

## RESUMEN

*El canto a la rueda es una práctica de canto-poético tradicional basada en la cueca chilena. Arraigada en la actividad comercial santiaguina de principios del siglo XX—y en sus modos de sociabilidad implicados—sus principales referentes contemporáneos son masculinos, aludiendo a “viejos cultores” nacidos entre 1910 y 1940. Desde mediados de la década de 2000, sin embargo, se produce una irrupción de mujeres en la escena. A través de una indagación teórico-histórica sobre la fiesta y la cantora popular en Chile, y del uso de la etnografía colaborativa, nos proponemos examinar el marco de posibilidades, restricciones y tensiones en que se inserta tal irrupción, evidenciando cómo las cantoras a la rueda abordan estos límites en la actualidad.*

*Palabras clave: cueca chilena; cantoras de rueda; fiesta popular*

## ABSTRACT

*Canto a la rueda is a music-poetic traditional practice based on the Chilean cueca. Rooted in early twentieth century Santiago's commercial activity—and its implicated modes of sociability—its main contemporary referents are male, concerning old practitioners born in 1910-1940. Since the mid-2000s, however, a female irruption has taken place in the scene. Through a theoretical-historical framework around the fiesta and the cantora in Chile, and through collaborative ethnography, we aim to examine the framework of possibilities, restrictions and tensions in which such irruption takes place, seeking to reveal how cantoras a la rueda navigate these limits today.*

*Keywords: Chilean cueca; cantoras de rueda (female singers of the “canto a la rueda” tradition); popular feasts*

**Cantoras de Rueda en Chile: Antecedentes Histórico-Culturales de su irrupción en el Siglo XXI**  
Cantoras de Rueda in Chile: Historical-Cultural background of their irruption in the 21st Century  
Pp. 108 a 134

## CANTORAS DE RUEDA EN CHILE: ANTECEDENTES HISTÓRICO-CULTURALES DE SU IRRUPCIÓN EN EL SIGLO XXI

CANTORAS DE RUEDA IN CHILE: HISTORICAL-CULTURAL  
BACKGROUND OF THEIR IRRUPTION IN THE 21ST CENTURY

*Dra. María B. Batlle L.*  
*Investigadora Independiente*  
*Perú*

*Mg. Andrea Martínez C.*  
*University College London*  
*Reino Unido\**

### Introducción

Desde la primera década de este milenio se ha evidenciado una proliferación del canto a la rueda en distintos sectores urbanos del país, extendiendo su práctica hacia nuevos sectores sociales, territoriales y etarios. Esta forma de cantar cueca corresponde a una práctica tradicional de poesía cantada, y muchas veces improvisada, que se rige por códigos definidos, y que tuvo su mayor auge en barrios orientados al comercio de abastos desde la década de 1930 en Santiago, específicamente en la Vega Central, Estación Central y el barrio Matadero, siendo parte íntegra de la sociabilidad popular inserta en el quehacer cotidiano de sus trabajadores.

Sin embargo, su desarrollo se vio fuertemente truncado por las transformaciones ocurridas en los espacios laborales y de la bohemia urbana durante el período de la dictadura cívico-militar (1973-1990). Diversos factores ocurridos durante las décadas de 1990 y 2000 conllevaron a una revitalización de este tipo de práctica urbana, cuyos participantes y gestores no se encontraban

---

\* Correos electrónicos *mibatlle@outlook.com*, ORCID 0000-0001-9025-1097 *andrea.carrasco.19@ucl.ac.uk*, ORCID 0000-0002-2392-878X Artículo recibido el 1/04/2021 y aceptado por el comité editorial el 20/07/2021

necesariamente ligados a estos barrios comerciales, o bien, no tenían línea directa de parentesco con los antiguos cultores. En este resurgir del canto a la rueda, se reconoce una irrupción importante de mujeres cantoras, sin precedentes en este tipo de prácticas, lo cual ha generado tensiones, pero también nuevos colores en la sonoridad, creación y experiencias en el tejido social que se crea y recrea en torno a la rueda.

Este artículo se propone entonces indagar sobre el surgimiento de la figura de la cantora de rueda desde la década del 2000 en adelante, examinando algunos de sus antecedentes socio-históricos y musicales. Nos interesa entender el marco de posibilidades, restricciones y tensiones sociales y culturales en que se ha desarrollado la cantora popular históricamente en Chile, para iluminar cómo la cantora de rueda contemporánea negocia esos límites en la actualidad.

Abordamos esta problemática combinando tres aproximaciones que estructuran el presente escrito. En primer lugar, buscamos comprender ciertas herencias culturales que tienen que ver con las estructuras patriarcales provenientes de la cultura colonial hispánica, y su aplicación en lo que respecta a la cultura festiva. A nuestro entender, dichas herencias aparecen como detonantes comunes entre aquello que 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. Aunque la documentación respecto de las cantoras de rueda es prácticamente inexistente, sí existe literatura sobre el canto a la rueda como tradición<sup>1</sup>, sobre la mujer en la cueca y el canto popular<sup>2</sup>, y sobre la mujer en el mundo

- 
- <sup>1</sup> Alegría, Julio (1981). "La Cueca Urbana o «Cueca Chilenera»". *Araucaria de Chile*, 14, pp. 125-135; Claro, Samuel, Carmen Peña y María Isabel Quevedo (1994). **Chilena o Cueca Tradicional. De Acuerdo con las Enseñanzas del Maestro Fernando González Marabolí**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile; Torres, Rodrigo (2003). "El Arte de Cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno", **Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias**. Sonia Montecinos (editora). Santiago: Cuadernos Bicentenario, pp. 149-157; Torres, Rodrigo (2008). "Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)", *Revista Musical Chilena*, 62, (209), pp. 5-27; Castro, Luis (2010). "El Canto a la Rueda y las Casas de Canto", **Y se va la Primera...!!! Conversaciones sobre la Cueca. Las Cuecas de la Lira Popular**. Micaela Navarrete y Karen Donoso (editoras) Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / LOM Ediciones, pp. 39-55; Spencer, Christian (2017). **Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)**. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional.
- <sup>2</sup> Loyola, Margot (2006). **La Tonada: Testimonios para el futuro**. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso; 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; Salinas, Maximiliano, y Micaela Navarrete (2012). **Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz**. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos; González, Juan Pablo (2013). **Pensar la música desde América Latina**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado; Chavarría, Patricia (2015). **La Guitarra es la que Alegra**. Santiago: Editorial Cuarto Propio; Martínez, Andrea, Rodrigo Oteiza y Lorena Huenchunir (2017). **Historia de Lucy Briceño. La mujer en la música de la bohemia porteña**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso; Batlle, María B. (2019). *Sounds of Revival. Popular Resistance through the practice of the Chilean Cueca*. Tesis Doctoral, Departamento de Música, King's College London.

popular<sup>3</sup>, la cual nos permite, creemos, esbozar ciertas relaciones históricas que enriquecen el contexto de esta reciente irrupción femenina en una práctica tradicionalmente masculina. De esta manera, ofrecemos una primera mirada sobre los legados culturales coloniales que posibilitan—y a la vez restringen—la existencia de las cantoras de rueda, tomando en cuenta particularmente aquellos relacionados con el establecimiento de roles y estructuras de género.

Siendo conscientes de que es un fenómeno reciente, aún en desarrollo, abordamos la descripción de los procesos inmediatos que rodearon esta irrupción femenina desde una mirada etnográfica, guiada por la perspectiva de una cantora contemporánea—coautora del presente artículo—y complementada por el relato y las perspectivas de otras cantoras ligadas a momentos y territorios específicos. Esta apuesta metodológica se basa en el deseo de incurrir en métodos reflexivos que nos permitan incorporar la propia experiencia como fuente de información<sup>4</sup>, en particular desde la etnografía colaborativa, es decir, la cooperación entre participantes internos y externos a la práctica en cuestión en la producción de contenidos etnográficos<sup>5</sup>; cooperación que aspira a la co-teorización y al aprendizaje colectivo que surge del método colaborativo<sup>6</sup>.

Esta segunda parte no busca generar una historia “oficial” del proceso de gestación y desarrollo de las ruedas de cantoras. Más bien, su fin es otorgar pistas para comprender cómo se ha ido configurando esta nueva figura dentro de la práctica tradicional del canto a la rueda, destacando las principales tensiones que ha generado esta inclusión. Además, como gran parte este relato sucede en la ciudad de Valparaíso, buscamos extender la mirada hacia afuera

---

<sup>3</sup> Salazar, Gabriel (1992). “La mujer de bajo pueblo en Chile: bosquejo histórico”, *Proposiciones*, 21, pp. 64-83; Brito, Alejandra (1995). “Del Rancho al Conventillo. Transformaciones en la identidad popular femenina, Santiago de Chile, 1850-1920”, *Disciplina y Desacato*. Lorena Godoy, Elizabeth Hutchison, Karin Roseblatt y M. Soledad Zárate (editores). Santiago: Ediciones SUR-CEDEM., pp. 27-69; Pinochet, Carla (2010). “Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX”, *Revista Musical Chilena*, 64, (213), pp. 77-89; Becerra, Leslie (2010). “De la chingana a la picá. La Mujer Popular y los espacios de la fiesta en Chile”, *Y se va la Primera...!!! Conversaciones sobre la Cueca. Las Cuecas de la Lira Popular*. Micaela Navarrete y Karen Donoso (editoras) Santiago: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos / LOM Ediciones, pp. 67-76.

