

TRANS 15 (2011)

ARTÍCULOS/ ARTICLES

Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)

Christian Spencer (Universidad Nova de Lisboa y Universidad Complutense de Madrid)

Resumen

El presente texto realiza una interpretación de la noción de género existente en la cueca urbana de los últimos diez años en la ciudad de Santiago de Chile. El argumento principal dice que la irrupción de los conjuntos femeninos de cueca urbana ha venido a tensionar el canon legitimado de *tradición* asentado sobre preceptos masculinos, por medio de la performance y la adquisición de un arquetipo social nuevo: la mujer del burdel. Dicho relato ha instalado una crítica a la dominación masculina, ha horizontalizado las relaciones de género -sin romper el binario hombre/mujer- y ha abierto una nueva etapa en la externalización de la subjetividad femenina en la escena musical de la capital.

Palabras clave

Género, performance, cueca urbana, masculinidad, canto a la rueda.

Fecha de recepción: octubre 2010

Fecha de aceptación: mayo 2011

Fecha de publicación: septiembre 2011

Abstract

The following paper examines the gendered performance idea contained inside the new urban Chilean cueca scene in Santiago de Chile the last ten years. The main argue explains that feminine urban cueca groups have strained the traditional legitimized sung canon -based on masculine- rules through performance and a new social archetype: the brothel's woman. The new narrative criticizes the masculine domination, balance gender social relationships -without breaking the binary man/women- opening up a new stage in the feminine subjectivity's within the local music scene.

Key words

Gender, performance, urban cueca, masculinity, round singing.

Received: October 2010

Acceptance Date: May 2011

Release Date: September 2011

Los artículos publicados en **TRANS-Revista Transcultural de Música** están (si no se indica lo contrario) bajo una licencia Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 2.5 España de Creative Commons. Puede copiarlos, distribuirlos y comunicarlos públicamente siempre que cite su autor y mencione en un lugar visible que ha sido tomado de TRANS agregando la dirección URL y/o un enlace a este sitio: www.sibetrans.com/trans. No utilice los contenidos de esta revista para fines comerciales y no haga con ellos obra derivada. La licencia completa se puede consultar en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.es>

All the materials in **TRANS-Transcultural Music Review** are published under a Creative Commons licence (Attribution-NonCommercial-NoDerivs 2.5) You can copy, distribute, and transmit the work, provided that you mention the author and the source of the material, either by adding the URL address of the article and/or a link to the webpage: www.sibetrans.com/trans. It is not allowed to use the contents of this journal for commercial purposes and you may not alter, transform, or build upon this work. You can check the complete licence agreement in the following link: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/es/deed.en>



Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)¹

Christian Spencer

Te metiste a mujer mala
Pa tener joyas brillantes
Y ahora tu llanto empañá
Los brillos de tus diamantes

La mujer de la vida
Me causa pena
Porque antes de ser mala
También fue buena

También fue buena, sí
La pecadora
Cuando le hace al copete
También la llora

Se acuerda de su vida
Que está perdida

Por amor a las joyas
(Raúl 'Perico' Lizama)

*Dale gusto al cuerpo niña
No dejes pasar la suerte
Que la vejez llega pronto
Y después viene la muerte*

*No hay por qué en esta vida
Pasar tristeza
Que de los que se han ido
Nadie regresa*

*Nadie regresa, ay sí
Así es la suerte
Para todo hay arreglo
No pa la muerte*

*Sale a vivir la vida
Prenda querida*

Dale gusto al cuerpo niña
(Cristián Mancilla/ del Folclore)

¹ El presente texto ha sido escrito en el contexto del proyecto de investigación *Comunidades imaginadas y redes de sociabilidad. Ensayo sobre la historicidad y el género en la cueca chilena actual (1990-2009)*, auspiciado por la línea de Investigación del Fondo de Fomento de la Música Nacional, órgano dependiente del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) del Gobierno de Chile (2009-2010), a quienes doy mi gratitud por el soporte entregado para investigar este tema dentro y fuera de Chile. Asimismo, agradezco el invaluable apoyo intelectual y humano de Natalia Bieletto Bueno en todo el proceso de escritura de este trabajo.

Calle San Diego, Santiago de Chile, mayo de 2009. Vestidas con ropas que recuerdan a los espectáculos de folclore o de casa de remolienda, tres mujeres vestidas con largos vestidos escotados y floreados cantan en terceras paralelas sobre un pequeño escenario, acompañadas por batería, piano y guitarra. Mientras tocan panderos al unísono en semicírculo, una sala con más de cien personas se alborota bailando cueca: es el conjunto de cueca urbana chilena Las Niñas que presenta su propuesta de cueca en el antiguo restaurante *Las Tejas*. La noticia llega hasta la prensa con celeridad, que no especula ni un segundo: “Las Niñas son las más bravas de todas las cuequeras jóvenes actuales (...) no cantan con su voz natural sino que la impostan, como lo hacían los grandes cuequeros de antaño”².

Tan sólo unas semanas después, cobijadas por un grupo de fans, el conjunto femenino Las Capitalinas reversiona una cueca del canon folclórico chileno en formato no acústico, modificando el texto e integrando guitarra eléctrica. En esta oportunidad el público no baila pero escucha con atención la unión entre rock, pop y cueca urbana que ofrece el conjunto nacido en San Bernardo. Otra vez, la prensa no deja pasar los detalles históricos del grupo: “Las Capitalinas partieron haciendo cueca brava, pero ahora hacen una cueca con más fusión. Su gran objetivo es llegar al público joven que no conoce el folclore”³.

En el trabajo que presento a continuación realizo un análisis de la noción de género existente en la performance y arquetipo social de la cueca urbana de los últimos diez años en Santiago de Chile, con algunas menciones a Valparaíso, el puerto principal del país. Mi intención es describir la idea de género contenida en el paradigma performativo de los grupos femeninos de cueca urbana actual, explicando –por medio de dos estudios de caso- el modo en que dicha performance tensiona la noción de género construida desde la tradición masculina del canto de la cueca urbana, llamada *canto a la rueda*, creando un espacio para la expresión de una subjetividad desconocida y complementaria a la epistemología varonil.

El argumento central señala que la preponderancia que ha tenido la tradición masculina del canto de la cueca urbana -históricamente legitimada- ha comenzado a romperse con la presencia del timbre de los nuevos grupos femeninos de cueca urbana, cuya performance y arquetipo social que le da fuerza (la mujer de burdel) transgrede dicha noción de tradición. Con el surgimiento e instalación de esta performance de un modo regular -a inicios de la década del 2000- así como la

² Diario *La Tercera*, Sección ‘Mujer’, 16 de septiembre de 2007.

