un mensaje directo que no da espacio para dobles interpretaciones.

En segundo lugar, el contexto bajo el cual se escribe esta cueca es lo que determina su importancia en cuanto reflejo tanto de un contexto político como de una crónica que encarna una de las problemáticas de género y luchas feministas propias de Latinoamérica y el mundo más contingente del siglo XXI. La crítica a la opresión de los cuerpos sexuados según el orden social hegemónico -ya instalada en los años 40 con Simone de Beauvoir y, más tarde, en los años 70 con Luce Irigaray y Judith Butler<sup>52</sup>- se transformó en una larga y latente lucha. En 1977, Irigaray reflexiona, todavía de forma lejana, la idea de que la libertad femenina sobre su propio cuerpo sea efectiva:

y aunque por regla general todavía no se hable de la contracepción y del aborto sino como posibilidad de controlar e incluso *dominar* los nacimientos, de ser madre *a voluntad*, ello no impide que acarreen una posibilidad de *modificación del estatuto social de la mujer*, y por ende de las modalidades de relación social entre el hombre y la mujer<sup>53</sup>.

Han pasado más de 50 años y la problemática respecto al derecho a decidir sobre el propio cuerpo sigue estando presente. Así es como se manifiesta en la poética de "El crío" en la primera seguidilla: *La decisión es mía/traerlo al mundo/abortar o tenerlo/no es tu asunto*.

En la actualidad, el aborto tiene lugar tanto en la esfera pública como privada y es desde aquella condición que aparecen también las expresiones artísticas que dan espacio al tema. La discusión no solo se presenta en los espacios académicos, sino también en el desarrollo de manifestaciones callejeras y creaciones poéticas como "El crío".

---

<sup>50</sup> Stambuk, Patricia y Patricia Bravo (2011). **Violeta Parra. El canto de todos**. Santiago de Chile: Pehuén, p. 71.

<sup>51</sup> Batlle y Martínez (2021). "Cantoras de rueda en Chile..." p. 115.

<sup>52</sup> Beltrán, Elena y Virginia Maqueira (Editoras). (2018). **Feminismos. Debates teóricos contemporáneos**. Madrid: Alianza Editorial.

<sup>53</sup> Irigaray, Luce (2009). **Ese sexo que no es uno**, p. 62.

Como vemos, el fenómeno de la cueca brava actualiza sus temáticas en el marco del llamado folclor público, cuya manifestación traslada a nuevos espacios cuestiones vinculadas con temas ideológicos, sociales y políticos<sup>54</sup>. Según Baron, en el marco de los estudios del folclor norteamericano, existe una reconceptualización de la noción de folclor en el siglo XX. Así,

a finales del siglo XX, los estudios folclóricos reconceptualizaron su objeto de estudio como una manifestación emergente, universalmente poseída por cualquier grupo cultural de cualquier estrato social, dentro y entre comunidades constituidas sobre la base de cualquier tipo de identidad y asociación compartidas<sup>55</sup>.

Creemos que esta perspectiva se aplica al fenómeno de la cueca brava como práctica musical urbana, pues, revitaliza el modo en que se experimenta la creación de la cueca como género performativo en el marco social y cultural actual.

Es así como “El crío”, se vincula con la ocupación de la esfera pública y masculina – como hasta hoy se reconoce en el ambiente cuequero urbano– para instalar temáticas y vivencias femeninas que durante larga data pertenecieron exclusivamente al ámbito privado. Siguiendo este planteamiento, Alfaro-Monsalve y Leiva-Vargas proponen que “la función social de las mujeres en la sociedad se ha visto reducida, por su naturaleza biológica, a la maternidad y la crianza de los hijos, marginando tradicionalmente su campo de acción al ámbito privado y reservando la esfera pública a lo masculino”<sup>56</sup>. Estas representaciones históricas son las que los feminismos esperan desarticular desde los diferentes espacios de expresión femenina, no solamente desde la vertiente teórica y académica, sino también artística.

En la copla de la poesía: *En mi vientre hay una vida/ espero entre que espero/ y un crío voy a parir/ estrella, un sol un lucero*, se sitúa a la hablante lírica desde un empoderamiento del cuerpo gestante a partir de su propia experiencia, lo que posibilita reconocer la voz de quien carga al crío. Esto pudiese parecer evidente bajo una visión poco detenida y profunda del asunto, pero, debido a las condiciones y concepciones sociales patriarcales establecidas,

las mujeres no controlan la reproducción con autonomía, aun cuando los embarazos y el período de lactancia son de competencia de sus cuerpos. La mujer no dispone de su propio cuerpo, ya que es construido por socialización para ser apreciado estéticamente, valóricamente y sexualmente a partir de parámetros masculinos que se reflejan también en el Estado<sup>57</sup>.

*Tres causales no alcanzan/ pa’ la balanza*: el remate propuesto por Koleth Alegría, compositora de la cueca, hace una alusión a las políticas públicas y leyes que enmarcan la

---

<sup>54</sup> Baron, Robert y Nicholas Spitzer (editores). (1992). **Public Folclore**. Washington D. C.: Smith-Sonian Institution Press.

<sup>55</sup> Baron, Robert (2016). “Public folklore dialogism and critical heritage studies”, *International Journal of Heritage Studies*, p. 590.: 10.1080/13527258.2016.1150320. La traducción es nuestra “During the late twentieth century, folklore studies reconceptualised its subject of study as an emergent in performance possessed universally, by any cultural group in any social strata, within and among communities constituted on the basis of any kind of shared identity and association”.

<sup>56</sup> Alfaro-Monsalve, Karen y María Leiva-Vargas (2017). “¿Decisión de mujeres? El debate político institucional en torno al aborto durante la postdictadura en Chile (1989-2015)”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (28), p. 86.

<sup>57</sup> Alfaro-Monsalve (2017). “¿Decisión de mujeres? El debate político...”, p. 87.

penalización del aborto o las causales aceptadas para su realización. En el contexto de las leyes chilenas, tenemos que

en el año 2017 se legalizó la interrupción voluntaria del embarazo en 3 causales: violación, riesgo de vida para la madre e inviabilidad fetal (...) La campaña feminista con la consigna “no bastan 3 causales”, no exige precisamente “aborto legal”, sino aborto libre, seguro y gratuito. La legalidad genera sospechas entre los colectivos autónomos que desconfían del control del Estado sobre los cuerpos gestantes y que, con dicho control, nuevamente la decisión sea arrancada de las manos de las mujeres y personas gestantes<sup>58</sup>.

Otra peculiaridad que presenta la lírica de “El crío” es que, si bien muestra una postura directa a favor del aborto, la hablante lírica defiende ser dueña de su decisión, sea cual sea. En la poesía queda explícito que el cuerpo gestante decide continuar con su proceso de embarazo: *no es tu asunto, madre/ que yo le quiero/ le cuido como fiera/ garras de acero*. En relación con lo anterior, se advierte la estrecha relación que guarda el cuerpo con la experiencia musical, como señalan Spencer y otros autores cuando mencionan que “el canto, por ejemplo: esta manifestación precisa y excelsa de un cuerpo trenzado en una precisión para entrar en otro cuerpo”<sup>59</sup>.