<sup>4</sup> Ver: Etherington, Kim (2004). *Becoming a Reflexive Researcher. Using Our Selves in Research*. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers; Koskoff, Ellen (1987). *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*. Westport, Connecticut: Greenwood Press; Koskoff, Ellen (2014). *A Feminist Ethnomusicology. Writings on Music and Gender*. Urbana, Chigago and Springfield: Illinois University Press; Bartleet, Brydie-Leigh (2009). “Behind the Baton: Exploring Autoethnographic Writing in a Musical Context.”, *Journal of Contemporary Ethnography* XXXVIII (6), pp. 713-733; Bartleet, Brydie-Leigh y Carolyn Ellis. (2009). *Music Autoethnographies. Making Autoethnography Sing / Making Music Personal*. Sidney: Australian Academic Press; Adams, Tony E., Stacey Holman Jones, y Carolyn Ellis (2015). *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*. New York: Oxford University Press.

<sup>5</sup> Lassiter, Luke Eric (2005). “Collaborative Ethnography and Public Anthropology”, *Current Anthropology*, 46, (1), p. 83.

<sup>6</sup> Rappaport, Joanne (2007). “Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica”, *Conocimientos y prácticas políticas reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado*. X. Leyva Solano y Mariano Báez Landa (Editores). México: CIESAS/UNICACH/ PDTG-Perú/ISS-HIVOS, pp. 324-25.

del territorio capitalino para contribuir a una reconstrucción histórica ya más regional que local de esta memoria reciente, que puede ser complementada, contrastada y profundizada en el futuro.

Finalmente, ambas perspectivas, obtenidas de la aproximación teórico-histórica y etnográfica, permitirán plantear un análisis crítico de la mujer en el canto a la rueda, generando un marco que ayude a comprender las particularidades de una resistencia popular que se ha ido emancipando de los referentes masculinos. En otras palabras, esta tercera sección intentará ofrecer perspectivas interpretativas para poder pensar en los modos de una resistencia popular propia de la mujer en Chile desde su histórica participación en la música y la cultura festiva, contextualizando así el papel más reciente que han desempeñado las mujeres en la tradición del canto a la rueda.

### **Antecedentes socio-históricos de la resistencia cultural femenina en Chile. Una mirada desde el oficio de la cantora y el contexto de la fiesta popular.**

Una de las primeras intuiciones que impulsan este trabajo consiste, por una parte, en que existe una relación estrecha entre una labor cultural histórica de mujeres subalternas en Chile—especialmente aquellas quienes, desde al menos el siglo XVIII, contaron entre sus quehaceres cotidianos alguna manera de entretención a través del canto, dentro de sus comunidades locales—y el sustrato festivo de la cultura popular en Chile. Por otro lado, nos guía la hipótesis de que la práctica urbana del canto a la rueda, surgida en la década de 1930, comparte los valores de aquella cultura popular festiva, la cual, siguiendo a Rodrigo Torres, daremos en llamar “la fiesta popular”<sup>7</sup>. Pensamos, por otra parte, que, dado el legado colonial Eurocéntrico que, de acuerdo con Mijail Bajtin—y, aplicado al caso chileno, Maximiliano Salinas—privilegió lo serio y lo solemne por sobre las manifestaciones del mundo de la risa<sup>8</sup>, este sustrato festivo ha ocupado una posición controversial y, en ocasiones, de resistencia, en las estructuras hegemónicas que lo han envuelto.

En virtud de lo expuesto, en esta sección procuraremos, primero, esbozar el concepto de fiesta popular; segundo, examinar los vestigios de la cultura colonial hispanoamericana indagando en qué medida han delimitado y constreñido las expresiones de dicha cultura festiva; y tercero, localizar la participación histórica de la mujer subalterna (en general) y de la cantora (en particular) en estas tensiones. Finalmente intentaremos sugerir la medida en que la práctica

---

<sup>7</sup> Torres, R. (2008). “Zamacueca...”, p. 7

<sup>8</sup> Bajtin, Mijail (2003). **La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais**. Madrid: Alianza Editorial; Salinas, Maximiliano (2000). “Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX”, *Revista Musical Chilena*, 54, (193), pp. 47-82.

del canto a la rueda se podría entender como expresión de la fiesta popular, y los alcances de su potencial de resistencia.

La fiesta es un fenómeno multidimensional que acoge significados diversos en relación con sus características, ámbitos, funciones y dependiendo del contexto social en que se presente. Un aspecto que queremos destacar aquí es el de la fiesta como campo relevante para la representación y manipulación de relaciones de poder<sup>9</sup>. En tanto conjunto de actividades y rituales, la fiesta es escenario de intensa interacción social, fuera de lo cotidiano<sup>10</sup> en un “tiempo sagrado”<sup>11</sup>, donde se ejercen roles y se redefinen símbolos no asimilables en otros momentos de la vida comunitaria<sup>12</sup>. Estas actividades rituales son un conjunto estandarizado, repetitivo y secuencial de actos, cuya información significativa es reconocida y transmitida entre todos sus participantes<sup>13</sup>. En ellas se reproducen conocimientos sociales a partir de un cuerpo de memoria del pasado<sup>14</sup>, se desarrollan ideas de pertenencia<sup>15</sup>, creencias colectivas, y se establecen normas y valores que se negocian en el grupo social<sup>16</sup>. De esta manera, la fiesta es fundamentalmente colectiva y refleja, en parte, la estructura social de la comunidad participante<sup>17</sup>. Esta naturaleza colectiva de la fiesta nos conduce a la noción de *lo popular* en tanto que incluye a todos<sup>18</sup> —también a los marginados de los círculos hegemónicos.

La naturaleza política de la fiesta, por otro lado, nos conecta con la noción de *resistencia*, por cuanto, siguiendo a James Scott, “la rebelión ideológica de los grupos subordinados se presenta (...) públicamente en algunos elementos de la cultura popular”<sup>19</sup>. Abordamos el concepto de resistencia desde la

---

<sup>9</sup> Dietler, Michael (2001). “Theorizing the feast. Rituals of consumption, commensal politics, and power in African contexts”, *Feasts. Archaeological and ethnographic perspectives on food, politics, and power*. Michael Dietler y Brian Hayden (editores). Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, pp. 65-106.

<sup>10</sup> Gadamer, Hans Georg (1998). *La Actualidad de lo Bello*. Traducido por Antonio Gómez Ramos. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica S.A., p. 99.

<sup>11</sup> Eliade, Mircea (1987). *The Sacred and the Profane. The Nature of Religion*. New York: Harcourt, Brace & World, pp. 71-72.

<sup>12</sup> Macías, César (2008). “La fiesta: preservación de la cultura popular en América Latina”, *Sincronía* 47, (ISSN-8 1562-384X), p. 2.

<sup>13</sup> Connerton, Paul (1989). *How Societies Remember*. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi: Cambridge University Press, p. 44; Vega-Centeno Sara-Lafosse, R. (2007). “Construction, labor organization, and feasting during the late Archaic Period in the Central Andes”, *Journal of Anthropological Archaeology*, 26, p. 152.

<sup>14</sup> Connerton, Paul (1989). *How Societies...;* Hastorf, Christine (2003). “Community with the ancestors: ceremonies and social memory in the Middle Formative at Chiripa, Bolivia”, *Journal of Anthropological Archaeology*, 22, pp. 305-332.

<sup>15</sup> Vega-Centeno Sara-Lafosse, Rafael (2007). “Construction, labor organization...”

<sup>16</sup> Turner, Victor (1969). *The ritual process. Structure and Anti-Structure*. New York, Routledge Press.

<sup>17</sup> Velasco, Honorio (1982). *Tiempo de Fiesta. Ensayos Antropológicos sobre las Fiestas en España*. Colección Alatar. Madrid: Tres-Catorce-Dieciséis, p. 23.

<sup>18</sup> Como dice Bajtin, Mijail (2003). *La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, p. 13, “durante el carnaval, no hay otra vida que la del carnaval”.

<sup>19</sup> Scott, James (2000). *Los Dominados y el Arte de la Resistencia. Discursos Ocultos*. Traducido por Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Ediciones Era, p. 188.

noción Gramsciana de la hegemonía que nunca es absoluta, sino que permite la coexistencia de hegemonías “alternativas” y “opuestas”<sup>20</sup>. Así, también en línea con Foucault, entendemos que quienes ejercen resistencia se encuentran en permanente interacción—si bien en posiciones desiguales e inestables— con aquellos en posiciones de poder<sup>21</sup>. Así, en tal interacción, la fiesta tiene un potencial subversivo importante<sup>22</sup>. Proponemos entonces que la resistencia se manifiesta precisamente en los códigos de la fiesta popular, en el contexto de una cultura dominante cuyo legado colonial de tintes patriarcales, católicos, y aristocráticos aún persiste en la sociedad chilena. Revisemos ahora aquellos vestigios de la cultura colonial.

Lo primero que hay que considerar es que, ya desde el medioevo europeo, las clases dominantes, integradas por la nobleza y el clero, ostentaron una fuerte aversión al mundo de la risa y sus expresiones, privilegiando en cambio la solemnidad de un festejo religioso que, en lugar de tensionar el orden imperante, lo reforzaba<sup>23</sup>. Estos valores y prioridades se heredaron en América Latina durante el proceso colonizador<sup>24</sup>, y el rechazo a la fiesta se manifestó en prohibiciones y castigos por parte de los Estados y la Inquisición<sup>25</sup>. En el caso chileno, existe documentación profusa de la prohibición y persecución legal de la zamacueca, la posterior cueca, y las chinganas o casas de canto, desde 1820 en adelante<sup>26</sup>. Así, la cultura popular chilena presenta un historial de permanente desprestigio y negación, marcado por esfuerzos de “educación e higienización propuesta por el régimen moderno y las autoridades”<sup>27</sup>.