³ Op. Cit.

aparición regular de un imaginario del burdel feminizado, queda en evidencia que el estilo vocal del canto urbano de la cueca es una construcción ficcional naturalizada por la práctica masculina elevada a un rango abstracto. La irrupción femenina relativiza así la hegemonía del varón en la performance y tensiona -sin romperlo- el binario hombre/mujer por medio de innovaciones performativas y a la vez performáticas que 'horizontalizan' la noción de tradición que sirve de soporte teórico a la cueca urbana. En este contexto, escojo dos grupos como estudio de caso –uno en formato de cueca fusión (Las Capitalinas) y el otro en formato de cueca urbana chilenera (Las Niñas)- para ofrecer una visión de la novedad y excepcionalidad que ha alcanzado la presencia de la mujer en la escena musical santiaguina.

Desde un punto de vista teórico, utilizo una noción de género que intenta ir más allá de la interpretación cultural, social e histórica de las categorías biológico-fisiológicas asociadas al sexo, entendiendo éste como una herramienta discursiva capaz de crear "operaciones productivas de diferencia" que es necesario develar (Scott 2008: 1423) sobre todo en los niveles performático y performativo. En este sentido, comprendo la noción de género como un fenómeno que es siempre performado, como sostienen Judith Butler (1990: xv) y Sara Cohen (2001: 227). Según ellas el género se performa en una repetición ritual (sistemática) que es realizada desde el cuerpo, por lo que un análisis sobre la forma en que éste se ha construido desde la música ha de considerar no sólo los estilos performáticos y los textos de las canciones, sino también las relaciones, eventos y contextos que configuran su forma y significado en el escenario.

Asimismo, acojo la distinción que hace Madrid (2009) entre estudios de *performance* (performativos; performatividad) y estudios de *performance practice* (performáticos; performatividad) según la cual los primeros se refieren a la música como "procesos dentro de prácticas sociales y culturales más amplias", como adjetivos o cualidades del discurso; mientras que los segundos se refieren "al dominio tradicional del performance, a sus elementos teatrales" [sic].

El artículo posee cinco partes. En la primera explico la noción de género que tradicionalmente ha estado presente en los discursos sobre la cueca tradicional o campesina, donde cuerpo y performance han sido comprendidos desde la óptica de la práctica social masculina. La segunda refiere a la historia de la cueca urbana hasta los años 90, donde describo el estilo de canto que excluyó a la mujer (el *canto a la rueda*) pero que, al mismo tiempo, le entregó herramientas para resignificar la noción de tradición en la cueca y enriquecer su subjetividad históricamente desplazada. Luego presento la biografía de dos grupos femeninos -Las Capitalinas y

Las Niñas- que analizo a partir de sus performance en discos y espacios en vivo, complementándola con el uso que ellas hacen de un nuevo de arquetipo social: la mujer de burdel. Estos dos elementos, sostengo, son claves para entender el modo en que los grupos femeninos se han apropiado del estilo de canto masculino con el fin de resignificarlo tímbricamente. Finalmente, en la quinta parte del texto, ofrezco algunas reflexiones finales sobre el tema tratado.

Todos los elementos que utilizo en el análisis están basados tres trabajos de campo realizados en Santiago de Chile y Valparaíso entre los años 2008 y 2010, que incluyeron entrevistas, revisión de prensa, observaciones participantes y la aplicación de un cuestionario a más de 40 grupos de cueca. Aprovecho de agradecer aquí a todos los músicos de la cueca urbana que han depositado su confianza en mí a través de su testimonio y me han dado la oportunidad de conocer este género en toda su enorme magnitud social.

Para cerrar esta sección introductoria, quisiera agregar una observación metodológica importante.

Aunque en Chile se conoce una gran variedad de cuecas comúnmente fijadas a partir de criterios regionales⁴, en este texto centro mi análisis en la *cueca urbana*, llamada también chilena, chilenera, brava o centrina, caracterizada por su estilo de canto masculino, su aprendizaje/enseñanza oral, su origen social urbano y a veces marginal, su defensa del roto chileno y su fuerte crítica social contenida en los textos. Sitúo esta cueca como alteridad a la *cueca campesina*, llamada también tradicional o 'folclórica', caracterizada por su canto predominantemente femenino, su procedencia rural, semirural o urbana, su aprendizaje/enseñanza académica y/u oral, su integración con la industria musical y su lírica comúnmente menos crítica con la realidad política y social del país. En el primero caso el sujeto social que protagoniza el género es el hombre de los sectores sociales medio y medio-bajos del país, asociado al comercio de pequeña escala de ferias y mercados de Santiago con una vida de mayor inestabilidad económica. En el segundo, son los grupos de proyección folclórica formados desde los años 50 en adelante, compuestos y liderados mayoritariamente por mujeres y vinculados a los movimientos de recuperación folclórica universitarios, más próximos a la clase media ilustrada del país.

En términos históricos asumo como cierto que hasta las primeras décadas del siglo XX es

⁴ Véase, por ejemplo, la enumeración que cuecas que hace Herrera (1980) que cuenta más de 15 tipos distintos.

imposible distinguir los tipos de cueca existentes en Chile, debido a la falta de estudios bien documentados al respecto. Por lo tanto, como medida metodológica precautoria considero la cueca campesina como la expresión única y característica de este género hasta la aparición de la cueca urbana en Santiago, hacia los años 30 del siglo XX. De este modo, desde el siglo XIX hasta esa época me refiero a la cueca campesina simplemente como 'cueca', sin apellido.

Con esta distinción busco remarcar el carácter *popular* de la cueca urbana, no establecer una tipología dicotómica en la que una cueca se opone a la otra, algo que está lejos de mi intención, pues negaría la enorme diversidad de expresiones regionales y locales que existen en todo el país. Asimismo, evito centrar mi trabajo en un repaso histórico-taxonómico de los tipos de cueca existentes ya que este ha sido el foco central de la mayor parte de los trabajos escritos desde el siglo XIX hasta fines de la década de 1990.

1. La cueca chilena: cuerpo y performance de una práctica social masculinizada

La cueca es una forma poético-musicalailable inserta en un contexto de interacción social. Aunque comúnmente ha sido definida como un baile independiente y suelto de parejas mixtas que realizan movimientos de cuerpo y pañuelo -representando con ello una persecución amorosa- la cueca ha sido y es ante todo una *práctica social*ailable festiva que forma parte de la cultura e identidad chilena republicana y que va más allá del mero acto de asistir a lugares de baile en el período de 'fiestas patrias'.

En virtud de este carácter eminentemente social la historia de la cueca es justamente un espacio privilegiado para el conocimiento de las relaciones de género dentro de la música. En primer término porque su condición de baile mixto ha hecho que sea tipificada (desde sus inicios conocidos, en la década de 1820) como una danza que reproduce la 'persecución' de un hombre hacia una mujer en un régimen de interacción social heterosexual; y en segundo lugar porque ha sido practicada casi siempre por grupos compuestos enteramente por hombres o mujeres, pocas veces mixtos, lo que revela una identidad de género (gender) inherente a la performance del género musical (genre).