Bajo el argumento anterior, se abre la discusión sobre los límites entre la composición de un cuerpo individual y uno colectivo cuando, en el caso de la música y, en particular, en la conformación de una orquesta, esta funcionará gracias a que existe la figura del director/a. La persona en este rol “toca su instrumento, que es la orquesta completa: un conjunto de cuerpos unidos que actúan como uno solo bajo un lenguaje y un código gestual. Es algo que también ocurre en la música popular al momento de bailar”<sup>60</sup>. El estatus del cuerpo tanto en la performance musical como en el baile, habilitan el diálogo integrador de la experiencia con el movimiento y la música.

Sostenemos, entonces, que la música popular no solo sucede al momento de bailar. Luego, como ocurre en “El crío”, es relevante el registro fonográfico, pues juega con los límites del cuerpo individual y colectivo, junto con la entrega unificada de múltiples voces, vivencias e interpretaciones bajo el alero proporcionado por la composición misma.

Tanto “El crío” como “La partera”, en el marco de la función socio-cultural del folclore público, levantan temáticas en sintonía con diferentes problemas sociales asociados al cuerpo femenino, como lo son la legislación sobre el aborto o las diversas problemáticas en torno al parto. Ambas temáticas permiten una reflexión musicológica desde el folclore público al estar vinculado a “cuestiones de representación, ideología y práctica que enfrentan las ciencias sociales y las humanidades hoy en día”<sup>61</sup> por ser temas contingentes en Chile.

---

<sup>58</sup> Darat, Nicol (2021). “Hacia la despenalización del aborto en Chile”. *BORDES. Revista de Política, Derecho y Sociedad*, (22), p. 131.

<sup>59</sup> Spencer, Christian, María José Contreras, María Emilia Tijoux, Alejandra Araya y Marco Antonio de la Parra (2013). “Diálogos sobre cuerpo, música y cultura” (Entrevista grupal). *Resonancias*, 17(32), p. 20. <http://doi.org/10.7764/res.2013.32.3>

<sup>60</sup> Spencer (2013). “Diálogos sobre cuerpo...”, p. 21.

<sup>61</sup> Baron (1992). *Public Folklore...* p. 13. La traducción es nuestra: “issues of representation, ideology, and practice that face the social sciences and humanities today”.

### III. Voz y performance de la cantora urbana

En el espacio performático y performativo de la cantora de cueca urbana, se experimenta una representación integrada de la identidad rural y urbana. En sintonía con lo anterior, Las Peñascazo son un conjunto de cantoras urbanas, que encarnan a las cantoras campesinas. A continuación, se ilustra en un ejemplo de transcripción musical los elementos del contorno melódico de “La Partera”.

Imagen 1: Transcripción<sup>62</sup> musical parcial de “La Partera”

**La Partera**  
Las peñascazo

5

Fuente: Elaboración propia.

En la línea melódica presentada por Las Peñascazo es posible observar que la nota más aguda alcanzada es un Do5. Si bien es una nota que aparece solo dos veces en el motivo melódico, se encuentra rodeada de notas con características similares asumiendo, así, una exigencia en cuanto a la mantención de notas agudas en la voz de la intérprete. El dibujo melódico no evidencia grandes saltos, con excepción del Do5 antecedido por un Sol4 que hace un salto de cuarta.

La representación de la figura de la cantora campesina encarnada por las cantoras urbanas en “La Partera” evidencia una fusión de lo rural/urbano desde la música. En ese sentido, desde la performance campesina, los tonos agudos femeninos han quedado justificados logrando mantener esta tradición en sus composiciones, tanto en el texto lírico como en el musical. Cabe destacar que, a través del registro fonográfico, es posible evidenciar la interpretación del signo referido a *staccato*, lo que sugiere una melodía dinámica y una duración menor en la impostación de cada nota escrita en la partitura.

“El crío” se trata de una cueca compuesta 12 años después de “La partera”. Acá, vemos que se mantiene el uso de tonos agudos, pero el recurso de la impostación se trata de un modo diferente. Esta vez, el matiz afectivo de la composición pareciera ser la rabia, ya que el uso de la voz busca ser entera y más gritada que melódica y el ataque de las notas más agudas es firme y sostenido, lo que nos aleja de una interpretación juguetona y veloz que permitía el *staccato* en “La partera”. Es así como los usos vocales marcados, impetuosos y

<sup>62</sup> Todas las transcripciones musicales son nuestras.

gritados en “El crío”, colaboran con la narrativa crítica acerca del aborto como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Imagen 2: Transcripción musical parcial de “El crío”

**El crío**  
Calila lila

- pe-ro, en-tre que, es - pe-ro ca-ram-ba ca - ram-ba ca - ra - jo es

Fuente: Elaboración propia

En relación con el rango melódico, este es un poco más amplio que “La Partera” logrando cierta profundidad en las notas más graves. El rango presentado abarca desde un Mib5 y un Do4. Como sucede con “La Partera”, el mayor salto en el dibujo melódico corresponde a un salto de cuarta que se encuentra dos veces en el motivo presentado.

Teniendo en cuenta ambos motivos melódicos, es posible exponer una idea general de lo que supone la composición musical, ya que ambas estructuras formadas por una melodía A y B serán parte de la copla y, a su vez, de la melodía propia de las seguidillas y remate.

Las partituras presentadas también permiten analizar las tonalidades de cada una de las composiciones. Con esto, se realiza la comparación entre el uso del modo mayor y menor, una que está en diálogo con el carácter de ambas cuecas.

La primera cueca encarna un proceso de júbilo, reunión y ritual colectivo, lo que se refleja no solo en la letra, sino también en la elección de la tonalidad mayor. Por su parte, la segunda composición, gracias a su tercer grado con intervalo menor respecto a la tónica, se instala en una escala menor que, junto con la melodía, generan una sonoridad de cierta tensión que, en este caso, es concordante con el texto lírico.

Para comprender la selección de tonalidades y registro en ambas cuecas, es esencial considerar que este género se ha desarrollado principalmente a través de voces masculinas. Según lo señalado por Jordán citando a Pennington, estas voces tienden a situarse en un rango que va desde el sol1 hasta el Fa#4<sup>63</sup>. En el canto de estas cuecas, brillan los tonos agudos, llegando a notas como Sol#4, lo que ya pareciese escaparse del rango habitual de comodidad vocal masculina. Lo anterior forma parte de la explicación sobre el denominado “canto

<sup>63</sup> Jordán, Laura (2022). "Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy", *Resonancias*, 26(51), p. 15.

gritado” o “buen pito”, terminologías utilizadas por cantores y cantoras de cueca brava para hacer referencia al estilo de canto. Esto lo refuerza Céspedes:

cuando el cantor que llevará el alto pega el grito sale éste acompañado siempre de ese sonido melismático de percusión o repiqueteo que le da la vibración de los resonadores, que lo hace desgranarse en trinos y gorgoros por medio del florecimiento de vocales<sup>64</sup>.