Un segundo aspecto a considerar es que las posiciones dominantes, además de estar en poder de la nobleza y el clero, estaban ocupadas por varones. Esto, en el sentido de que el orden imperante era patriarcal. Etimológicamente

---

<sup>20</sup> Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Traducido por Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, p. 155.

<sup>21</sup> Foucault, Michel (2007). *Historia de la Sexualidad Vol. 1. La Voluntad de Saber*. Traducido por Ulises Guiñazú. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, pp. 113-117.

<sup>22</sup> ver también Rasnake, Roger Neil (1988). *Domination and Cultural Resistance. Authority and Power among an Andean People*. Durham and London: Duke University Press, p. 213.

<sup>23</sup> Bajtin, Mijaíl (2003). *La Cultura Popular...* p. 15.

<sup>24</sup> Salinas, Maximiliano (2000). “Toquen flautas...”, p. 50.

<sup>25</sup> Un caso notable que refleja, tanto esta aversión, como el uso político de lo festivo como práctica subversiva, es la denuncia del poema de seguidilla “Ciento Cincuenta Pesos” —texto parcialmente coincidente con una cueca famosa interpretada por las Hermanas Parra en la década de 1950— ante la Inquisición en 1796 (ver Martínez Ayala, 2019, p. 212).

<sup>26</sup> Ver Spencer, Christian (2007). “Imaginario Nacional y Cambio Cultural: Circulación, Recepción y Pervivencia de la Zamacueca en Chile durante el Siglo XIX”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, pp. 143-176.; Torres, Rodrigo (2008). “Zamacueca...”; y Donoso, Karen (2009). “«Fue Famosa la Chingana...» Diversión Popular y Cultura Nacional en Santiago de Chile, 1820-1840”, *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 13, (1), pp. 87-119.

<sup>27</sup> Sáez, Chiara (2019). “El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica”, *Comunicación y Medios*, 39, p. 70; también ver Rojas, Araucaria (2009). “Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989”, *Revista Musical Chilena*, 63, (212), p. 83.

hablando, orden patriarcal se refiere a “la regla del padre”<sup>28</sup>, noción que ha sido reconceptualizada desde el feminismo radical de los años 1960 en adelante, pero que en general se refiere a la supremacía masculina, la cual necesariamente implica la subordinación femenina.<sup>29</sup> Dicho orden ha tenido consecuencias prácticas, legales y sociales a lo largo de la historia de las mujeres, y la historia de la mujer en el contexto festivo no es excepción.

En las sociedades coloniales hispanoamericanas la mujer ha desempeñado un rol fundamental dentro de la vida festiva. Si embargo, tal preponderancia ha existido en una problemática relación con las dicotomías de género que operan en el orden patriarcal. Ya en el mundo hispanoárabe<sup>30</sup> e hispanojudío o sefardí<sup>31</sup>, 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<sup>32</sup>, 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>33</sup>. Pero, por ejemplo, en el caso español, el imaginario de oposición entre la mujer pecadora y la mujer virginal<sup>34</sup> implicó que, entre los siglos XVII y XIX, la música cortesana, aristocrática, estuviera confinada al espacio doméstico—considerado de la mujer—mientras la música popular de la calle pertenecía al dominio masculino. Y si bien el oficio musical de la mujer popular era celebrado en espacios familiares y comunitarios, su participación fuera de estos espacios fue generalmente reprochada<sup>35</sup>. Así, las mujeres que se insertasen en la esfera pública de “la música ruidosa de las clases humildes”<sup>36</sup>—con sus panderos y vihuelas, y sus “coplas obscenas” que colisionaban directamente con el espíritu serio-cristiano imperante<sup>37</sup>—eran reducidas a estereotipos de seducción, deshonor y “mal vivir”<sup>38</sup>.

---

<sup>28</sup> Mackay, Finn (2015). *Radical Feminism. Feminist Activism in Movement*. Houndmills: Palgrave Macmillan, p. 5.

<sup>29</sup> Entendemos que la categorización binaria de géneros femenino y masculino es problemática, pero para efectos de este texto nos remitimos únicamente a los efectos de su aplicación práctica, sin que ello nos signifique suscribir a ellas ideológicamente.

<sup>30</sup> Chuse, Loren (2003). *The Cantoras: Music, Gender and Identity in Flamenco Song*. London: Routledge.

<sup>31</sup> Weich-Shahak, Shoshana (2009). “«No hay boda sin pandero». El rol de la mujer en el repertorio musical sefardí: intérprete y personaje”, *El Prezente*, 3, pp. 273-292.

<sup>32</sup> Lenz, Rodolfo (1919). *Sobre la Poesía Popular Impresa en Santiago de Chile*. Santiago: Imprenta Universo; Pereira, Eugenio (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile; Uribe Echevarría, Juan (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago: Editorial Universitaria; Rivera, Ignacio (2011). “Roles y Estructuras de género en la práctica del canto popular femenino”, *Revista Chilena de Literatura*. Miscelánea virtual, 78.; entre otros.

<sup>33</sup> Loyola, Margot (2006). *La Tonada...*, p. 27.

<sup>34</sup> Washabaugh, William (1996). *Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture*. Oxford: Berg, p. 106.

<sup>35</sup> Chuse, Loren (2015). “Fandangos in Voices of Women. Enacting Tradition, Affirming Identity”, *Música Oral del Sur*, 12, p. 519.

<sup>36</sup> Washabaugh, William (1996). *Flamenco...*, p. 107.

<sup>37</sup> Salinas, Maximiliano (2000). “Toquen flautas...”, p. 48.

<sup>38</sup> Chuse, Loren (2015). “Fandangos...” p. 519; Washabaugh, William (1996). *Flamenco...*, p. 109.

Otro imaginario proveniente de la cultura patriarcal se relaciona con la división sexual del trabajo, 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>39</sup>. Esta perspectiva ha sido reforzada, entre otros ámbitos, en la historiografía chilena, particularmente en la distinción del filólogo alemán Rodolfo Lenz entre “la lírica liviana” y “cantos alegres” de la cantora<sup>40</sup>, en contraposición con el “canto épico” y “la lírica seria” del poeta popular, quien además improvisa<sup>41</sup>. La exclusión de la mujer del mundo de la creación poética tiene también que ver con lo que comentábamos más arriba sobre el confinamiento de la mujer al espacio privado, aislada de cualquier acceso a un discurso público. No es casualidad que los únicos escritos conocidos de mujeres en la colonia sean de monjas: el convento aparece aquí como espacio liminal entre lo femenino y lo masculino, y entre lo privado y lo público<sup>42</sup>. Así, el aporte de la cantora a la vida festiva parecería siempre regulado, o bien, dentro de los límites del espacio privado y local, o, como intentaremos demostrar, en caso de tener lugar en esferas dominadas por lo masculino— como la bohemia urbana nocturna o el ámbito de la creación e improvisación poético-musical— dentro de ciertas normas sociales establecidas por hombres.

Pese a todo esto, la mujer constituyó una figura central de la vida y sociabilidad rural en Chile, dedicándose ya desde el siglo XVIII a la producción y comercialización artesanal, y a la hospitalidad, ofreciendo albergue, licores y sus cantos con vihuela a comerciantes y afuerinos<sup>43</sup>. Un siglo más tarde, se instalaría con ranchos a las afueras de la ciudad para “levantar ramada, transformarse en cantora profesional y bailar zamacueca con sangre y garbo”<sup>44</sup>. Luego en los conventillos sería la mujer quien reproduciría las “formas de vida y modos de subsistencia” de los ranchos<sup>45</sup>. Sin embargo, los procesos de modernización y proletarización de tintes occidentales que permearon las clases populares a partir de la segunda mitad del siglo XIX, discriminaron en gran medida a las mujeres, y las formas de convivialidad festiva en que se desempeñaran las cantoras fue perdiendo prioridad y marginalizándose<sup>46</sup>.

---

<sup>39</sup> Schlau, Stacey (2001). *Spanish American Women's Use of the Word*. Tucson: University of Arizona Press, p. xxii

<sup>40</sup> Lenz, Rodolfo (1919). *Sobre la Poesía...*, p. 521.

<sup>41</sup> Lenz, Rodolfo (1919). *Sobre la Poesía...*, p. 522.

<sup>42</sup> Ver Valdés, Adriana (1992). “Escritura de Monjas durante la Colonia. El Caso de Úrsula Suárez en Chile”, *Revista Mapocho*, 31, pp. 149-166.

<sup>43</sup> Salazar, Gabriel (1992). “La mujer...”, p. 72.

<sup>44</sup> Salazar, Gabriel (1992). “La mujer...”, pp. 73-75.

<sup>45</sup> Brito, Alejandra (1995). “Del Rancho...”, p. 30.

<sup>46</sup> Sáez, Chiara (2019). “El concepto...”, p. 70; Salazar, Gabriel (1992). “La mujer...”, pp. 75-80.

Pocos años más tarde, durante la década de 1930, el canto a la rueda se desarrolló como una práctica “urbana y masculina”<sup>47</sup>, con una predominancia de repertorios que otorgaban importancia superlativa al matrimonio, a los modos de control del cuerpo femenino y la proscripción de comportamientos como la infidelidad femenina, la prostitución y la homosexualidad, según estudio realizado por Felipe Solís<sup>48</sup> respecto de los valores patriarcales presentes en los versos de cueca de la época.