Como señala De Lauretis (en Scott 1986: 1064-5), el género es una *categoría de análisis* que permite "pensar en la construcción de la subjetividad en contextos históricos y sociales" ayudándonos a comprender de qué modo se crean formas de dominación discursiva o performativa entre los sexos. El significado del género, por tanto, no radica tanto en premisas

esenciales como en las interpretaciones o representaciones que se hacen del género para producir identidades –usualmente- por medio de la repetición aprendida de conductas o discursos (Kallberg 2005). La performatividad de la cueca, por tanto, permite aproximarnos a las representaciones de género existentes en los discursos y prácticas festivas de la sociedad santiaguina, sirviendo de puente para vincular dichas representaciones con prácticas sociales y culturales presentes en la música popular chilena.

Históricamente, las ideas sobre el rol de la mujer en la cueca se han construido básicamente a partir de una observación de su *performatividad* dentro (y fuera) del escenario y del uso de su *cuerpo* en el baile.

En relación al primero de estos aspectos -la performatividad- la idea acerca del rol de la mujer en el género musical fue formada por los grupos de solistas (dúos y tríos) de cueca campesina del siglo XIX, que se hicieron conocidos como ‘cantoras de cueca’ y luego se integraron a la industria musical a lo largo del siglo XX. Ellas se convirtieron en íconos del imaginario local, ayudando a fijar ideas, repertorios e imágenes acerca de lo femenino dentro y fuera del escenario, como fue el caso de *Las Petorquinas* (c. 1824-c. 1870), las Hermanas Orellana (1930s), las Hermanas Loyola (1933-1950), las Hermanas Acuña (*Las Caracolito*, c. 1930-1965), Las Cuatro Huasas (n. 1936-c. 1942), Las Huasas Andinas (1940s), el Dúo María Inés (1945-1960), Las Morenitas (n. 1955), Las 2 Alicias, Las Sureñitas o Las Consentidas (n. 1962), conjuntos portadores de (mayores o menores) grados de autenticidad que lograron traspasar la imagen femenina del siglo XIX al XX⁵. Algunos de estos grupos, de hecho, desarrollaron una notable habilidad para integrarse al circuito folclórico de masas que componían el cine, la radio y la industria musical, desde donde emergió el llamado ‘artista del folclore’ (González y Rolle 2005: 369), pudiéndoseles ver o escuchar en rodeos⁶, fiestas patrias, películas o emisiones radiales. Las imágenes 1 a 3 muestran a algunos de estos conjuntos femeninos vinculados a la estética musical campesina.

⁵ El caso de *Las Petorquinas* es especialmente interesante a este respecto. Véanse por ejemplo los relatos románticos hechos sobre ellas en Hernández (1928), Pereira Salas (1941) y Garrido (1979), mi propio estudio acerca de la presencia mulata en la zamacueca (Spencer 2009) o, más actualmente, el texto de Leslie Becerra Reyes (2010) sobre la presencia general de las mujeres populares en los espacios festivos del Chile colonial e independiente.

⁶ El rodeo es un deporte ecuestre, competitivo y usualmente masculino que se realiza en las fiestas tradicionales chilenas del Valle Central de Chile. Considerado desde los años 60 como ‘deporte nacional’, es también conocido como una fiesta animada por cantoras que versionan tonadas, cuecas y otros géneros del folclore tradicional, mientras las colleras de varones corren por la medialuna. Su práctica regular durante todo el siglo XX convirtió este espacio en un nicho fecundo para el surgimiento y desarrollo de una gran cantidad de cantoras solistas y duetos campesinos, muchos de los cuales han tenido un rol importantísimo en el desarrollo de la cueca tradicional. Asimismo, la división de roles de su estructura de funcionamiento está fuertemente cargada de un simbolismo de género del que aún sabemos poco y que merecería sin duda un estudio aparte.



Imagen 1. Las Consentidas en la portada de la revista *El Musiquero* Nº 69, Septiembre de 1968



Imagen 2. Las Morenitas en la portada del disco *Cuecas p'al rodeo* (EMI Odeón LDC-36882, 1974)



Imagen 3. El Dúo María Inés en la portada del Álbum *¡Esta Sí Que Es Fiesta, Mi Alma!* junto a los Hermanos Lagos (EMI Odeón, Serie Estelar LDC-36354, s/a)

Una parte importante de estos grupos o mujeres solistas se ocupó de retratar la realidad campesina vinculada a la migración campo-ciudad, los tópicos amorios y anecdóticos de la vida urbana, semi urbana o rural y los temas patrióticos o vinculados con la nación, haciendo interpretaciones con un sentido del humor pícaro y al mismo tiempo ingenuo. Al convertirse en artistas masivos todos estos elementos performáticos femeninos –como el vestuario, el repertorio o interpretación musical y sus elementos teatrales- expandieron una idea de género derivada de la realidad rural y semirural del país. Dicha noción se extendió durante la dictadura de Augusto Pinochet Ugarte (1973-1990), cuando la cueca fue declarada Danza Nacional (Decreto Nº 23 del 6 de noviembre de 1979) y las coreografías estilizadas se hicieron comunes, al igual que el vestuario de la mujer semirural o rural⁷.

Desde el punto de vista del uso del cuerpo, la cueca fue definida desde sus inicios como una danza de pareja donde se reproducía la interacción entre *una* mujer y *un* hombre, es decir,

⁷ La instalación de un sistema de campeonatos de cueca en el nivel escolar –decretada en 1979- favoreció también la presencia de grupos de proyección folclórica, el uso de un vestuario asociado a éstos y una actitud comúnmente pasiva de la mujer en la coreografía del baile. Para un examen de los debates en torno a las políticas culturales relativas al folclore durante la dictadura de Pinochet, véase Donoso (2009).

como un binario heterosexual donde existían roles de género para el baile. El baile se comprendió entonces como la dramatización coreográfica de una dualidad puesta en práctica: la conquista de la mujer por parte del hombre, donde aquella, débil y temerosa, recibe y acepta a éste, fuerte y luchador, quien la conquista y domina. Como lo expresara Daniel Barros Grez en 1890 (p. 334-340):

La *Zamacueca* es la representación a lo vivo de la historia de unos amores, desde su principio hasta su desenlace [...] la mujer ya enamorada, se echa tímidamente en los brazos del hombre, que le sirve de apoyo [...] La mujer, representante de la belleza, envuelve al hombre, que lo es de la fuerza, en un follaje de gasa, de flores y de cintas, que vuelan con graciosa lijereza. Yo los compararía con el grupo formado por el árbol robusto y la flexible enredadera, que, apoyándose en él, y cubriéndolo con sus cortinajes, festones y lazos, salpicado de flores, une la gracia a la fuerza. [...] [Al final del baile] Los espectadores han visto lo que esperaban: la mariposa ha caído deslumbrada en la luz que le servía de centro.