Desde una mirada técnica sobre los diferentes recursos vocales usados en la cueca, Jordán, al referirse al carácter silábico de esta, usa términos tales como: *gorgoreo*, *melisma*, *requiebro*. Según la autora, será entendido como *requiebro* un canto “con modulaciones, que surge cuando la voz se curva hacia arriba desde el vientre, la voz va zigzagueando y el aire golpea el paladar para vibrar”<sup>65</sup>. Dentro de estas ornamentaciones melódicas,

el que actúa directamente al nivel de la unidad de cada sílaba, y que se identifica claramente por los cantores, lleva el nombre de “*gorgoreo*”. Otros adornos como el *portamento*-entendido como un efecto que conecta dos notas mediante un deslizamiento- y la *apoyatura* no aparecen claramente en los discursos de los cantantes, ni oral ni escritas, aunque tal vez sean tan audibles como el *gorgoreo*<sup>66</sup>.

En cuanto a los melismas, a diferencia de otros géneros musicales, en la cueca pareciese que “nadie lo define claramente porque nadie tiene las herramientas necesarias para hacerlo”<sup>67</sup>. De todas maneras, es parte de las referencias más comunes realizadas por cantores y cantoras de cueca brava. En ese sentido, además del vibrato, la palabra melisma a veces puede referir a un tipo particular de ornamentación de una melodía. Según Jordán, a partir de Marabolí, se sugiere que, “Melismo significa la ruptura o fuga de vocales, dentro de un círculo o espacio de tiempo. Por lo tanto, no implica aumento en el número de notas o sílabas, porque (melisma) surge de la repetición, resonancia y acento de una vocal”<sup>68</sup>.

En base a este acercamiento técnico, resulta relevante problematizar en torno al aprendizaje del canto cuequero femenino, pues, hasta ahora, tanto los términos vertidos como las definiciones otorgadas a ellos, como señalan las y los autores, provienen exclusivamente de una tradición masculina del canto cuequero, donde sus aprendices y representantes deben poner en práctica la mayor cantidad de elementos mencionados para la demostración de destreza y talento. Pero en la actualidad, cuando la escena musical cuequera no es exclusivamente masculina, las formas del canto y del uso de la voz nos permiten levantar nuevas problematizaciones.

Es importante resaltar que el canto de las cantoras campesinas es parte de los referentes que existen en estas últimas décadas para las cantoras urbanas. En este sentido, los tonos agudos experimentados tanto por voces masculinas como femeninas también encuentran lugar en el oficio de cantora campesina cuando los tonos agudos,

además de ser una característica estética en sí, puede explicarse considerando que estas

---

<sup>64</sup> Claro, Samuel y Carmen Peña (1994). **Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí**, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, p. 155.

<sup>65</sup> Jordán, Laura (2016). Enjeux de la cueca chilienne: vocalité et représentations sociales. Tesis para optar el grado de Doctor en Musicología, Université Laval, p. 145. <https://hdl.handle.net/20.500.11794/26902>.

<sup>66</sup> Jordán (2016). Enjeux de la cueca chilienne..., p. 146.

<sup>67</sup> Jordán (2016). Enjeux de la cueca chilienne..., p. 148.

<sup>68</sup> Jordán (2016). Enjeux de la cueca chilienne..., p. 146.

manifestaciones musicales se llevaban a cabo frente a cantidades grandes de gente y que provienen de una época en la que no existía la amplificación, por lo cual también tienen una finalidad funcional, la de hacerse escuchar<sup>69</sup>.

Según la misma autora, “Margot Loyola, refiriéndose a la cantora, relata que el uso de la voz varía mucho entre una y otra en cuanto al vibrato, presentándose en algunas de manera natural, en otras estando ausente y en otras llegando a la voz caprina”<sup>70</sup>. Estos usos vocales son interesantes de comprender desde la perspectiva de Margot Loyola quien valora la voz de la cantora en sus diferentes formas, teniendo como referente el canto académico. De todos modos, se pregunta Jordán: “hasta qué punto sería relevante prestar atención a la calidad de la voz para que los cuerpos de las mujeres sean verdaderamente audibles”<sup>71</sup>. Lo interesante aquí es pensar en las diversas connotaciones o interpretaciones que pueden surgir en cuanto a la tarea de hacerse escuchar como mujer.

En lo que respecta a los procesos históricos relacionados con la construcción de lo femenino/masculino, las voces femeninas ocupan lugares estructurados bajo normas patriarcales y heteronormadas. En esta discusión, la base dicotómica del género opera en función de un orden metafórico o simbólico que tiene una carga performativa en las expresiones del sistema sexo-género, las que según Lamas, son “recurrentes transculturalmente”, por ejemplo, “mujer/hombre va con naturaleza/cultura, interés privado/interés social, esfera doméstica/ámbito público, etc”<sup>72</sup>. Estas oposiciones binarias aún se encuentran presentes, tanto en los discursos globales como en los resultados de investigaciones locales. Sobre esto, señalan Pinochet, Novoa y Basáez que “lo masculino se consagra como la medida de todas las cosas; como lo propiamente neutro. La relación entre hombres y mujeres, entonces, se convierte en la que se establece entre sujeto (activo) y objeto (pasivo); entre agente e instrumento”<sup>73</sup>.

La razón femenina se realza en gestos creativos y performativos, como en las cuecas analizadas, cuando la relación entre femineidad, cuerpo y música —y, en general, todo acto sonoro femenino, ya sea individual o colectivo— supone y encarna un acto de rebeldía, resistencia y resiliencia: “la desobediencia sonora sigue siendo un terreno de contestación por los cuerpos de estas mujeres”<sup>74</sup>.

En el marco de la revisión de ambas composiciones, hay ciertas barreras que sus compositoras, de forma consciente o inconsciente, tuvieron que transgredir, pues, como sostiene Pinochet, existen:

---

<sup>69</sup> Tardone, Débora (2017). Canto Campesino Femenino: la cantora y la payadora: estética de la tradición y la transgresión, Tesis para optar el grado de Magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile. <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21931>.

<sup>70</sup> Tardone (2017). Canto Campesino Femenino..., p. 21.

<sup>71</sup> Jordán, Laura (2023). “Feminist Performance as Challenging Voice-Body Regimentation”. *Studies in Latin American Popular Culture*, 41, p. 130.

<sup>72</sup> Lamas, Marta (2015). La antropología feminista y la categoría de género, **El género. La construcción cultural de la diferencia sexual**. Marta Lamas (compiladora). Ciudad de México Universidad Nacional Autónoma de México, Bonilla Artigas Editores, p. 113.