La práctica del canto a la rueda se desplegó en los barrios de comercio de abastos en Santiago<sup>49</sup>, donde los “lotes” —o grupos de amigos— se envolvían en un juego competitivo de canto, verso y melodía<sup>50</sup>. Los cantores se disponían en una rueda o círculo, donde un primer cantor o coplero iniciaba la cueca, y los cantores a su derecha debían continuar con los versos correspondientes, o bien, improvisarlos en la misma métrica y melodía. El desafío consistía entonces en cantar continuamente cuecas sin repetir ni cometer errores de poesía o música, para lo cual los cantores debían manejar la mayor cantidad posible de versos y melodías. Otros requisitos importantes eran desarrollar “la voz cuequera” o el “pito”, el poder “segundear” y el saber “tañar” o percutir en el ritmo adecuado<sup>51</sup>. Esta práctica alcanzó mayor visibilidad desde los años cuarenta<sup>52</sup>, llegando al disco en la voz y autoría de Mario Catalán (1913-1979) y también en algunas composiciones de Hernán Núñez (1914-2005) en los años cincuenta, y alcanzando su auge a fines de los sesenta y comienzos de los setenta con la serie discográfica “El Folklore Urbano” de EMI-Odeón (1967-1973).

Su carácter eminentemente colectivo, su ordenamiento en actividades, reglas, y roles específicos, la suspensión del tiempo en favor del juego improvisatorio, y el acervo de afirmaciones, creencias y conocimientos que en sus códigos y repertorios se albergan y se transforman, subrayan de manera particular la naturaleza festiva y ritual de esta práctica. Esto se relaciona con la aproximación de Christian Spencer a lo performativo, entendido como la capacidad de la práctica musical de revelar elementos sociales y discursivos que la trascienden<sup>53</sup>. Como práctica ritual performativa, el canto a la rueda da cuenta de los roles y tensiones que se producen entre aquellos participantes que cultivan el canto a

---

<sup>47</sup> Spencer, Christian (2017). *Pego el grito...*, p. 274.

<sup>48</sup> Solís, Felipe (2013). “La Reproducción de Valores Patriarcales a través de los Textos de Cuecas Chilenas”, *Resonancias*, 17, (32), pp. 135-154.

<sup>49</sup> Hay un nexo ineludible, y aún poco explorado, entre los cantores de Santiago y Valparaíso. Hay variados versos de cueca de la tradición, y otros de autoría de Hernán Núñez y Efraín Navarro que dan cuenta de esta interacción. Elías Zamora Oyarce, cultor porteño de cueca, especifica que el canto por mano, y la improvisación de verso y melodía era una práctica común en los rodeos, la cual era conocida como “redondilla” (Martínez, Andrea, Elías Zamora, Yasna Rivera (2014). pp. 57-59). Por tanto, aunque cada ciudad exhibe distintos estilos de canto, existe un sustrato común que permite la interacción musical fluida en torno a la cueca.

<sup>50</sup> Spencer, Christian (2017). *Pego el grito...*, p. 275.

<sup>51</sup> Torres, Rodrigo (2003). “El Arte...”, p. 155.

<sup>52</sup> Spencer, Christian (2017). *Pego el grito...*, p. 271.

<sup>53</sup> Spencer, Christian (2017). *Pego el grito...*, pp. 47-48.

la rueda, sin focalizarnos en lo que sucede en su ámbito escénico, *performático*<sup>54</sup>.

Por otro lado, el canto a la rueda desarrolla sus características y expresiones en un contexto social de margen, donde descansa su potencial subversivo, puesto que en él se generan códigos que son inaccesibles a la cultura dominante. “Se trata de una política del disfraz y el anonimato que se ejerce públicamente, pero que está hecha para contener un doble significado o para proteger la identidad de los actores”<sup>55</sup>. Casi totalmente interrumpida en dictadura, resurgida en democracia, la rueda como marco de resistencia popular tuvo códigos predominantemente masculinos hasta comienzos de este siglo. En lo que sigue veremos cómo la irrupción de mujeres en la práctica ha significado transgredir la tradicional regulación del rol de la cantora en el marco de códigos patriarcales, para abrir paso a nuevos códigos y formas de practicar el canto.

### **Relato etnográfico de la irrupción femenina en el canto a la rueda de comienzos del siglo XXI.**

Habiendo revisado algunos conceptos y sucesos que delimitaron la agencia de la mujer cantora dentro de la cultura festiva, esta segunda sección se presenta como un relato en primera persona de la experiencia de la coautora del presente escrito, Andrea Martínez, en torno al canto a la rueda y la proliferación de mujeres en la rueda en el siglo XXI.

*El canto a la rueda se me presentó como una revelación, a mediados del año 2007, cuando participaba como bailarina en la entonces reciente Escuela Carnavalar ChinchinTirapié en Santiago. Un integrante del grupo Los Trukeros, Pavel Aguayo, era parte de esta Escuela y traspasó sus conocimientos durante la inclusión de cuecas en el montaje. Era común que se armaran ruedas espontáneas de cantores tras los ensayos. Inicialmente, sólo participaban hombres, y las mujeres se incluían una vez que los ritmos mutaban hacia cumbias u otros ritmos latinoamericanos en el rotar de la rueda, que muchas veces se extendía en alguna casa cercana tras cada ensayo.*

*El hito que marcó un antes y un después en mí sucedió tras finalizar un ensayo general, un sábado, en el Patio de Los Naranjos de la Universidad de Santiago de Chile. Como de costumbre, las bailarinas fuimos a cambiarnos de vestimenta a los baños, mientras de fondo se escuchaba el inicio de las percusiones cuequeras. De pronto se escuchó una potente voz femenina, que rompió la rutina sonora a la que estábamos acostumbrados. Fue tal la magia que generó en la atmósfera, que salí corriendo desde el baño para ver quién era la persona que podía despertar*

---

<sup>54</sup> Usamos la palabra *performativo* en línea con la distinción propuesta por Diana Taylor, entre *performatividad* (ámbito social y discursivo) y *performatividad* (ámbito escénico). Ver Spencer Christian (2017). pp. 47-48.

<sup>55</sup> Scott, James (2000). *Los Dominados...*, p. 43.

*tales colores y con tanta potencia. Vi un círculo, completamente de hombres que ocultaban a la cantora. Tuve que acercarme hasta traspasarlo para percatarme que aquella voz era de Paulina Cepeda, o “Chica Pau”, quién, con su pequeña estatura se abría paso en aquella rueda masculina con un canto maravilloso. Algo cambió. Algo se despertó. Desde ese momento más mujeres de la Escuela Carnavallera comenzaron a cantar y a participar en las juntas que, por entonces, se hacían semanalmente en el Centro Cultural Ainil, o en eventos de otros espacios, como El Huaso Enrique o El Romerito.*

*Puntualizó el inicio de mi enamoramiento con el canto a la rueda en esta experiencia, para situar mi relato en un territorio y tiempo determinado, que desde mi perspectiva estuvo aparejado a otros variados procesos de despertar artísticos colectivos ligados a la búsqueda de elementos festivos identitarios. Y, por otro lado, para evidenciar que el ejercicio periódico de la práctica del canto a la rueda en estos espacios permitió que muchas personas pudiésemos acceder a dicho conocimiento y generar habilidades necesarias para participar, abriéndose el círculo. En este marco, haré un recuento de la entrada de las mujeres a la rueda, según información compartida por parte de cantoras más antiguas que yo y mi propia experiencia, para luego ejemplificar las principales tensiones que he identificado en este resurgir del canto a la rueda y la presencia de cantoras, asociadas principalmente al uso de la voz, los contenidos poéticos de cuecas de la tradición, y ciertos usos performativos preponderantes en la escena.*

*Las primeras mujeres que comenzaron a indagar en el canto a la rueda fueron parte del ambiente que circulaban en torno a las tocatas de Los Trukeros en el Restorán El Huaso Enrique entre los años 2003 y 2004, y que luego participaron en los ensayos públicos de esta banda en la Posada del Corregidor, durante el 2005 y 2006. Estos espacios, junto al Bar Lamilla, configuraban la ruta recurrente de quienes disfrutaban este estilo de cueca. Inicialmente, la mayoría de las mujeres sólo bailaban, pero de a poco comenzaron a tocar instrumentos para participar de la rueda. Aquellas con conocimientos musicales tocaban guitarra, acordeón y piano, mientras que las demás se aventuraban con la percusión. Luego, comenzaron a cantar, aun sabiendo que era “un tema de hombres”<sup>56</sup>.*

*Entre las cantoras, se configuraron dos lotes marcados que luego dieron lugar a Las Niñas y Las Peñascazo<sup>57</sup>. Dentro de sus proyectos musicales, ambas agrupaciones evidenciaron una clara búsqueda de referentes femeninos. Por un lado, Las Peñascazo enfocaron sus esfuerzos en resaltar a las mujeres obreras y*

---

<sup>56</sup> Información obtenida en entrevista a Andrea Céspedes, integrante fundadora de la agrupación de Las Niñas, realizada el 10 de noviembre de 2020.

<sup>57</sup> Aunque existen otras agrupaciones femeninas desde los noventa —como *Las Capitalinas* o *Las Torcazas*—, las cantoras a la rueda distan de estas agrupaciones por sus formas y códigos de canto, por tanto, no serán abordados en el presente escrito.