Dicha proyección de la dominación masculina en el baile por medio de la persecución amoroso-coreográfica fue una de las herencias de la noción centro europea decimonónica acerca del cuerpo, traída con los bailes de pareja independiente que llegaron a América en el siglo XIX, basados casi todos en los modelos coreográficos de los círculos cortesanos y salones civiles franceses y españoles (Cfr. Vega 1956: 26). En éstos la conquista del varón sobre la dama poseía un valor simbólico que ordenaba los roles de género, situando al hombre como un ente activo que *da y quita* y a la mujer como ente pasivo que *recibe* y cuyo cuerpo ha de ser colonizado por la pulsión impetuosa y repetitiva del varón. Sorprendentemente, al pasar al siglo XX esta concepción del baile no cambiaría mucho. Hacia 1915 el recopilador Ismael Parraguez describía la filosofía del baile de este modo⁸:

Como si apostara por la dama en aquél torneo de la gracia y de la alegría [...] La conquista de la hembra, he ahí la filosofía de la cueca chilena, filosofía que todo roto se sabe por ciencia infusa: conquistarla por la gracia y la picardía, rendirla por la fuerza que se humilla, en cuanto al galán, [;] resistirse con gracia y coquetería que da y quita, que cede y retrocede, en cuanto a la dama.

Poco tiempo después, hacia 1950, el investigador Exequiel Rodríguez (en Gálvez 2001: 60) resumirá la noción de mujer que aquí venimos discutiendo proyectándola hacia la vida cotidiana, dándole así continuidad a una idea de lo femenino de más de medio siglo. Este ejemplo, entre decenas existentes, muestra la persistencia que tuvo la idea de mujer pasiva en el baile de la cueca durante varias décadas y no sólo en el período influido por los bailes de salón del siglo XIX. Dice

⁸ “La Cueca Chilena”, Ismael Parraguez, Zig-Zag, 18-9-1915, Nº 553, s/p. Este concepto del baile de la cueca tradicional será posteriormente emulado por otros autores pertenecientes al canon de la historiografía musical chilena, como Eugenio Pereira Salas (1941: 266), quien verá en el baile de la zamacueca o cueca una interacción vinculante de parejas donde la mujer posee un rol pasivo, coqueto y pudoroso en el que ha de mostrar un ‘falso desprecio’ hacia el hombre.

Rodríguez:

La *mujer*, con su naturaleza pasiva, asequible, intuitiva, tierna y sensible, hará siempre movimientos delicados (...) El hombre manifiesta su temperamento y su naturaleza activa con movimientos de mayor fuerza, que arrancan de una contextura y mentalidad acostumbradas a decisiones enérgicas y audaces.

Como se infiere de estos textos escritos en un lapso de más de medio siglo, en la cueca tradicional el cuerpo de la mujer deviene en un álter ego fundamental para el desarrollo del baile y adquiere sentido como ente pasivo que recibe la energía del varón que la corteja. Su cuerpo materializa su natural debilidad y delicadeza de mentalidad que está destinada a servir de periferia para un centro que es el varón. De esta forma, como señala Bourdieu, la dominación masculina termina por transmutar el orden social a la naturaleza, utilizando el cuerpo para naturalizar una diferencia y 'biologizar' la cultura. Se realiza un trabajo de "construcción simbólica" que orienta y estructura la realidad a partir de representaciones del cuerpo construidas con una ética de razonamientos 'míticos' (Bourdieu 2007: 12-14, 45). El género se vuelve entonces "una repetición y un ritual que consigue sus efectos a través de su naturalización en el contexto del cuerpo, entendido éste -en parte- como una duración temporal sostenida culturalmente" (Butler 1990: xv) por lo que deviene una categoría creadora de "operaciones productivas de diferencia" (Scott 2008: 1423). En ella se habitúan y fijan ciertas prácticas sociales que, sin embargo, podrían ser objeto de procesos dinámicos y transformaciones (Stokes 1994: 22).

2. El canto de la cueca urbana o la apoteosis de la masculinidad

En la primera mitad del siglo XX se hace visible una cueca distinta a la cueca que fue objeto de los comentarios arriba señalados: la *cueca urbana*. Surgida aparentemente en la década de 1930 a partir de prácticas colectivas de canto realizadas por grupos de varones, la cueca urbana se desarrolló dentro del universo social de hombres dedicados a los oficios manuales y el comercio de pequeña escala en barrios populares ubicados en el centro de la capital y sus alrededores inmediatos. Dicha práctica, en un comienzo soterrada, se hizo visible en los años 60 a partir del cuarteto Los Chileneros, que grabó tres *Long Plays* (1967, 1968 y 1973) con un estilo de cueca en el que no aparecían los duetos femeninos (o solistas vocales), las arpas o los vestidos rurales o semirurales.



Imagen 4. Portada del Long Play de *Los Chileneros* titulado *La Cueva Centrina* (1967)



Imagen 5. Portada del disco *Así fue la Época de Oro de la Cueva Chilenera* de *Los Chileneros* (1973)

Según los testimonios orales existentes, la cueca urbana o brava se practicaba en las casas de gastar o prostíbulos (también llamadas casas ‘de niñas’, ‘de chimbiroca’, ‘de tambo’ o ‘de yira’) porque ahí podía realizarse lejos de la persecución que el Estado ejercía contra las fiestas y diversiones populares, por considerarlas sinónimo de ‘desorden público’. Muchos de los cuequeros urbanos antiguos tocaron y cantaron en esas casas, donde la cueca se desplegaba con más alevosía que en las fiestas patrias y se lograba formar un ambiente bohemio en el que la presencia de la mujer era determinante. Como decía Hernán ‘Nano’ Núñez (1914-2005), uno de los cultores y poetas que más contribuyó al conocimiento de esta variante de cueca, en las casas de tambo “se cantaba más que cueca que en ninguna parte” (en Torres 2001: 167), idea que refrenda Carlos Navarro (n. 1930) para quien “la cueca reinó en las Casas de Chimbiroca desde que Chile es Chile”⁹. Estos testimonios son importantes pues tanto Núñez como Navarro fueron miembros del conjunto Los Chileneros, el primer conjunto en pasar de la casa de gastar al disco registrando la cualidad más característica de la cueca urbana: el *canto a la rueda*.

El canto a la rueda se caracterizaba -hasta hoy- por el *grito*, una emisión vocal de amplio

⁹ Sobre la cueca urbana en los prostíbulos véase el testimonio del mismo Núñez (2005).

volumen basada en la impostación nasal de la voz con un timbre penetrante de colores opacos y sonido a veces gangoso. En esta impostación se aprovechaban los resonadores de la parte superior del rostro para lanzar un *pito* en la parte alta del registro del cantor, provocando un sonido agudo y penetrante que exigía al cantor hasta los límites de sus posibilidades vocales (tesitura). Esto se aprecia muy bien en la postura facial de los cantores, marcada por el esfuerzo físico del canto (véase imágenes Nº 6 a Nº 8). Como afirma Julio Alegría en uno de los primeros textos publicados sobre esta variante (y también miembro de Aparcoa), “La cueca urbana es canto de hombres. Más que juntarse a bailar, se juntan a competir en el canto. Competir en melodías y textos. Se forma una media rueda con no menos de cuatro cantores, de los cuales, cada uno canta una estrofa del texto” (Alegría 1981: 127).