<sup>73</sup> Pinochet, Carla y Javiera Novoa y Valentina Basáez (2021). “El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: inequidades de género en el campo musical chileno”. *Revista Musical Chilena*, 75(236), p. 42.

<sup>74</sup> Jordán (2023). “Feminist Performance as Challenging...” p. 145.

estereotipos y prejuicios que pesan sobre las mujeres en la música. Desde la infancia y a lo largo de toda su trayectoria, la mujer deberá enfrentar en el mundo musical varias exigencias que no aplican a sus pares hombres, ya que se parte de la base de que ellas *no pueden o no saben*. Deben demostrar, entonces, que logran desempeñarse en la música, *aunque sean mujeres*<sup>75</sup>.

A partir de lo poco que se ha teorizado sobre la cantora de cueca brava, se observa que hay dos situaciones. En primer lugar, de acuerdo con la literatura revisada, se asume que los aspectos tradicionales de la cueca brava masculina deben desarrollarse e incorporarse en la cueca brava femenina, aun cuando la tradición cuequera de la época de oro no cuenta con referentes femeninos que hicieran uso de los mismos recursos vocales presentados. Esta realidad es parte de la brecha entre cantores y cantoras en cuanto al desarrollo vocal del canto cuequero, lo que supone un esfuerzo por las cantoras del siglo XXI de adecuar su repertorio (en general subiendo tres tonos a partir del tono masculino) y buscar referentes en otras voces, tales como las cantoras campesinas.

En segundo lugar y con relación a la poca teorización sobre el canto femenino cuequero, se sostiene que esta falta de referentes femeninas para una correcta impostación -según la tradición del canto cuequero- le permitió a las cantoras ir creando sus propias composiciones en torno al desarrollo de su vocalidad. Las cantoras fueron explorando en base al uso de los resonadores y componiendo líneas melódicas que no solo hicieran sentido en el contexto, sino que fueran cómodas para sus intérpretes, además de escribir poesías que le hicieran sentido a sus propias vivencias sociopolíticas.

Vemos que la dimensión sociopolítica de la música no está excluida de los procesos creativos y, en particular, en este tipo de canto femenino. En ese sentido, McClary sitúa la idea del complejo concepto de cuerpo/emociones en la música como una valiosa fuente de información histórica que permite rastrear los modos de significación cultural e ideológica:

mientras que la música organice, las percepciones de nuestros propios cuerpos y emociones, nos podrá decir cosas sobre la historia que no son accesibles a través de otros medios (...) Los documentos históricos nos ayudan a emplazar la música dentro de las luchas ideológicas que dejan sus huellas en sus procedimientos<sup>76</sup>.

#### IV. Cueca brava, cuerpo y afectos

La cueca brava como fenómeno performativo, sitúa el cuerpo en diálogo con la dimensión afectiva. Así, se toma en cuenta que el *giro afectivo*<sup>77</sup> como enfoque teórico, se preocupa por resignificar la relación entre mente/cuerpo y valorar sus significados en el campo social. Según Solana, al explicar las fundamentos y discusiones del *giro afectivo*, entiende que los afectos son intensidades con un mayor o menor grado de potencia para afectar los cuerpos,

cuando estas intensidades son articuladas, reconocidas y codificadas según símbolos y convenciones sociales, se transforman en emociones (...) Las emociones logran ponerle

---

<sup>75</sup> Pinochet (2021). “El círculo vicioso de la invisibilidad femenina...”, p. 53.

<sup>76</sup> McClary (2023). *Cadencias femeninas...*, p. 85.

<sup>77</sup> Más sobre el giro afectivo: Lara, Alí y Giazú Enciso Domínguez (2013). “El Giro Afectivo”. *Athenea Digital*, 13(3), pp. 101-119. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>.

nombre, llevar a la conciencia, darle significado, volver familiar y expresar lo que un cuerpo siente en un momento particular<sup>78</sup>.

Entonces, durante el fenómeno de sentir/pensar los afectos, se habilita la verbalización, la codificación o la traducción de esos afectos en emociones y sentimientos. Por lo tanto, se puede identificar su grado de afectación de un modo más específico, por ejemplo, cuando es posible nombrar los afectos en base a emociones y sentimientos de manera concreta, como: la nostalgia, la pena, la alegría, la rabia etc.

La teorización del afecto y su relación con los vínculos sociales, artísticos y políticos han sido abordado por autores tales como por Brian Massumi<sup>79</sup> y Sara Ahmed<sup>80</sup>, teóricos del *giro afectivo* que han abordado desde diferentes enfoques la teoría del afecto. Por un lado Massumi, hace una distinción entre afecto y emoción, reivindicando la sensación como forma primaria del afecto. Mientras el afecto es una intensidad, preológica, “una emoción es un contenido subjetivo, la fijación sociolingüística de la cualidad de una experiencia que es partir de ese momento definida como personal (...). Es la intensidad apropiada y reconocida”<sup>81</sup>.

Por otro lado, Sara Ahmed, dota el problema del cuerpo, los afectos y emociones con un soporte epistemológico desde el género, cuando culturalmente se usa “blandura” o “dureza” en que “por supuesto: el cuerpo nacional blando es un cuerpo feminizado al que ‘penetran’ o ‘invaden’ otros”<sup>82</sup>.

Así también, los cuerpos son disciplinados afectivamente con un deber del sentir o un imperativo de los sentimientos y emociones, sin hacer una distinción entre ambos, como lo hace Massumi. Un ejemplo de esto es la felicidad; sentimiento analizado profundamente por Ahmed, cuando se propone “analizar *de qué manera* los sentimientos hacen que algunas cosas sean buenas y otras no”<sup>83</sup> y cómo estas formas de sentir instalan patrones afectivos de manera individual y colectiva.

A partir de las/los autores del *giro afectivo*, se establece un enfoque de investigación que revitaliza los conceptos históricos de afecto de Spinoza y de pasión de Descartes<sup>84</sup>. Según

---

<sup>78</sup> Solana, Mariela (2020). “Afectos y emociones, ¿Una distinción útil?” *Revista Diferencia(s)*, 10, p. 32.

<sup>79</sup> Massumi, Brian (2002). **Parables for the Virtual**. Durham: Duke University Press.

<sup>80</sup> Ahmed, Sara (2015). **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: UNAM/Programa Universitario de Estudios de Género, p. 22.

<sup>81</sup> Massumi (2002). **Parables...**, p. 28. “An emotion is a subjective content, the sociolinguistic fixation of the quality of an experience that is henceforth defined as personal (...). It is the intensity appropriated and recognized” (La traducción es nuestra).

<sup>82</sup> Ahmed (2015). **La política cultural...**, p. 22.

<sup>83</sup> Ahmed, Sara (2019). **La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría**. Buenos Aires: Caja Negra, p. 40.