*cantoras dentro de la historia de Chile, dando melodía a variados versos de la Lira Popular. Aun así, su sonoridad remite al imaginario de la cantora rural, con la presencia de varias voces segundando a una primera voz, pero con el traspaso de primera en cada sección de la cueca. Por su parte, Las Niñas jugaron con la doble lectura de las casas de niñas, las mujeres de la noche, empoderadas dentro del ambiente. Su búsqueda de referentes y repertorio se centró en la Lira y en el estudio junto a Luis Castro y la escuela maraboliana<sup>58</sup>. A diferencia del primer grupo, Las Niñas replican el estilo “chinganero” de canto, con voz nasal y de cabeza, siguiendo los códigos del canto a la rueda.*

*Cabe destacar que, aunque existen cantoras a la rueda con estudios musicales, en su mayoría son personas que desarrollan otros oficios o profesiones. Incluso, muchas experimentan su primera indagación en la ejecución musical en la rueda. Por tanto, sus primeros acercamientos a la práctica del canto son en general por imitación directa. En este sentido, el surgimiento de estas dos agrupaciones fue significativo para la proliferación de cantoras a la rueda. Escuchar los discos de agrupaciones femeninas permitía imitar cuecas en un registro más agudo, siendo guías vitales en el aprendizaje de segundas voces. En general, la habilidad de traspasar las cuecas de tonos masculinos a una tonalidad cómoda para cada cantora fue una pericia adquirida en la práctica de la rueda.*

*El año 2008, participantes de la agrupación de Las Niñas gestionaron un espacio fijo en el Centro Cultural Ainil, ubicado en la plaza Concha y Toro del Barrio Brasil, en respuesta al creciente interés en este estilo de cueca. A mediados del año 2009, dicho centro fue desalojado, y la rueda semanal de “los martes” se traslada al Galpón Víctor Jara, ubicado en la Plaza Brasil, donde permaneció hasta 2013. El galpón era mucho más amplio y, para entonces, constituía un nodo importante de desarrollo artístico y musical capitalino. Durante el último periodo de los martes de cueca, el galpón era repletado entre participantes de la rueda y bailarines. Gran cantidad de actuales cantoras iniciaron su ruta en este periodo. Así, la ampliación de círculo del canto a la rueda, en este caso hacia las mujeres, se ligó fuertemente a espacios donde confluían distintos procesos colectivos artístico-culturales, con nuevos discursos y paradigmas. Con el tiempo, las ruedas se multiplicaron en distintas comunas de Santiago y en regiones de todo Chile.*

*Aunque estuve en varios martes de cueca, mi formación como cantora está ligada a la rueda del bar Liberty y posteriormente a la rueda de cantoras en Valparaíso,*

---

<sup>58</sup> Fernando González Marabolí, proveniente del Barrio Matadero, impulsó importantes agrupaciones de cueca urbana (Los Chileneros y Los Chinganeros). Gran parte de su material recopilado fue registrado y difundido en el libro “Chilena o Cueca Tradicional” (Claro, Samuel, Carmen Peña y María Isabel Quevedo (1994). **Chilena...**), lectura obligada para los cuequeros novatos. Hoy su sobrino, Luis Castro, mantiene y difunde la escuela maraboliana.

*ciudad a la que me fui a vivir posterior al terremoto del 2010. Valparaíso cuenta con una larga trayectoria en torno a la cueca, con memoria viva ligada a antiguos espacios de Quintas de Recreo, y diversos lugares de divertimento en Barrio Almendral y Barrio Puerto, además de infinidad de anécdotas que ligan el desarrollo cuequero de la capital con esta ciudad-puerto. A mi llegada, muchos “taitas”<sup>59</sup> de la Isla de la Fantasía, quienes habían sido músicos y cuequeros en el período de mayor auge de la Bohemia Porteña, aún continuaban con vida. Aunque muchos de ellos eran peritos en el arte de la improvisación, conocimiento de versos y melodías, y del canto por mano, no se disponían en rueda al cantar. Generalmente compartían su música entre lotes alrededor de una mesa, cuando no estaban en algún escenario, alternando cuecas con vales peruanos y boleros, con un estilo de canto más rasgado y de pecho, mostrando una mayor pericia en la percusión del pandero y los platos de lo que yo había observado hasta entonces en la capital. No hallé ruedas como aquellas que se realizaban en Santiago. En el año 2012, junto al Colectivo La Chilena, más un grupo en formación llamado Pasión Porteña, cuequeros de Rengo y otras personas con muchas ganas de cantar, comenzamos a reunirnos los jueves en el Bar Liberty del Barrio Puerto.*

*Una de las principales tensiones iniciales entre los participantes de esta rueda en conformación se refirió a la impostación de la voz, que inicialmente siguió los patrones de la capital. La sonoridad porteña es menos nasal y de cabeza que la santiaguina, pues en general se coloca la voz en el pecho. Los taitas solían decirnos que no imitáramos a los viejos, y que aprovecháramos nuestras posibilidades vocales. A lo anterior se sumaba que grandes referentes femeninos de cueca porteña, tales como Lucy Briceño y Silvia “La Trigueña” Pizarro, cantaban en tonos graves, lo que generaba cierta presión social en las cantoras para seguir dicho patrón. Sin embargo, la mayoría de las mujeres, con registro soprano, no se escuchaban al cantar en esos tonos, siendo mucho más cómodo cantar agudo, siguiendo la idea de “voz de cabeza”. Esto generaba una nueva sonoridad. Parroquianos del bar Liberty solían decirnos que nuestras voces les recordaban a sus abuelas, mientras que a otros, generalmente de formación musical, no les parecía acertada esta impostación, sobre todo porque se alejaba de la sonoridad porteña a la que estaban acostumbrados. Se sumaba que estas exigencias de ‘tonos altos’ afectaba la voz de quienes participábamos, evidenciándose prontamente la necesidad de estudios técnicos y una mayor conciencia de cuidados vocales.*

*Entre los años 2013 y 2014, varias cantoras (de las pocas que éramos) fuimos madres. Nuestras ansias por el canto las apaciguábamos con reuniones diurnas en distintas casas, momento en que formamos el conjunto Las Mestizas. Sin embargo, nuestra nostalgia por el juego de la rueda nos llevó a buscar un espacio*

---

<sup>59</sup> Término de connotación paternal que en el contexto cuequero se refiere a viejos cantores y maestros.

donde se pudiese abrir el círculo hacia nuevas cantoras. Se nos presentó la posibilidad de hacer un taller en el Patio Volatín en subida Ecuador. Nosotras nos sentíamos en pleno proceso de formación, por tanto, el taller se planteó desde el primer día como un espacio de aprendizaje colectivo, donde Las Mestizas fuimos guías durante sólo los primeros 3 meses. Luego nos trasladamos a la Isla de La Fantasía, momento en que nos consolidamos como Rueda de Cantoras de Valparaíso, juntándonos a cantar todos los viernes. Llegaron mujeres con mucha experiencia musical y otros brillos vocales, que fortalecieron el aprendizaje de canto. La discusión en torno a si era mejor cantar grave o agudo comenzó a zanjarse en torno a la búsqueda de tonalidades y colocaciones que fueran cómodas para cada una, y que pudiesen escucharse nítidamente en el fulgor de la rueda. También nos preguntábamos qué era “ser cantora”, ya que para algunas se ligaba estrechamente al manejo técnico, del que aún carecíamos, mientras que para otras era un rol más bien social. Se organizaron talleres guiados por y para las mismas participantes de la rueda, con tal de mejorar “lo técnico” del canto, percusión y guitarra. Además que se expandió el repertorio hacia cuecas de cantoras “menos urbanas”, siendo nuestra referente principal Violeta Parra.

Además de la búsqueda en torno a la voz, una inquietud común entre las cantoras referían a los versos de cuecas tradicionales que cantábamos. No nos hacía sentido, por ejemplo, cantar “El que afloja esta noche/ es maricueca / hay que hacerse de prenda / en una cueca”, si había participantes LGBT en la rueda. O bien, “la mujer de la vida / me causa pena / porque antes de ser mala / también fue buena”, o “se van pa Lima / la diabla va debajo / el diablo encima”, sólo por nombrar algunos versos comunes. ¿Qué hacer? ¿No cantar la cueca? ¿Modificarla? ¿Hacer una contra-cueca? Todas fueron opciones válidas. Alternativas fueron cambiar el verso de “es maricueca” por “terrible penca”, o cerrar la cueca de “la mujer de la vida” con algo que le cambiara el sentido, como “me llaman pecadora / por gozadora”, o la creación de una contra-cueca para el tercer ejemplo que incluye versos que dice “diablo ya date cuenta / que te equivocas / la diabla no es sumisa / menos devota”<sup>60</sup>, entre otros.

A algunas personas les molestaban estos cambios, defendiendo la idea de que la tradición había que conservarla intacta, a toda costa. Sin embargo, muchas de estas soluciones se transmitieron rápidamente a otras regiones a través del traspaso oral entre ruedas. Esto evidenciaba que la incomodidad era colectiva, siendo estos cuestionamientos sumamente legítimos entre quienes practicaban con tanta pasión este tipo de canto. Tomamos conciencia de nuestro rol como agentes de transmisión de la memoria colectiva y como tal podíamos tomar posición y decidir en torno a la preservación, o no, de versos. A su vez, se legitimó

---

<sup>60</sup> Cueca “La Diabla se fue a bañar” de Manuela Venegas.