Imagen 6. El conjunto *Los Chinganeros* cantando ‘a la rueda’ en el local Habana Vieja, 23-X-2008
Foto de Christian Spencer Espinosa



Imagen 7. Daniel Muñoz cantando junto a Félix Llancafil y el grupo 3x7 Veintiuna, en Fiesta Costumbrista organizada por la Municipalidad de Pudahuel, 2-XI-2008
Foto de Christian Spencer Espinosa



Imagen 8. Los Tricolores en el Restaurant Las Tejas, 31-X-2008
Foto de Christian Spencer Espinosa

En este sentido, el canto a la rueda es una forma de canto muy distinta a la realizada por los grupos de cueca campesina y proyección folclórica que se conocieron desde los inicios de las grabaciones en Chile (1906). La expresión sonora de estos grupos era más lírica, vocal y particularmente aguda, debido al registro natural de la voz femenina. Para cantar en el estilo de rueda, en cambio, los grupos se alineaban en semicírculo (o a veces en línea) para que las voces entraran de modo sucesivo por mano derecha, como sucede hasta hoy, produciendo un desarrollo sonoro y espacial que mantiene el flujo de sonido en constante circulación. Así, la voz del cuequero urbano se educaba en espacios abiertos o públicos o -antiguamente- en sitios donde los cantores ejercían sus oficios, mientras que la de los grupos campesinos y de proyección lo hacía en clases de canto o directamente en los escenarios donde se realizaban los espectáculos públicos¹⁰.

Tanto la literatura cuequera como los propios músicos actuales concuerdan en que el estilo de canto a la rueda es una práctica que se desarrolló a partir del canto hecho por varones. En este sentido, la presencia de las mujeres es un fenómeno claramente nuevo:

Las mujeres ahora cantan a la rueda pero los cantos a la rueda siempre fueron masculinos. Este es un fenómeno de ahora, un fenómeno moderno de la cueca. Es bonito. Las cantan, forman sus lotes y cantan por mano en imitación de lo masculino a lo que antes no [se hacía]; ellas cantaban antes que los hombres en las chinganas pero cantaban a dos voces parejo: una cantando en primera, la otra cantando en segunda todo el rato. No era así con las leyes del universo, digamos.

Horacio Hernández, La Gallera, 20-X-2008

CS: Cuando usted se refería, en la primera intervención que hizo, a la 'estructura chilenera', ¿se refería a la estructura del canto?

JA: Sí.

¹⁰ Es el caso de los cantores formados dentro del recinto ferial de venta de frutas y verduras de Santiago, conocido como La Vega, de los cuales el más conocido es Mario Catalán Portilla (1913-1979). Para una información general sobre la cueca en este espacio así como las historias familiares asociadas a él, véase Luzzi (2002).

CS: ¿Cómo es esa estructura, en qué consiste?

JA: Primero, consiste en que es un grupo en el que generalmente [hay sólo hombres]. Muy rara vez puede haber una mujer en el lote; se llaman lotes. El lote es de hombres. El lote consiste en que tiene que haber una primera y una segunda voz, por lo menos. Pero el ideal es que haya por lo menos tres cantores [...]

Julio Alegría, Aparcoa, 30 de Junio de 2009

Antiguamente las que cantaban las cuecas eran las mujeres: rodeos, fiestas o chinganas, las mujeres eran las que cantaban. Y desde que los hombres comienzan a cantar en rueda las mujeres no entran aquí [...].

Carmen López, ex Los Trukeros, 27-X-2010

Aparentemente, esta masculinidad del canto a la rueda estaría ligada a sus orígenes y su componente étnico inicial. Uno de los investigadores más importantes de la cueca urbana chilenera, Samuel Claro Valdés, señala que este estilo de canto fue el producto racial del hombre español (principalmente árabe andaluz) y la mujer indígena, mezcla de la cual emerge el mestizo varón, “el depositario de tradiciones milenarias, que entroncan al Nuevo Mundo con Al Andalus Árabe y con civilizaciones orientales de la antigüedad” (Claro 1989: 9-10). Estas ideas expresadas por Claro, que son una interpretación de las palabras del investigador popular Fernando González Marabolí (1927-2006), fueron retomadas por él mismo en 1994 cuando explica la marca de género de la cueca urbana (p. 23-24):

La mujer preserva, en el secreto de su intimidad, los valores más intransables de sus antepasados indígenas. El hombre, en cambio, mantiene el orgullo árabe de su superioridad frente a la mujer, y es el encargado de mantener y de transmitir a sus coetáneos y a sus descendientes toda la tradición que él, por su parte, ha recibido oralmente por generaciones. El mestizo americano es así, por la vía paterna, el depositario de tradiciones milenarias.

De acuerdo a esta visión, entonces la tradición de la cueca urbana está asentada sobre una noción de la mujer cuya subjetividad está ausente o dormida, puesto que el portador de la autenticidad y heredero del patrimonio oral del canto es el varón. Como señalara el mismo Fernando González Marabolí, el investigador que más profundizó en el estudio del canto a la rueda, “Pocas son las mujeres que han cantado cueca, porque es un arte que conservan los hombres” (Claro *et al* 1994: 162). En este sentido, la tradición es entendida como un aspecto generizado toda vez que pertenece al dominio experiencial del varón que es quien la proyecta por medio de una interpretación vocal que da continuidad al linaje al cual pertenece; la mujer, en cambio, conserva sus conocimientos de un modo ‘sigiloso’. El sujeto que construye y significa el género es unidimensional y posee una pretensión de historicidad sobre la que funda su

legitimidad. De esta forma se imprime a la tradición oral y a la propia experiencia del canto un régimen epistémico heterosexual dominado por el hombre.

El estilo del canto a la rueda -propiciado por Los Chileneros- alcanzó a tener regularidad a través de otros grupos de cueca masculinos, como Los Chinganeros (originados familiarmente en los años 30 y posteriormente reunidos bajo ese nombre), Aparcoa (1965-1977, 2006 hasta hoy), Los Centrinos (años 60 y 70) y Los Afuerinos (fines de los años 70 hasta hoy) que continuaron la tradición vocal masculina de este conjunto manteniendo los elementos fundamentales de su técnica interpretativa. A su vez, desde los años 70 hasta inicios de los años 90 este estilo fue reproducido (de forma discontinúa) por cantores individuales o lotes armados para festivales, restaurantes, espacios hípicos y locales de entretenimiento en Santiago y Valparaíso. Esta práctica fragmentada, sin embargo, se verá transformada al llegar el fin de la dictadura (1990) cuando el rumbo cultural del país saque del anonimato a muchos de los cuequeros antiguos gracias a la emergencia de una nueva escena musical.