<sup>84</sup> Las emociones y la afectividad pasan a ser un nuevo espacio desde donde articular el conocimiento poniendo énfasis en los aspectos físicos y corporales. Es importante destacar el diálogo fundamental que las/los autores establecen entre el *giro afectivo* y Baruch Spinoza en su **Ética demostrada según el orden geométrico**, y diferentes autoras y autores contemporáneos, algunos referenciados más arriba. Cabe señalar que la importancia de Spinoza para estos autores/as, se basa en la crítica que el filósofo hace al sistema cartesiano de la dualidad mente/cuerpo, quien en breves términos, plantea una ética en que mente y cuerpo son atributos de una misma sustancia. Idea que Spinoza, en su *Ética*, expresa de la siguiente forma: “el alma y el cuerpo son una sola y misma cosa, que se concibe ya bajo el atributo del Pensamiento, ya bajo el de la extensión”; Spinoza, Baruch (2022). **Ética demostrada según el orden geométrico**. Madrid: Alianza, p. 213. Esta discusión habitualmente se presenta como antagónica a la separación de mente/cuerpo atribuida a Descartes en su libro: **Las pasiones**

Labanyi, “el concepto de las pasiones, vigente en la temprana modernidad, tiene bastante en común con la teorización contemporánea del afecto, porque suponía que las pasiones no eran propiedades del yo, sino que invadían el cuerpo desde fuera”<sup>85</sup>. Esta perspectiva actualiza una vieja discusión sobre mente/cuerpo y razón/pasión para renovar el enfoque investigativo de fenómenos musicales para una construcción epistémica que vincula, el cuerpo, los afectos y la música<sup>86</sup>.

En la misma línea teórica, “afecto, sensación y emoción ocupan lugares distintos en una escala temporal, que va desde el cuerpo (lo más rápido) hasta la mente (lo más lento). Los tres suponen la capacidad de evaluar el mundo exterior; las sensaciones y las emociones son conscientes”<sup>87</sup>, pues entran en el plano del razonamiento cuando se experimentan

Para comprender la teoría de los afectos, es importante tener en cuenta que estos no se abordan de manera individual, sino como cuerpo social, esto es, en las interacciones con otros cuerpos y cómo el modo en que se desarrollan las relaciones sociales y culturales son afectadas. En definitiva, siguiendo a Ahmed, las emociones son prácticas sociales.<sup>88</sup> En relación con la idea de cuerpo individual y colectivo, Le Breton, en su sociología del cuerpo sostiene que “del cuerpo nacen y se propagan los significados que fundamentan la existencia individual y colectiva; constituye el eje de la relación con el mundo, el lugar y el tiempo”<sup>89</sup>. En otras palabras, “el cuerpo está constantemente produciendo significado, insertando de este modo al ser humano en un espacio social y cultural determinado”<sup>90</sup>.

La función del diálogo inicial que, en general, presentan los registros fonográficos de cueca brava, es animar al oyente proporcionando una atmósfera singular para su experiencia sonora inmersiva. De esta forma, es común encontrar en este tipo de registro un teatrillo inicial realizado en general por las/los mismos intérpretes del resto de la composición.

Vemos y sentimos el cuerpo por medio de la voz -en la performance grabada-, pero también el cuerpo es evocado como espacio de resonancia política, como se puede ver en la Tabla 2. En “La Partera”, la performance vocal es gritada e imperativa por su alusión a la urgencia del parto, y en “El crío”, el diálogo inicial es más bien una arenga al empoderamiento de la decisión sobre el cuerpo, con una alusión al juego popular de las escondidas. En este caso, el un, dos tres por mí, no solamente se experimenta de forma individual, sino que de forma colectiva y solidaria.

---

**del alma** y su clásico sistema cartesiano. Descartes, René (1997). **Las pasiones del alma. I Parte**, Madrid: Tecnos, pp. 53-130.

<sup>85</sup> Labanyi, Jo (2021). “Pensar lo material”. *Kamanchatka. Revista de análisis cultural*, p. 19.

<sup>86</sup> Leer más sobre música popular, afectos y género en Valdebenito, Lorena. (2023). “Música, voz y afectos. Ternuras masculinas en canciones populares chilenas”. *Revista Musical Chilena*, 77(239), pp. 114-139. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/66166> y en Valdebenito, Lorena. (2024). “Figuras del Padre y la Madre: Psicoanálisis, género y afectos filiales en canciones populares”, *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 17 (1), pp. 8-36 <https://doi.org/10.4067/S0719-53892024000100008>.

<sup>87</sup> Labanyi (2021) “Pensar lo material”..., p. 18.

<sup>88</sup> Ahmed, Sara (2004) **The Cultural Politics of Emotion**. Nueva York: Routledge.

<sup>89</sup> Le Breton, David. (2018) **La sociología del cuerpo**. Madrid: Siruela, p. 10.

<sup>90</sup> Le Breton (2018) **La sociología del cuerpo**, p. 10.

Tabla 2: Diálogos iniciales

<p><b>“La Partera”</b> -Rosa! tráete el agua -Voy al tiro, que me pongo nerviosa yo con esto de la guagua. - apúrate niña, apúrate y tráete los paños blancos también. - Usted mijita respire fuerte y hondo, y ahora puje, ¡puje!</p>	<p><b>“El crío”</b> Mujer debes decidir Con tu cuerpo has lo que quieras Les digo, un dos tres por mí Y todas mis compañeras.</p>
--	---

Fuente: Elaboración propia.

“La partera” supone la performance de una mujer campesina y entrega lineamientos para el proceso de parto de una mujer, en relación con el tópico que abordará la poesía misma más adelante en la cueca. En diálogo con esto, se encuentra la cuarteta presentada por la poesía “El crío”. Acá, la performance de la hablante no representa una voz ajena, sino a la propia mujer cantora tras la creación.

Resulta interesante el vínculo que podemos hacer entre el modo en que se construye una noción corporal y afectiva en ambas cuecas. Es así como los diálogos de ambas producciones fonográficas evidencian la concreta relación entre cuerpo, política y afecto y, aunque se posicionan desde realidades diferentes, la creación discursiva sobre cuerpos gestantes llega a ser una sustancial declaración política y cultural.

En el caso de “El crío”, el diálogo sugiere el acompañamiento y resguardo colectivo que supone el proceso de parto para mujeres campesinas. A su vez, queda la duda de si la tradición de parir en casa devela una desconfianza al sistema de salud chileno (sobre todo rural) y una invisibilidad del rito en la esfera pública campesina, como se sugiere en la siguiente referencia. Esto, debido a que, dentro de la intertextualidad del diálogo inicial, se encuentra una hablante femenina que comenta: “*que me pongo nerviosa yo con esto de la guagua*”. Se deja entrever que no necesariamente existe una experiencia en lo que supone el asistir un parto, sino una disposición a la ayuda en pro del confort tanto de la madre como del/la recién nacido/a. Por lo tanto, vemos que el discurso vertido por Las Peñascazo, a través de la representación de la figura de la mujer campesina, atraviesa la experiencia del cuerpo femenino en proceso de parto, refleja y produce una relación música/género femenino a través de los afectos y la producción de sentimientos.