*la necesidad de creación, y continuar con la tradición de contar el sentir de un pueblo a través de la crónica corta que permite la cueca.*

*Otra fuente de cuestionamiento se ha generado en torno a la actitud de los participantes en la rueda. El imaginario del “roto gallo” y de “la ley de los contrarios” muchas veces ha sido interpretada como una lucha durante la rueda, “quién más y quién menos”. La tensión entre cantores adversarios siempre es palpable en el aire, y muchas veces entorpece el ascenso de la energía en el canto colectivo, tomando mayor protagonismo “el cantor” en vez de “la cueca”. Por ejemplo, hay cantores que a veces hacen grandes proezas durante una cueca, sin reacción alguna—como avivar o aplaudir—de quienes se están midiendo con ellos. Muchas veces esta actitud responde a la llegada de nuevos cantores que pueden poner “en peligro” la posición o el rol de participantes más antiguos. Muchas de estas actitudes son validadas a partir del imaginario que se tiene del cuequero antiguo, ligado al barrio bravo, los chiquillos de la orilla, donde el “más gallo” no dobla las rodillas ni da su brazo a torcer.*

*Como las mujeres solíamos llegar en menor proporción, afrontábamos esta energía asistiendo en lote, llevando una guitarra para poder proponer tonos, y acompañando siempre con segundas<sup>61</sup> y avivando a aquellas que se sintieran más inseguras, o estuviesen partiendo. Cualquier comentario crítico respecto al desempeño se realizaba posteriormente, fuera de la rueda. Muchos criticaban estas acciones, señalando que bajaba la “calidad” de la rueda, mientras que algunas argumentábamos la necesidad de proyectar la rueda en el tiempo, apelando a la necesidad de generar canales de aprendizaje.*

*Este cuestionamiento en torno a la actitud que se observaba en algunos cantores, se acrecentó cuando episodios de violencia comenzaron a ser más latentes durante las ruedas, y dentro de las relaciones afectivas entre personas que frecuentábamos estos círculos. Claramente esto nos interpeló. No existió una sola respuesta. Comenzaron a generarse ruedas separatistas, a modo de brindar espacios seguros para todas. Esto generó recelo en algunos cantores, que no les parecía bien no poder participar en estas ruedas, cuando las mujeres sí lo hacían en las ruedas comunes. Dentro de las acciones concretas dentro de ruedas mixtas, se dejó de aplaudir y avivar a quienes se visualizaban como los responsables de situaciones ligadas a violencia de género. Otras cantoras simplemente dejaron de asistir a ruedas mixtas, lo que motivó en muchas el perfeccionamiento instrumental, ya que en ocasiones no era posible sostener ruedas separatistas sin el apoyo de amigos músicos cuequeros. Sin embargo, uno de los elementos más significativos*

---

<sup>61</sup> La segunda voz es importante para sostener a la compañera que hace la primera voz. Como dice la cueca: “Arremánguele arriba / yo la sostengo / la mejor compañera / la que yo tengo” de Pickua Martínez y Koleth Alegría.

*fue la creación de un nuevo repertorio a modo de hacer frente a los hechos de violencia de género,<sup>62</sup> a su vez que, los cuestionamientos y cambios de versos se acrecentaron, en miras de visibilizar lo que estaba ocurriendo con nuestras compañeras. Muchas de estas cuecas se hicieron presentes en manifestaciones contra los femicidios, incluso fuera de las ruedas donde fueron creadas.*

*En general, las cantoras hemos tendido a abrir camino a nuevas participantes en la rueda, y hemos propiciado encuentros nacionales<sup>63</sup> para poder dar cabida a todos los lotes de mujeres que se encuentran desarrollando el canto a la rueda en distintas partes de Chile. Hay miradas y opiniones diversas en el quehacer, sin embargo, cada una busca explorar sus propios límites, conocer y valorar los diversos colores sonoros, respetar sensibilidades, apreciar las creaciones, y experimentar este aprendizaje colectivo en torno al goce que genera cantar a la rueda.*

### **Hacia un marco interpretativo para comprender una herencia popular femenina festiva y de resistencia**

En las secciones anteriores hemos intentado reconstruir, primero un marco de referencia que dé cuenta de cómo un orden patriarcal de influencia colonial ha regulado históricamente la actividad de la cantora chilena en el contexto de la fiesta popular, y segundo, un relato etnográfico que detalle y problematice la emergencia de la cantora de rueda y sus tensiones frente a ciertos códigos masculinizantes vigentes en la tradición. En esta tercera parte, aventuramos una lectura interpretativa de las maneras y los ámbitos en que las cantoras de rueda están subvirtiendo con éxito la histórica delimitación a la actividad de la cantora en el ámbito festivo mediante la transgresión de algunos códigos, que estimamos patriarcales, de la rueda: las reglas sobre el uso de la voz, los contenidos patriarcales de algunos versos de la tradición, y el uso performativo del imaginario tradicional del “roto-gallo”.

Para abordar las tensiones respecto de los usos vocales de la cantora a la rueda, consideramos pertinente la conceptualización de Laura Jordán con respecto al rol de la voz dentro de la construcción de representaciones sociales, y su estudio sobre la cueca, donde plantea que las estrategias vocales del cuequero implican diversos procesos de gestión entre el yo, el otro y la comunidad<sup>64</sup>.

---

<sup>62</sup> Ejemplo de cuecas: “La tinta ya no me alcanza / pa’ escribir todos los nombres / de tantas mujeres muertas / por las manos de los hombres” de Kiry Mercado, “Las varas parecen frágil / cuando la quiebran de una / más cuando se juntan todas / no pueden romper ninguna” de Tamaris Arcenuñez, “Mujer Revolucionaria / que has cambiado nuestra historia / que tu voz nunca se olvide / y resuene en la memoria” de La Charagüilla.

<sup>63</sup> Hasta ahora han sido tres encuentros nacionales, en Santiago (2016), Valparaíso (2017) y Concepción (2018).

<sup>64</sup> Jordán, Laura (2016). *Ejeux de la cueca chilienne: Vocalité et représentations sociales*. Thesis Doctorat en musique (musicologie) Philosophiæ doctor (Ph.D). Québec, Canada, p. 16.

Desde ahí, parece interesante la distinción de sonoridad que se observa entre las agrupaciones femeninas emanadas de un mismo proceso de resurgir del canto a la rueda—aludidas más arriba—donde unas buscan situar la figura de cantora y mujer obrera (*Las Peñascazo*), y otras, se apropian y reformulan estilos de canto masculino desde sus propios registros vocales (*Las Niñas*). Esta voz de pito, nasal y de cabeza entra nuevamente en tensión con la tradición sonora de Valparaíso cuando comienzan las ruedas en el 2012, y las mujeres comienzan a cantar agudo. Cabe notar que aunque hay evidencia de la interacción histórica entre cantores cuequeros de Santiago y Valparaíso, los porteños tienen su propio estilo de canto, que dista del estilo chinganero. Sin embargo, manejan un sustrato común del “canto por mano” y de “improvisación”<sup>65</sup>. Hasta la fecha, no hay registro de lotes de mujeres que hayan cantado según los códigos de la rueda en Valparaíso previo a este resurgimiento. En general, las intérpretes de la memoria cuequera de Valparaíso, se presentaban con instrumentistas hombres<sup>66</sup>, debiendo adaptar sus tonalidades al registro vocal del grupo. Asimismo, la influencia potente de otros géneros musicales, como el vals peruano y el bolero, se plasmó con fuerza en el estilo de canto. Sin subestimar el valor escénico desarrollado por estas exponentes, tampoco se reconocen en la memoria porteña agrupaciones femeninas con mujeres instrumentistas, arreglistas, compositoras y/o autoras de su propio repertorio en esta época del auge de la bohemia porteña (1940-1970). Su rol estaba restringido a los cánones masculinos de aquel período. En este sentido, en la escena relativa a la fiesta popular, las cantoras de rueda han logrado subvertir normas de una tradición históricamente curada por varones, y lo han hecho a través de dos estrategias fundamentales. La primera ha sido generar un espacio para el canto de rueda femenino en que se puedan libremente ejercitar y resolver las incertidumbres respecto de los usos vocales, ejercicio que, siguiendo a Jordán, también tiene que ver con la afirmación del yo<sup>67</sup>. Y la segunda ha sido incorporar el uso instrumental, que ha sido fundamental para el ajuste de los tonos vocales en ruedas mixtas.

Un segundo ámbito de tensión ha tenido que ver con los contenidos patriarcales presentes en los textos de cuecas de la tradición. Esto ha significado principalmente la dificultad de las cantoras para identificarse con el género de la cueca, impulsando la necesidad de abrir un espacio simbólico dentro de la tradición. Esto lo han gestionado también mediante dos mecanismos. Primero, el levantamiento de referentes femeninos en el canto-poético tradicional y popular, en el marco de una práctica cuyos modelos históricos, contenidos poéticos, y códigos performativos, no se ajustaban del todo a la realidad e

---

<sup>65</sup> Martínez, Andrea, Elías Zamora, Yasna Rivera (2014). *Cueca en Valparaíso...*, pp. 57-59.

<sup>66</sup> Martínez, Andrea, Rodrigo Oteiza y Lorena Huenchufir (2017). *Historia de Lucy...*

<sup>67</sup> Jordán, Laura (2016). *Ejeux...*

intereses de algunas de las mujeres comprometidas con dicha práctica. Y segundo, mediante la intervención poética, ya sea modificando versos antiguos o creando versos nuevos— tanto en respuesta a cuecas que puedan ser ofensivas, como son las “contra-cuecas”, como versos inéditos independientes. Tal intervención poética significa precisamente una nueva transgresión, no sólo en el marco de la rueda contemporánea, sino de los roles tradicionales asignados a la cantora. Un ejemplo cercano son las ya mencionadas Lucy Briceño y Silvia “La Trigueña”, quienes mantuvieron principalmente un estatuto de intérpretes, y cuyas creaciones musicales en muy escasas ocasiones vieron la luz.