La emergencia de esta nueva escena estuvo necesariamente vinculada a los cambios político-culturales del país que recontextualizaron el universo en el cual se desarrollaba la cueca como música, texto y baile. El inicio de la democracia inició una preocupación pública por los temas postergados del autoritarismo, como derechos humanos, crecimiento económico 'equitativo', movilidad social, creación de políticas culturales y, particularmente, presencia de la mujer en la sociedad¹¹. Entre las transformaciones principales que sufrió el segmento femenino en esta década y la siguiente estuvieron el aumento en el acceso a la educación universitaria, la integración al consumo cultural (Sernam 2004: 26 y Consejo Nacional de la Cultura 2007), el aumento de la jefatura femenina de hogares biparentales (desde 1992), el descenso tasa de fecundidad, el aumento de la esperanza de vida (SERNAM 2004) y una mayor -aunque tenue- incorporación al mercado laboral.

Durante esta misma época la cueca dejó de pertenecer exclusivamente al canon folclórico tradicional y se convirtió en una expresión vinculada a la música popular. Esto quiere decir que dejó de concebirse como un artefacto esencializado por lo tradicional y pasó a ser vista como música "ya no folklorizada" o sea como "música popular local, urbana, contemporánea, cueca civil, cueca liberada de esos amarres impuestos en esa época, cueca ciudadana compuesta por jóvenes y para jóvenes" (Torres 2010: 119). Se conformó así una red de espacios de sociabilidad arraigados

¹¹ Una de las demostraciones de este interés por la mujer fue la creación del Servicio Nacional de la Mujer (SERNAM) el 3 de enero de 1991, repartición estatal que sigue vigente.

a la historia de la ciudad donde se favoreció el espectáculo en vivo y la recuperación de la fiesta pública, instancias donde la mujer comenzó a asistir con mayor frecuencia y a adquirir importancia cuantitativa¹².

Pero la recontextualización definitiva de la escena se produjo a partir del segundo lustro de los 90. En esta época se consolidó una performatividad distinta del género a partir del uso de nuevos instrumentos, la fusión de estilos –como cumbia, tango, vals peruano, guaracha-, una nueva disposición y actitud en el escenario, una modificación en el estilo de baile y particularmente, la aparición de grupos enteramente femeninos. Así, el nuevo escenario político que facilitó la recuperación del canto de la cueca urbana –masculino- fue también el nuevo escenario que facilitó la emergencia de los grupos de mujeres.

En este escenario surgieron a fines de los años 90 los primeros grupos de cueca urbana integrados completamente por mujeres, como Las Torcazas (1998) y, posteriormente, Las Capitalinas (2001) y Las Niñas (2006-2007). Varios de estos grupos adoptaron el estilo de canto a la rueda de Los Chileneros gracias a las enseñanzas que recibieron de viejos cultores durante el proceso de revitalización del estilo urbano, especialmente de Hernán 'Nano' Núñez, motor espiritual y pedagógico de la cueca chilenera además de puente entre la primera y segunda mitad del siglo XX, con el siglo XXI¹³. Durante el segundo lustro del nuevo siglo, sin embargo, los conjuntos femeninos seguirán derroteros levemente distintos, como veremos a continuación.

3. La cueca urbana femenina. El caso de Las Niñas y Las Capitalinas.

El conjunto Las Capitalinas nació en mayo de 2001 en la comuna de San Bernardo, Región Metropolitana de Chile, integrado por seis mujeres que durante sus primeros cinco años fueron dirigidas musicalmente por el acordeonista Ignacio Hernández (que ya había participado de la creación del grupo masculino Los Santiaguinos). Desde su fecha de fundación hasta el año 2010 el conjunto grabó cuatro discos compactos (con sellos locales o bajo autoedición), siendo el primer conjunto de cueca urbana enteramente femenino en grabar y entrar al mercado discográfico

¹² Según lo revelan los datos de la Encuesta de Consumo Cultural del año 2005, desagregados por 'sexo'. Véase Consejo Nacional de la Cultura (2007) y Catalán y Torche (2005).

¹³ Entre los grupos que surgieron en esta época pueden mencionarse Vendaval (2005), Las Peñascazo (2006-2009), El Parcito (2009) y Las Primas (2010). Fuera de la capital figuran Las Perlas del Bío-Bío (Concepción), Las Araucanas (Temuco) y Las Lulús de Pancho Gancho y Las Joyas del Pacífico, de Valparaíso. También aparecerán grupos mixtos como Los Porfiados de la Cueca (2002) en Santiago y Los Paletados del Puerto (1991) en Valparaíso, pertenecientes a generaciones distintas.

independiente.

Durante la primera parte de su trayectoria la agrupación se ocupó de hacer cueca urbana cercana a la vertiente derivada de Los Chileneros, cantando a la rueda y seleccionando algunas cuecas de Ignacio Hernández para su repertorio y sobretodo de Hernán 'Nano' Núñez, quien escribió para ellas y les transmitió sus enseñanzas por medio de la experiencia cara a cara. Esta herencia quedó reflejada en su trabajo *Cuecas para Chile* (2002), donde letras animaciones y estilo de canto fueron pensados y ejecutados en el estilo chilenero. Si bien cambiaron algunos aspectos básicos del sonido para dar un nuevo color al timbre femenino –como la impostación– mantuvieron en este trabajo el espíritu centrino de la cueca urbana, basado en las animaciones, el uso de la segunda voz regular, las letras de temática urbana y la instrumentación con piano, entre otros aspectos. De esta forma, Las Capitalinas se convirtieron en el primer intento por hacer una cueca basada en el estilo masculino chilenero pero a partir de la voz de las mujeres. El resultado final fue un sonido coral, semi gritado, con presencia intermitente de voces solistas y una afinación mejor lograda.

En su segunda grabación, titulada *Las Mejores Cuecas con Las Capitalinas* (2004), el conjunto decidió buscar una sonoridad más propia utilizando un estilo de canto menos 'chillón' y agregando otros instrumentos para dar 'suavidad' al sonido. Aprovechando los dotes de arreglador y armonista de Hernández, el grupo comenzó a abandonar la influencia del canto a la rueda e incluir secciones al unísono y alternancia de dos voces en cada sección, bajando las tonalidades e incluyendo flauta¹⁴. El sonido del grupo comienza lentamente a cambiar y con él se modifican algunos aspectos estilísticos de la identidad sonora chilenera aunque sin abandonar las letras de Núñez y la dirección musical de Hernández¹⁵.