En relación con la idea anterior, el momento del parto como rito cultural, afectivo y sensible, “no es algo que sencillamente resida en los sujetos y se mueva de estos hacia los objetos; los sentimientos son el modo en que los objetos crean impresiones en los espacios de vida compartidos”<sup>91</sup>. Es así como, ambos diálogos iniciales desde su dinámica musical/afectiva proponen hablar de lo que no se habla a partir de la reproducción de un estilo musical primordialmente masculino, como lo es la cueca, pues, históricamente había quedado rezagada la temática de la maternidad y la infancia.

En estos registros fonográficos se logra comunicar la convergencia entre las repercusiones de un discurso que penetra desde lo sensorial/emotivo/afectivo y, luego, desde la creación de lo discursivo.

<sup>91</sup> Ahmed (2019). *La promesa...*, p. 40.

En los diálogos de “La Partera” se advierte una crónica que conversa con dos temporalidades. Por una parte, es el momento del inicio de la vida en el aquí y el ahora, pero también evoca el oficio de la partera históricamente construido en la figura de la mujer campesina, cantora, en que una de sus funciones sociales es la de otorgar apoyo y bienestar a su comunidad.

Con relación a “El crío”, la cueca revela las responsabilidades políticas detrás del proceso de gestación e invita a reflexionar desde el amor respecto a los afectos transmitidos por el cuidado del cuerpo y sus límites entre lo público y lo privado. Macon, en el marco de una reflexión sobre la resiliencia como agencia en las maternidades de las Madres de la Plaza de Mayo y el afecto, señala que “resulta revisitada la concepción clásica del amor como apego, pero entendiendo ahora que en los modos de actuar en la propia esfera privada se encuentra el germen de transformaciones políticas”<sup>92</sup>.

Así, vemos que en el diálogo inicial de “El crío”, la persona gestante es conocedora y soberana de las decisiones que puede tomar sobre su cuerpo desmarcando lo político/social de la victimización o silencio que rodea a la figura materna, como ocurre con las Madres de la Plaza de Mayo quienes “exponen su conceptualización de la maternidad como un activismo revolucionario, en el que la resistencia (...) era una necesidad generada por un primer mandato: proteger a sus hijos como extensión de su rol de madres, transformado en estrictamente político al devenir colectivo”<sup>93</sup>.

Así también, han sido las cantoras tanto en formato de grupo como en rueda quienes han permitido abrir debates en torno al cuerpo y su posicionamiento cultural, donde “la facultad reproductiva de la mujer -con todos sus aspectos asociados, tales como la tendencia a lo afectivo y lo comunitario- fue vista como una forma inferior de creatividad, subordinada por cierto a la intelectualidad, esta última siempre asociada a lo masculino”<sup>94</sup>.

La formación de nuevos espacios y circuitos de la cueca brava en Santiago genera lazos afectivos y modos de colaboración en los territorios.

el año 2016 se realizó el Primer Encuentro Nacional de cantoras a la rueda en Santiago, sumando a más de 50 mujeres (...) El segundo encuentro se realizó en la ciudad de Valparaíso y el tercero en Concepción. Este año 2019 en la Organización del 4° Encuentro de Cantoras a la rueda ya se encuentran inscritas más de 120 cantoras<sup>95</sup>.

Esta organización ha ido creciendo y ampliando los encuentros de cantoras en otros lugares fuera de Santiago, uno de ellos en Puerto Montt y San Vicente de Tagua Tagua, al que asistieron cantoras de todo el país.

Así también, se han conformado nuevos lotes cuequeros femeninos tales como Las Malvarrosa, La Firuleta, Caramba y Zamba, Las Entonás, Chinas Cholas, Las Mononas, entre otras. Esta proliferación de cantoras de cueca ha hecho posible la expansión de registros fonográficos y composiciones con una perspectiva que ha venido a revitalizar el género, lo

---

<sup>92</sup> Macón, Cecilia (2017). “Resiliencia como agencia o de la maternidad como desposesión”. Ana Abramowski, y Santiago Canevaro (Compiladores). **Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades**, Buenos Aires: Ediciones UNGS, p. 209.

<sup>93</sup> Macón (2017). “Resiliencia como agencia o de la maternidad...”, p. 211.

<sup>94</sup> Battle (2021). “Cantoras de Rueda en Chile...”, p. 109.

<sup>95</sup> Fuentealba, Loreto (2019). “Desarrollo de la organización de cantoras de la cueca a la rueda, una nueva propuesta como fenómeno político y social”. Trabajo Final Diplomado de Patrimonio Cultural, Ciudadanía y Desarrollo Local, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, p. 7.

que ha contribuido al desarrollo de la escena musical cuequera. Estas iniciativas no solo dependen de la cantidad de lotes femeninos o mixtos que existan, pues,

como cualquier otro discurso social, la música es significativa mientras que al menos algunas personas crean que lo es y actúen de acuerdo con esta creencia. El significado no es inherente a la música, pero tampoco lo es el lenguaje: Ambas son actividades que siguen a flote solo porque hay comunidades de personas que invierten en ellas<sup>96</sup>.

De esta forma, la práctica musical de la cueca brava femenina rompe con los estereotipos masculinos no solo en su dimensión lírica y musical, sino que también performativa. A la vez, esta nueva escena cuequera compuesta por mujeres, según Spencer, “permite pensar en el fin de la hegemonía performática del varón y cuestionar su autenticidad como fuente única desde donde emanan los símbolos que permiten conformar la idea de tradición de la cueca urbana”<sup>97</sup>.

#### IV. Conclusiones

El conocimiento de las formas del canto cuequero, la conciencia de las temporalidades del pasado y presente campesino, junto con la reivindicación del uso de los espacios artísticos por mujeres, ha permitido la creación de una escena musical que, si bien está en construcción y constante desarrollo, advierte un impulso vinculado con las perspectivas de género, tanto desde la visibilidad sobre vivencias relacionadas con la historia del género femenino, como con las luchas y desigualdades que este experimentan a nivel social.

En los análisis se pudo mostrar la relevancia de la construcción de una tradición de canto cuequero femenino donde las percepciones del afecto y la construcción del cuerpo y voz colectiva invitan a dejar atrás las diversas prácticas patriarcales aún latentes en el espacio cuequero santiaguino. El “hacerse oír” sigue siendo una tarea ardua para quienes deciden entrar al ruedo de la cueca brava.

La convicción de que las mujeres pueden ser compositoras e intérpretes y que el canto a la rueda no es estrictamente para cantores e instrumentistas masculinos, permite avanzar hacia una transformación social y cultural. Con ello, se demuestra un avance en la relación social y cultural que se establece con el género a nivel colectivo, hacia la posibilidad de que ni la calidad sonora de las diferentes manifestaciones musicales ni la audiencia alcanzada se vean afectadas por sesgos de género.