Una tercera esfera de tensiones tiene que ver con las implicancias de la performatividad contemporánea del imaginario del “roto-gallo”, cuya asociación con la práctica de la cueca es de larga data, como se puede constatar en escritos tan antiguos como el de Benjamín Vicuña Mackenna<sup>68</sup>. De acuerdo con Julio Alegría, el gallo como “símbolo de la gallardía del varón” pertenecía al contexto de los cultores de cueca huasa; en cambio, dicha alegoría resultaba lejana a los cultores de cueca urbana que él conocía<sup>69</sup>. Esto nos resuena con lo que Christian Spencer diría sobre la tradición entendida como las “narrativas o discursos elaborados por los músicos de la escena con el fin de resaltar el valor de la cultura oral transmitida por los viejos cultores”<sup>70</sup>. Creemos que se trata precisamente de la imagen que se tiene del cuequero antiguo ligado a ambientes marginales de violencia más explícita, donde no está permitido doblar las rodillas ni dar el brazo a torcer. Este imaginario se manifiesta de diversas maneras en la práctica y el ambiente de la rueda.

La primera es el énfasis en la competitividad por parte de cantores masculinos, que muchas veces entorpece el dinamismo y el crecimiento de la energía del canto en la rueda. Las cantoras de rueda han propuesto en cambio un ambiente más propicio a la colaboración en los procesos de aprendizaje, y una priorización del funcionamiento colectivo del canto antes que la satisfacción de egos individuales. Una segunda tiene que ver con la proclividad a ciertos excesos en relación con el alcohol y el descontrol de la fiesta, a nuestro juicio, ligados al ímpetu de gallardía que prima en la escena. Como muchas de las cantoras de rueda en los comienzos eran madres recientes, se vieron en la necesidad de generar ambientes de mayor seguridad y calma para su situación. Y quizás la forma más relevante en que esto se ha manifestado es en la emergencia de algunos episodios de violencia física, tanto entre varones como violencia de género dentro de relaciones de pareja. Frente a esto las reacciones y posturas han sido múltiples: se han hecho ruedas separatistas, lo que ha implicado la

---

<sup>68</sup> Ver: Vicuña Mackenna (1882) en Garrido, Pablo (1979). **Historial de la Cueca**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, pp. 37-38.

<sup>69</sup> Alegría, Julio (1981). “La Cueca...”, p. 126.

<sup>70</sup> Spencer, Christian (2017). **Pego el grito...**, p. 30.

necesidad de incrementar el manejo instrumental en las cantoras, se han creado repertorios que denuncien y hagan frente a estas situaciones, y en las ruedas mixtas se ha manifestado el repudio al dejar de aplaudir y apoyar en la rueda el canto de quienes hayan sido identificados como perpetradores de violencia.

El cuestionamiento y la transgresión de los códigos y prácticas mencionadas aquí han conducido al desarrollo de un elemento político—consciente o inconsciente—en la práctica femenina del canto a la rueda, desafiando las estructuras patriarcales que los han sostenido. Estas acciones van más allá de la práctica misma, sino que tienen que ver con la sociedad en que se enmarca, con lo cual, el hecho mismo de practicar el canto a la rueda como mujeres se ha ido transformando en una acción política. Esto se puede entender a la luz de los dichos de Carol Hanisch en la década de 1970, sintetizados en un lema fundamental para el movimiento feminista de la segunda mitad del siglo XX: lo personal es político<sup>71</sup>. Todo esto ha significado, especialmente durante los últimos tres años, necesariamente poner sobre el tapete—con opiniones a veces encontradas—las posiciones frente al feminismo y el discernimiento respecto de la labor de las cantoras dentro y fuera de la práctica, lo cual sin duda ha profundizado el ejercicio del “desafío al pensamiento binario, [que] necesariamente interroga también las normas patriarcales”<sup>72</sup>.

## CONCLUSIONES

En este artículo nos hemos propuesto indagar sobre los antecedentes del surgimiento de la figura de la cantora de rueda desde la década del 2000 en adelante. Para ello hemos combinado dos aproximaciones: una teórico-histórica, que procuró entender el marco de posibilidades, restricciones y tensiones sociales y culturales por las que ha transitado la cantora popular históricamente en Chile, para iluminar cómo la cantora de rueda contemporánea gestiona esos límites en la actualidad; y una etnográfica, que constituye una crónica sobre los desarrollos inmediatos que circunscriben la irrupción femenina en la práctica, identificando ciertos ámbitos que han generado tensiones en virtud de su carácter patriarcal.

Nuestra reflexión ha considerado como categoría de análisis el concepto de la fiesta popular como vehículo de resistencia, revisando cómo en ella la actividad de mujeres cantoras populares se ha visto constreñida dentro de ciertos límites establecidos por un orden patriarcal que ha sido reforzado en Chile en virtud de la herencia colonial hispánica. Entre aquellos límites históricos encuentran aún cierta vigencia la relegación de la cantora a un estatuto de intérprete (de “lirica

---

<sup>71</sup> Mackay, Finn (2015). *Radical Feminism. Feminist Activism in Movement*. Houndmills: Palgrave Macmillan, p. 46.

<sup>72</sup> Schlau, Stacey (2001). *Spanish American...*, p. xx.

liviana" y "cantos alegres"), y la predominancia de códigos y reglas masculinas y masculinizantes en los espacios de la bohemia urbana.

Precisamente porque estos límites gozan de cierta vigencia, la crónica etnográfica nos ha permitido identificar algunos ámbitos de tensión que se han ido manifestando en su ejercicio de la tradición. El primero ha tenido que ver con las reglas tácitas alrededor de los usos vocales de las cantoras, que en el caso de Valparaíso se relacionan con el referente central de las cantantes urbanas Lucy Briceño y Silvia Pizarro, de tonos graves. Creemos que la búsqueda de adaptación de los tonos y brillos vocales ha sido una forma exitosa en que las cantoras de rueda han logrado transgredir los límites que afectaron a sus predecesoras porteñas. El segundo ámbito de tensión tiene que ver con los valores patriarcales presentes en los versos de cuecas de la tradición, frente a los cuales las cantoras de rueda han generado nuevos versos y modificado algunos de los existentes, además de formar un cuerpo de repertorio específico de las cantoras de rueda, interviniendo directamente en la transmisión y perdurabilidad de ciertos versos tradicionales.

Un tercer ámbito de tensión tiene que ver con el imaginario del "roto-gallo", el hombre fuerte que no se deja vencer, el cual ha operado como caldo de cultivo para actitudes de competitividad y violencia que, además de generar daño social, interfieren con el funcionamiento dinámico de la rueda. Frente a la competitividad las cantoras han favorecido una actitud de colaboración. Frente a la violencia, se han tomado acciones inmediatas como generar espacios seguros en las ruedas separatistas, elaborar repertorios de denuncia, y manifestar el repudio en las ruedas mixtas. Pero más allá de eso, se ha producido un debate y una consciencia en torno a la naturaleza política del acto mismo de participar en la tradición del canto a la rueda como mujeres.

Esperamos que este primer esfuerzo por entender sucesos recientes en torno a la práctica femenina del canto a la rueda, a la luz de los límites históricos impuestos por la cultura patriarcal sobre la actividad de la cantora en el contexto de la fiesta popular en Chile, pueda brindar luces para futuros escrutinios, y así sentar bases para comprender modos de resistencia popular y festiva que se han ido emancipando de los códigos patriarcales arraigados en la cultura colonial en Chile.

***AGRADECIMIENTOS:** La realización de este estudio fue posible con el apoyo de Andrea Céspedes, quien accedió a darnos una entrevista, y Camila Olmos, cantora y periodista, quien colaboró en la revisión del texto etnográfico. También queremos agradecer el ímpetu creador y colaborativo de todas las cantoras a la rueda de Chile, quienes inspiraron este trabajo.*

## BIBLIOGRAFÍA

- Adams, Tony E., Stacy Holman Jones, y Carolyn Ellis. (2015). **Autoethnography. Understanding Qualitative Research**. New York: Oxford University Press, 144 págs.
- Alegría, Julio (1981). "La Cueca Urbana o «Cueca Chilenera»". *Araucaria de Chile*, 14, pp. 125-135.
- Bajtin, Mijail (2003). **La Cultura Popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El Contexto de Francois Rabelais**. Madrid: Alianza Editorial, 431 págs.
- Bartleet, Brydie-Leigh (2009). "Behind the Baton: Exploring Autoethnographic Writing in a Musical Context.", *Journal of Contemporary Ethnography* XXXVIII (6), pp. 713-733. <http://www.sagepub.com/journalsPermissions.nav>. Consultado el 16 julio del 2018.
- Bartleet, Brydie-Leigh, y Carolyn Ellis. (2009). **Music Autoethnographies. Making Autoethnography Sing / Making Music Personal**. Sidney: Australian Academic Press, 290 págs.
- Battle, María B. (2019). *Sounds of Revival. Popular Resistance through the practice of the Chilean Cueca*. Doctoral Thesis (PhD Ethnomusicology). King's College London, UK.
- Becerra, Leslie (2010). "De la chingana a la picá. La Mujer Popular y los espacios de la fiesta en Chile", **Y se va la Primera...!!! Conversaciones sobre la Cueca. Las Cuecas de la Lira Popular**. M. Navarrete y K. Donoso (editoras) Santiago: Dirección de Biciotecas, Archivos y Museos / LOM Ediciones, pp. 67-76.
- Brito, Alejandra (1995). "Del Rancho al Conventillo. Transformaciones en la identidad popular femenina, Santiago de Chile, 1850-1920", **Disciplina y Desacato**. Lorena Godoy, Elizabeth Hutchison, Karin Roseblatt y M. Soledad Zárate (editoras). Santiago: Ediciones SUR-CEDEM, pp. 27-69.
- Castro, Luis (2010). "El Canto a la Rueda y las Casas de Canto", **Y se va la Primera...!!! Conversaciones sobre la Cueca. Las Cuecas de la Lira Popular**. Micaela Navarrete y Karen Donoso (editoras) Santiago: Dirección de Biciotecas, Archivos y Museos / LOM Ediciones, pp. 39-55.
- Chavarría, Patricia (2015). **La Guitarra es la que Alegra**. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 85 págs.