¹⁴ Este cambio de estilo es notorio cuando se compara la versión de *Un Hermoso Paraíso*, de Ignacio Hernández, grabada en el disco *Las Mejores Cuecas con Las Capitalinas*, con la misma en *También es Cueca*.

¹⁵ La influencia de los productores masculinos en la producción y arreglo de discos de cueca hechos por mujeres es un hecho poco estudiado, aunque hay varios casos interesantes como los de Rodrigo Miranda, Cristián Mancilla, Daniel Pezoa o el mismo Ignacio Hernández, cuyo rol en la escena musical de la cueca urbana ha sido determinante. Lamentablemente no tenemos espacio ahora para abordar este tema. Jacqueline Warwick (2005), sin embargo, ha estudiado este fenómeno en *He's Got the Power: The Politics of Production in Girl Group music*, donde describe de qué modo la mediación masculina en las grabaciones de grupos femeninos -a través de la tecnología o el estudio- ha ido imprimiendo un carácter distinto a la performance por medio de las negociaciones, compromisos y manipulaciones que caracterizan las narrativas que rodean a estos grupos. No obstante, argumenta, las mujeres pueden apropiarse de ello inventando formas de mostrarse 'como son' y consiguiendo estrategias de empoderamiento e individualismo en la búsqueda de una noción de *autenticidad*.



Imagen 9. Portada del disco *Las Mejores Cuecas con Las Capitalinas* (Liberación, 2004), con los músicos invitados Paula Ordoñez (flauta), Eduardo Marchant (piano), Mario Melliz (contrabajo) e Ignacio Hernández (acordeón)

En el año 2006 Las Capitalinas inician un cambio en la dirección musical del grupo –que asume gradualmente Karen Alfaro- lo que deja espacio para incluir sus propias composiciones sacrificando de modo definitivo el canto a la rueda. Producto de este giro es su trabajo *También es cueca* (2006), donde el estilo chilenero es subsumido por una fusión con ‘músicas latinoamericanas’ aunque manteniendo los parámetros métricos de la cueca. Demostrando su intención desde el título, el conjunto fusiona aquí la cueca urbana con ritmos que hasta ese momento habían sido poco utilizados -como el landó afroperuano y la salsa centroamericana- además de géneros ya utilizados como el tango o el blues. En este disco Las Capitalinas se alejan de la idea de folclore a través de un cambio definitivo de su sonido con mayor presencia de voces solistas, acordes de paso, armonizaciones con notas agregadas y un particular cambio estético que se aprecia en la portada del disco, sugerencia del mismo sello (Feria Music).



Imagen 10. Portada del disco *También es Cueca*, de Las Capitalinas (2006)

A diferencia de los discos anteriores del grupo, en la imagen de esta portada no hay parejas bailando cueca, ni banderas con colores patrios, ni fotos antiguas, ni un vestuario asociable con la

nación o el folclore, sino una imagen única con el grupo mirando de frente. La producción de esta foto, con sus peinados ‘modernos’, su vestuario de gala formal y una implícita erótica visual, sugiere un cambio importante en el grupo hacia lo urbano y, aún tenuemente, hacia la proyección de una imagen femenina más directa y activa. Así, con una pequeña ayuda de la discográfica, el grupo da un paso hacia la estética y sonido de la música popular poniendo de hecho las baquetas en el *front* de la foto (junto con el pandero), mientras que la guitarra, el instrumento más tradicional de la cueca campesina, queda atrás. Así se gesta la idea de fusionar todos los elementos de la cueca y no sólo algunos; como afirma Karen Alfaro, “fusionar la cueca en todo sentido, o sea la música, la letra y los instrumentos”.

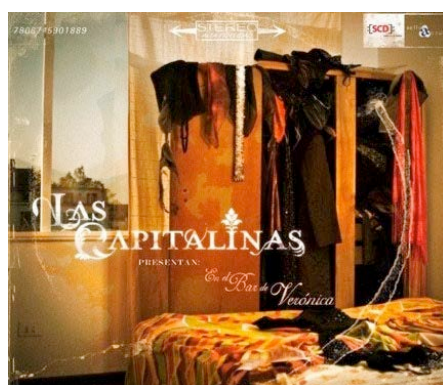


Imagen 11. Portada del disco *En el bar de Verónica* (2009) de *Las Capitalinas*

Estas mismas ideas son expandidas y desarrolladas en su último trabajo, *En el bar de Verónica* (2009), donde apuestan directamente por una mirada de lo femenino desde la cueca. El conjunto incluye aquí sus propias composiciones con las que parafrasea otros géneros musicales usando trompeta y percusión latinoamericana (fox-trot, bolero, canción y cumbia) con un idioma cercano a la balada y el rock. De esta forma, consolidan la identidad sonora mostrada en *También es Cueca* con una imagen abstracta –que figura en la portada– donde mujer y hombre interactúan en un sentido pretérito al interior una pieza vacía donde los hechos ya ocurrieron, como mirando hacia atrás desde el presente. Concebido como un álbum temático –que intercala un diálogo entre hombre y mujer– este disco utiliza la metáfora visual de la mujer aparentemente ausente que empero está inserta en el día a día y mantiene el control de su vida:

Yo opino que Verónica sí representa a la mujer, a la mujer en todo sentido [...] que pasó por todo ese proceso donde ella fue desplazada y fue mirada como un símbolo sexual y que fue criticada por la sociedad. Pero ella sigue para hoy en día y sigue para hoy en día con su experiencia, con su historia, sigue para con el reconocimiento [de] que no le preocupa lo que digan los demás [...] Entonces yo creo

que por eso *El Bar de Verónica* se va centrando en esa mujer [...] esa Verónica viene a representar todos los estados femeninos que pueden existir dentro de una mujer: el engaño, la pasión...

Karen Alfaro, entrevista grupal a Las Capitalinas, 25-X-2010

Con una historia muy distinta emerge entre los años 2006 y 2007 el grupo Las Niñas. Nacidas en una época de fuerte crecimiento de la cueca urbana, su aparición representa a una segunda generación de agrupaciones femeninas vinculada al ambiente de la cueca chilenera, al igual que otros conjuntos como Las Peñascazo, El Parcito o Las Primas, ya mencionadas.

A diferencia de Las Capitalinas, el conjunto Las Niñas se ubicó desde un comienzo en la vertiente brava de la cueca y desde ahí continuó su trabajo de difusión cambiando sólo algunos aspectos de su propuesta. Integrada en sus inicios por un cuarteto, luego por un trío y muy recientemente por un septeto (2011), el conjunto aprendió la técnica y desplante del canto a la rueda a partir de las enseñanzas de Hernán 'Nano' Núñez, con quien algunas de ellas compartieron antes de su muerte. No obstante ello, la mayor parte de su aprendizaje provino de las sesiones de canto colectivas sostenidas junto al grupo de cueca urbana Los Trukeros en *La Posada del Corregidor* –actual casa museo que perteneció a la vida bohemia santiaguina de los años 30 y 40- donde éstos realizaron ensayos abiertos entre los años 2005 y 2006. A estas dos experiencias se sumaron las ruedas de cantores que se formaban en eventos cuequeros realizados en diversos puntos de Santiago, como la Milla, el Ainil, la Vega o el restaurant Huaso Enrique, espacios festivos o de comercio que fueron recuperados por la escena de la cueca urbana justamente para contar con sitios de baile y, ocasionalmente, con espacios para realizar el canto a la rueda de modo espontáneo, como lo hacían los lotes de antaño.