La cueca brava como género de música urbana, creada y performada por mujeres, revitaliza su práctica desde Otro espacio, el femenino, como analizamos desde los postulados de Luce Irigaray. Ese Otro espacio, está traspasado por formas de creación femenina que revalorizan las prácticas históricas de la cantora, no sólo como figura musical, sino que también cultural en su marco de acción comunitario.

La exploración del concepto folclore público y su aplicación a la cueca brava, es una apuesta teórica en favor de descubrir nuevas formas de construcción de significados en torno al género, siendo fundamental la experiencia de una de las autoras de este artículo como cultora del género para generar nuevos saberes desde la propia práctica.

---

<sup>96</sup> McClary (2023). *Cadencias femeninas...*, p. 69.

<sup>97</sup> Spencer (2011). “Finas, arrogantes y dicharacheras.”..., p. 37.

La performatividad de los afectos se demuestra en la relación que las cantoras establecen con el cuerpo y su vocalidad como agente político para afectar a otros cuerpos. Esto también se ve reflejado en la decisión que toman las cantoras de continuar con tradición de la cueca, contribuyendo a la revitalización de la escena musical urbana para nutrirla de nuevas estrategias creativas y posibilidades de interpretación musical.

## **Bibliografía**

- Ahmed, Sara (2004). **The Cultural Politics of Emotion**. Nueva York: Routledge.
- Ahmed, Sara (2015). **La política cultural de las emociones**. Ciudad de México: UNAM/Programa Universitario de Estudios de Género.
- Ahmed, Sara (2019). **La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la felicidad**. Buenos Aires: Caja Negra.
- Alarcón, Ana y Yolanda Nahuelcheo S. (2008). “Creencias sobre el embarazo, parto y puerperio en la mujer mapuche: Conversaciones privadas”. *Chungara, Revista de Antropología Chilena*, 40(2), pp. 193-202. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-73562008000200007>.
- Alfaro-Monsalve, Karen y María Leiva-Vargas (2015). “¿Decisión de mujeres? El debate político institucional en torno al aborto durante la posdictadura en Chile (1989-2015)”. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (28), pp. 83-97. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2015.n28-05>
- Atkinson, Patricia (2023). “Public Folklore in the Twenty-first Century: New Challenges for the Discipline”. *Journal of American Folklore*, 119(471), pp. 5-18.
- Baron, Robert (2016). “Public folklore dialogism and critical heritage studies”, *International Journal of Heritage Studies*, 22(8), pp. 588-606. <https://doi.org/10.1080/13527258.2016.1150320>
- Baron, Robert y Nicholas Spitzer (editores). (1992). **Public Folklore**. Washington D. C.: Smith-Sonian Institution Press.
- Battle, María Bernardita (2019). *Sounds of revival: popular resistance through the practice of chilean cueca*. Tesis para optar el grado de Doctor en Filosofía, King’s College, London. <https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/en/studentTheses/sounds-of-revival>.
- Battle, María Bernardita y Martínez, Andrea (2021). “Cantoras de Rueda en Chile: Antecedentes Histórico-Culturales de su irrupción en el Siglo XXI”. *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 1, pp. 108-134. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892021000100108>

Fernández, Emilia y Lorena Valdebenito. (2025). Folclor público en la cueca brava chilena: Género, performatividad y afectos, *Revista Neuma*, 1, pp. 8-36

Beltrán, Elena y Virginia Maqueira (editoras). (2018). **Feminismos. Debates teóricos contemporáneos**. Madrid: Alianza Editorial.

Benavente, Javiera (2021). “Danza de caporales en el área geocutlural andina: una reflexión desde el patrimonio”, *Ciencia y Cultura*, 25(47), pp. 259-281. <https://doi.org/10.35319/rcyc.2021471263>

Butler, Judith (2006). **Deshacer el género**. Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2007). **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**, Barcelona: Paidós.

Butler, Judith (2019). **Cuerpos que importan**. Buenos Aires: Paidós.

Calila Lila (2020). “*El crío*”, *Revuelta al 6x8* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=F7xwrSzZ1do>

Castroviejo, María (2004). “Antiguas prácticas tradicionales de la isla de Ons relacionadas con el embarazo y el parto”. *Anuario Brigantino*, (27), pp. 313-324. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1399787>

Claro, Samuel y Carmen Peña. (1994). **Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí**, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Darat, Nicol (2021). “Hacia la despenalización del aborto en Chile”. *BORDES. Revista de Política, Derecho y Sociedad*, (22), pp. 127-131. <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/bordes/article/view/1079>

Descartes, René (1997). **Las pasiones del alma. I Parte**. Madrid: Tecnos.

Fernández, Amanda (2023). *Sonidos indentitarios de la cueca brava centrina: Archivo performance y escena local (2010-2023)*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología Latinoamericana, Universidad Alberto Hurtado.

Fernández, Pilar (1988). “Algunas anotaciones sobre la abeja y la miel en el mundo antiguo”. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Historia Antigua* (1), pp. 185-208. <https://doi.org/10.5944/etfi.1.1988.4121>

Fuentealba, Loreto (2019). “Desarrollo de la organización de cantoras de la cueca a la rueda, una nueva propuesta como fenómeno político y social”. Trabajo Final Diplomado de Patrimonio Cultural, Ciudadanía y Desarrollo Local, Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile.

González, Juan Pablo (1996). “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”, *Revista Musical Chilena*, 50(185), pp. 25-37.

Fernández, Emilia y Lorena Valdebenito. (2025). Folclor público en la cueca brava chilena: Género, performatividad y afectos, *Revista Neuma*, 1, pp. 8-36

González, Juan Pablo y Rolle, Claudio. (2005). **Historia social de la música popular en Chile. 1890-1950**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Irigaray, Luce (2007). **Espéculo de la otra mujer**. Madrid: Akal.

Irigaray, Luce (2009) **Ese sexo que no es uno**. Madrid: Akal.

Jordán, Laura (2022). "Agudeza y desconcierto en la voz de Chinoy", *Resonancias*, 26(51), p. 152.

Jordán, Laura (2016). *Enjeux de la cueca chilienne: vocalité et représentations sociales*. Tesis para optar el grado de Doctor en Musicología, Université Laval. <https://hdl.handle.net/20.500.11794/26902>

Jordán, Laura (2023). "Feminist Performance as Challenging Voice-Body Regimentation" *Studies in Latin American Popular Culture*, 41, pp. 130-134.

Labanyi, Jo (2021). "Pensar lo material". *Kamanchatka. Revista de análisis cultural*, pp. 15-31. <https://doi.org/10.7203/KAM.18.20796>

Lamas, Marta (2015). "La antropología feminista y la categoría de género", **El género. La construcción cultural de la diferencia sexual**. Marta Lamas (compiladora). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, Bonilla Artigas Editores, pp 97- 125.