- Chuse, Loren (2003). **The Cantaoras: Music, Gender and Identity in Flamenco Song**. London: Routledge, 315 págs.
- Chuse, Loren (2015). "Fandangos in Voices of Women. Enacting Tradition, Affirming Identity", *Música Oral del Sur*, 12, pp. 517-526.
- Claro, Samuel, Carmen Peña y María Isabel Quevedo (1994). **Chilena o Cueca Tradicional. De Acuerdo con las Enseñanzas del Maestro Fernando González Marabolí**. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 543 págs.
- Connerton, Paul (1989). **How Societies Remember**. Cambridge, New York, Melbourne, Madrid, Cape Town, Singapore, São Paulo, Delhi: Cambridge University Press, 122 págs.
- Dietler, Michael (2001). "Theorizing the feast. Rituals of consumption, commensal politics, and power in African contexts", **Feasts. Archaeological and ethnographic perspectives on food, politics, and power**. Michael Dietler y Brian Hayden (editores). Tuscaloosa, Alabama: The University of Alabama Press, pp. 65-106.
- Donoso, Karen (2009). "«Fue Famosa la Chingana...» Diversión Popular y Cultura Nacional en Santiago de Chile, 1820-1840", *Revista de Historia Social y de las Mentalidades*, 13 (1), pp. 87-119.
- Eliade, Mircea (1987). **The Sacred and the Profane. The Nature of Religion**. New York: Harcourt, Brace & World, 256 págs.
- Etherington, Kim (2004). **Becoming a Reflexive Researcher. Using Our Selves in Research**. London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers, 284 págs.
- Foucault, Michel (2007). **Historia de la Sexualidad Vol. 1. La Voluntad de Saber**. Traducido por Ulises Guiñazú. México D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 200 págs.
- Gadamer, Hand Georg (1998). **La Actualidad de lo Bello**. Traducido por Antonio Gómez Ramos. Madrid: Ediciones Paidós Ibérica S.A, 124 págs.
- Garrido, Pablo (1979). **Historial de la Cueca**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 245 págs.
- González, Juan Pablo (2013). **Pensar la música desde América Latina**. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 330 págs.

- Hastorf, Christine (2003). "Community with the ancestors: ceremonies and social memory in the Middle Formative at Chiripa, Bolivia", *Journal of Anthropological Archaeology*, 22, pp. 305-332.
- Jordán, Laura (2016). *Ejeux de la cueca chilienne: Vocalité et représentations sociales*. Thesis Doctorat en musique (musicologie) Philosophiæ doctor (Ph.D). Québec, Canada.
- Koskoff, Ellen (1987). **Women and Music in Cross-Cultural Perspective**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 265 págs.
- Koskoff, Ellen (2014). **A Feminist Ethnomusicology. Writings on Music and Gender**. Urbana, Chigago and Springfield: Illinois University Press, 256 págs.
- Lassiter, Luke Eric (2005). "Collaborative Ethnography and Public Anthropology", *Current Anthropology*, 46 (1), pp. 83-106.
- Lenz, Rodolfo (1919). **Sobre la Poesía Popular Impresa en Santiago de Chile**. Santiago: Imprenta Universo, 111 págs.
- Loyola, Margot (2006). **La Tonada: Testimonios para el futuro**. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 293 págs.
- Macías, César (2008). "La fiesta: preservación de la cultura popular en América Latina", *Sincronía* 47 (ISSN-e 1562-384X).
- Mackay, Finn (2015). **Radical Feminism. Feminist Activism in Movement**. Houndmills: Palgrave Macmillan, 324 págs.
- Martínez Ayala, José Amos (2019). "«Solo que la mar se seque no me bañaré en sus olas». Relaciones musicales entre la Tierra Caliente y la Costa", **El Fandango y sus Variantes III Coloquio música de Guerrero**. Amparo Sevilla Villalobos (editora). Mexico DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 207-226.
- Martínez, Andrea, Elías Zamora, Yasna Rivera. (2014). **Cueca en Valparaíso. La vida de un cultor porteño**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 213 págs.
- Martínez, Andrea, Rodrigo Oteiza y Lorena Huenchuñir (2017). **Historia de Lucy Briceño. La mujer en la música de la bohemia porteña**. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 221 págs.

- Pereira, Eugenio (1941). **Los Orígenes del Arte Musical en Chile**. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 373 págs.
- Pinochet, Carla (2010). "Violeta Parra: tensiones y transgresiones de una mujer popular de mediados del siglo XX"., *Revista Musical Chilena*, 64, (213), pp. 77-89.
- Rappaport, Joanne (2007). "Más allá de la observación participante: la etnografía colaborativa como innovación teórica", **Conocimientos y prácticas políticas reflexiones desde nuestras prácticas de conocimiento situado**. X. Leyva Solano y M. Báez Landa (Editores). México: CIESAS/UNICACH/PDTG-Perú/ISS-HIVOS, pp.324-325.
- Rasnake, Roger (1988). **Domination and Cultural Resistance. Authority and Power among an Andean People**. Durham and London: Duke University Press, 321 págs.
- Rivera, Ignacio (2011). "Roles y Estructuras de género en la práctica del canto popular femenino", *Revista Chilena de Literatura*. Miscelánea virtual, 78. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/118470>. Consultado el 2 julio del 2021.
- Rojas, Araucaria (2009). "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989", *Revista Musical Chilena*, 63 (212), pp. 51-76.
- Sáez, Chiara (2019). "El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica", *Comunicación y Medios*, 39, pp. 64-76.
- Salazar, Gabriel (1992). "La mujer de bajo pueblo en Chile: bosquejo histórico", *Proposiciones*, 21, pp. 64-83.
- Salinas, Maximiliano (2000). "Toquen flautas y tambores!: una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX", *Revista Musical Chilena*, 54, (193), pp. 47-82.
- Salinas, Maximiliano, y Micaela Navarrete (2012). **Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz**. Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 220 págs.
- Schlau, Stacey (2001). **Spanish American Women's Use of the Word**. Tucson: University of Arizona Press, 221 págs.

- Scott, James (2000). **Los Dominados y el Arte de la Resistencia. Discursos Ocultos**. Traducido por Jorge Aguilar Mora. México D.F.: Ediciones Era, 314 págs.
- Solís, Felipe (2013). "La Reproducción de Valores Patriarcales a través de los Textos de Cuecas Chilenas", *Resonancias*, 17, (32), pp. 135-154.
- Spencer, Christian (2007). "Imaginario Nacional y Cambio Cultural: Circulación, Recepción y Pervivencia de la Zamacueca en Chile durante el Siglo XIX", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14, pp. 143-176.
- Spencer, Chistian (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.
- Spencer, Christian (2017). **Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)**. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 500 págs.
- Torres, Rodrigo (2003). "El Arte de Cuequear: Identidad y memoria del arrabal chileno", **Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias**. S. Montecinos (editora). Santiago: Cuadernos Bicentenario, pp. 149-157.
- Torres, Rodrigo (2008). "Zamacueca a toda orquesta. Música popular, espectáculo público y orden republicano en Chile (1820-1860)", *Revista Musical Chilena*, 62(209), pp. 5-27.
- Turner, Victor (1969). **The ritual process. Structure and Anti-Structure**. New York, Routledge press, 232 págs.
- Uribe Echevarría, Juan (1962). **Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago**. Santiago: Editorial Universitaria, 173 págs.
- Valdés, Adriana (1992). "Escritura de Monjas durante la Colonia. El Caso de Úrsula Suárez en Chile", *Revista Mapocho*, 31, pp. 149-166.
- Vega-Centeno Sara-Lafosse, Rafael (2007). "Construction, labor organization, and feasting during the late Archaic Period in the Central Andes", *Journal of Anthropological Archaeological*, 26, pp. 150-171.
- Velasco, Honorio (1982). **Tiempo de Fiesta. Ensayos Antropológicos sobre las Fiestas en España**. Colección Alatar. Madrid: Tres-Catorce-Dieciséis, 252 págs.

Washabaugh, William (1996). **Flamenco. Passion, Politics and Popular Culture**. Oxford: Berg, 230 págs.

Weich-Shahak, Shoshana (2009). “«No hay boda sin pandero». El rol de la mujer en el repertorio musical sefardí: intérprete y personaje”, *El Presente*, 3, pp. 273-292.

Williams, Raymond (2009[1977]). **Marxismo y Literatura**. Traducido por Guillermo David. Buenos Aires: Las Cuarenta, 285 págs.

## ENTREVISTAS

Entrevista a Andrea Céspedes, implementada por Andrea Martínez el 10 de Noviembre de 2020.