Lara, Alí y Giazú Enciso Domínguez (2013). "El Giro Afectivo". *Athenea Digital*, 13(3), pp. 101-119. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>

Las Peñascazo (2008). "*La partera*", *De la chingana a la picá* [Video]. <https://www.youtube.com/watch?v=K4mIpK6BuzM>

Le Breton, David (2018). **La sociología del cuerpo**. Madrid: Siruela.

Macón, Cecilia (2017). "Resiliencia como agencia o de la maternidad como desposesión". Ana Abramowski y Santiago Canevaro, (Compiladores). **Pensar los afectos. Aproximaciones desde las ciencias sociales y las humanidades**, Buenos Aires: Ediciones UNGS, pp. 205-226.

Machado, Raúl y Valerio Saskia (2017). *Creencias, mitos y prácticas que tienen las mujeres sobre el embarazo, parto y puerperio en el Centro de Salud Sócrates Flores Vivas, Enero a Marzo 2016*. Tesis para optar al grado de Doctor en Medicina y Cirugía, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua.

Madrid, Alejandro (2009). "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora? Una introducción al dossier *Trans*". *Revista Transcultural de Música*, 13, pp. 1-10. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82220946004>

Fernández, Emilia y Lorena Valdebenito. (2025). Folclor público en la cueca brava chilena: Género, performatividad y afectos, *Revista Neuma*, 1, pp. 8-36

Massumi, Brian (2002). **Parables for the Virtual**. Durham: Duke University Press.

McClary, Susan (2023). **Cadencias femeninas. Música, sexualidad y género**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Parra, Violeta (1959). La cueca presentada por Violeta Parra. (LP). EMI Odeón.

Pinochet, Carla, Javiera Novoa, y Valentina Basáez (2021). “El círculo vicioso de la invisibilidad femenina: inequidades de género en el campo musical chileno”. *Revista Musical Chilena*, 75(236), pp. 38-61. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/58307>

Ramos, Ignacio (2011). “Música típica, folklore de proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973”, *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 2, pp. 108-133. <https://neuma.atalca.cl/index.php/neuma/article/view/155/154>

Ramos, Ignacio y Donoso, Karen (2023). “La función social del folclor: crítica, investigación y política cultural durante la trayectoria inicial de Pablo Garrido (Chile, 1928-1944)”, *Revista Musical Chilena*, 77 (239), pp. 61-82. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/65047>

Ramos, Pilar 2003. **Feminismo y música. Introducción crítica**. Madrid: Narcea.

Reddy, Sudhakar (2004). “Folklore in the Public Sphere: Refleitions on Contemporary Civil Society”, **Folklore, Public Sphere, and Civil Society**, M. D Muthukumaraswamy . y Kaushal Molly (editores), New Delhi: Indira Gandhi National Center for de Arts y National Folklore Suppert Center, pp. 23-36.

Rojas, Pablo (2021). “Al pie de la letra: una aproximación al lenguaje verbal como parte constitutiva de la dimensión sonora de la música”. *Resonancias*, 25(48), pp. 63-86. <https://doi.org/10.7764/res.2021.48.4>

San Cristóbal, Úrsula (2018). “¿Acción, puesta en escena, evento o construcción audiovisual? Una introducción al concepto de performance en humanidades y música”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Escénicas*, 13(1), pp. 207-231. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.apee>.

Solana, Mariela (2020). “Afectos y emociones, ¿Una distinción útil?” *Revista Diferencia(s)*, 1(10), pp. 29-40. <https://www.revista.diferencias.com.ar/index.php/diferencias/article/view/206/134>

Spencer, Christian (2011). “Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)”. *Trans Revista Transcultural de Música*, (15), pp. 1-42. <https://www.sibetrans.com/trans/articulo/371/finas-arrogantes-y-dicharacheras->

representaciones-de-genero-en-la-performance-de-los-grupos-femeninos-de-cueca-urbana-en-santiago-de-chile-2000-2010

Spencer, Christian, María José Contreras, María Emilia Tijoux, Alejandra Araya y Marco Antonio de la Parra (2013). “Diálogos sobre cuerpo, música y cultura”. *Resonancias*, 17(32), pp. 15-46. <http://doi.org/10.7764/res.2013.32.3>

Spencer, Christian (2015). *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance en la cueca urbana en Santiago de Chile durante el período post dictatorial (1990-2010)*. Tesis para optar al grado de Doctor en Historia y Ciencias de la Música, Universidad Complutense de Madrid.

Spencer, Christian (2020). **¡Pego el grito en cualquier parte! Tradición, historia y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)**, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Mayor.

Spencer, Christian (2022). “Music and Social Change. Reflections on the Relationship between Sound and Society”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), pp. 57-75.  
[https://www.academia.edu/82792223/Music\\_and\\_Social\\_Change\\_Reflections\\_on\\_the\\_Relationship\\_between\\_Sound\\_and\\_Society](https://www.academia.edu/82792223/Music_and_Social_Change_Reflections_on_the_Relationship_between_Sound_and_Society)

Spinoza, Baruh (2022). **Ética demostrada según el orden geométrico**. Madrid: Alianza.

Stambuk, Patricia y Patricia Bravo (2011). **Violeta Parra. El canto de todos**. Santiago de Chile: Pehuén.

Tardone, Débora (2017). Canto Campesino Femenino: la cantora y la payadora: estética de la tradición y la transgresión, Tesis para optar el grado de Magíster en Estéticas Americanas, Pontificia Universidad Católica de Chile.  
<https://repositorio.uc.cl/handle/11534/21931>

Usunáriz, Jesús (2021). “La alimentación de la mujer en el embarazo, parto y puerperio en la España de la temprana Edad Moderna”. *Hipogrifo*, 9(1), pp. 673-699.  
<http://dx.doi.org/10.13035/H.2021.09.01.41>

Valdebenito, Lorena (2023). “Música, voz y afectos. Ternuras masculinas en canciones populares chilenas”. *Revista Musical Chilena*, 77(239), pp. 114-139.  
<https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/66166>

Valdebenito, Lorena (2024). “Figuras del Padre y la Madre: Psicoanálisis, género y afectos filiales en canciones populares”, *Neuma. Revista de Música y Docencia Musical*, 1, pp. 8-36. <https://doi.org/10.4067/S0719-53892024000100008>

Van Alphen, Ernst (2019). “Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos”. **Afectos, historia y cultura visual: una aproximación**

Fernández, Emilia y Lorena Valdebenito. (2025). Folclor público en la cueca brava chilena: Género, performatividad y afectos, *Revista Neuma*, 1, pp. 8-36

**interdisciplinaria**, Irene Depetris y Natalia Traccetta (editoras). Buenos Aires: Prometeo, pp-55-72.

Vidal, Teodoro (2006). “El parto y el cordón umbilical en la tradición puertorriqueña”. *Culturas Populares, Revista Electrónica*, (1). pp 1-9.  
<http://www.culturaspopulares.org/textos%20I-1/articulos/Vidal.pdf>



Esta obra está bajo una licencia internacional.  
Atribución/Reconocimiento-NoComercial 4.0