En este ambiente Las Niñas absorbieron la tradición masculina de canto a la rueda mezclando la usanza de los viejos cantores con la de los nuevos cultores de primera generación. Durante su período de aprendizaje, de hecho, el canto a la rueda masculino estaba en uno de sus momentos más importantes de recuperación por lo que aceptaron la forma de hacer este canto. Sin embargo, su deseo de cantar y participar les llevó a sentirse impelidas de buscar una forma de integrarse a las ruedas de cantores 'a pesar de ser mujeres'.

El hecho de que ellas aceptaran y respetaran esta tradición desde el inicio –el canto a la rueda como una práctica 'enteramente de hombres'- se debió por un lado a la creencia de que la transmisión del estilo dependía del timbre (color) y formato del canto en lotes masculinos; pero también al hecho de que los que enseñaban este canto eran justamente varones que -investidos

con la autoridad que les otorgaba su sexo- impartían las normas del canto con fines pedagógicos:

En ese momento nosotros entrábamos en la pandilla de la cueca y los cabros [amigos] eran los dueños de esa situación. Entonces en realidad la única manera de cantar en ese momento era de la misma forma que cantaban ellos, cachai, que era 'a la rueda' [...] cuando llegamos a ese lugar eran las reglas de ellos, yo creo [...] era una situación bien de obediencia

Pamela del Canto, entrevista grupal a Las Niñas, 8-X-2010

De este modo, el estilo de Las Niñas se mantuvo fiel a las prácticas performáticas del canto de la chilena a partir de las reglas masculinas, lo que les permitió entronizar el estilo pero al mismo tiempo replantearse fuertemente su deseo de mantener este estilo bajo un precepto varonil. En este sentido, este grupo fue el primer conjunto de cueca urbana enteramente femenino en extrapolar el canto a la rueda masculino -con su sonoridad aguda y nasal de fuerte volumen- a las condiciones vocales de la mujer, en un formato de cuarteto o trío. Para esto adaptaron sus gargantas cambiando la tesitura, el color y el tipo de emisión vocal, introduciendo una transformación en el sonido de la cueca que hasta entonces se desconocía a nivel discográfico: el *pito* femenino¹⁶.

Con este cambio convirtieron el tradicional sonido 'chillón' del registro agudo femenino – como le llaman Las Capitalinas- en una voz pastosa y gruesa mucho más penetrante que la impostación campesina tradicional, de carácter más lírico, agudo y delgada textura sonora. Este efecto lo consiguieron cambiando además la dicción de las cuecas y fijando un fraseo más libre de los versos, a diferencia del carácter silábico de los grupos femeninos de antaño, más ágil y exacto en su acentuación de los tiempos fuertes (también llamado 'chicoteado').

¹⁶ Son una excepción a ello las apariciones de lotes femeninos en sesiones de canto a la rueda llevadas a cabo en Santiago durante el período al que aquí me refiero, como la Milla, el Ainil o el restaurant Huaso Enrique -ya mencionadas- o los talleres de canto a la rueda realizados en el año 2008 en la Corporación Cultural Balmaceda Arte Joven, ubicada en Balmaceda 1215. Sin embargo, éstas no alcanzaron a tener impacto discográfico como sí ocurrió con Las Niñas y también con otros grupos como El Parcito o Las Peñascazo. Este último grupo, si bien desarrolló un estilo cercano al sonido urbano chileno, se ocupó de un repertorio centrado en los oficios de la mujer popular chilena de períodos históricos concretos, realizando un trabajo de recreación histórica de la cueca con una mezcla de la visión de la cantora campesina y la de la mujer cuequera urbana. Su propuesta, en este sentido, es una representación centrada en la historicidad del repertorio más que en la performance y el tipo de impostación vocal, criterios que he elegido para el análisis de este texto.



Imagen 12. *Fina, arrogante y dicharachera* (2010), primera producción de *Las Niñas*

Con esta performance apegada al canto a la rueda y una imagen corporal renovada, Las Niñas lanzaron en mayo del año 2010 su primer disco, titulado *Fina, arrogante y dicharachera*, que da título a este texto, donde presentaron composiciones del folclore y se acompañaron de músicos de los grupos masculinos La Gallera y Los Chinganeros (que además incluyeron sus composiciones). Es interesante observar que en la portada de este disco aparece una mujer sola con su pañuelo de cueca como única compañía, aparentemente esperando a alguien para seguir charlando con un vaso de vino y un cigarro recién prendido. Con esta imagen de ausencia o de vacío y al igual que hicieran Las Capitalinas en *El Bar de Verónica*, Las Niñas sugieren que algo ocurrió, que algo está pasando o que algo viene, como una metáfora de los cambios en el rol de la mujer durante el nuevo milenio.

El caso de Las Capitalinas y Las Niñas sirve de ejemplo para estudiar de qué modo la presencia de la mujer ha ido generando cambios en el modo de comprender la performance y la corporalidad de la cueca urbana santiaguina. Ellas reflejan etapas u oleadas de aparición de una nueva forma de comprender la performática del canto popular a partir del reposicionamiento de la mujer como sujeto activo de la música. Pero también son un ejemplo de transformación del género musical mismo en la medida en que los cambios que ellas han llevado a cabo han servido de ejemplo a otros grupos que desean mantener el canto urbano chileno (como hacen Las Niñas) o fusionarlo/transformarlo con otros géneros (como hacen Las Capitalinas). En este sentido, a través de las mujeres la escena de la cueca urbana ha adquirido dinamismo y sobretodo ha conseguido una conciencia doble -de género (gender) y de género musical (genre)- que hoy es una marca fundamental de la cultura urbana capitalina.

4. Cuerpo y performance. Representaciones de género en la cueca urbana chilena (2000-2010)

Desde el punto de vista del género como categoría de análisis, la doble toma de conciencia introducida por las mujeres en la escena cuequera urbana introdujo un elemento de *tensión* en el canon masculino del canto tradicional, en el sentido de ensanchar, cuestionar, generar ruido o extender la noción de *tradición* de la cueca chilenera practicada por los grupos de varones que más arriba he mencionado.

Esta tensión puede apreciarse en dos aspectos. Uno corresponde a los cambios producidos por la creciente renovación de la **performance** de la cueca (vestuario, escenografía, color, nuevos géneros musicales y cambios en la impostación vocal) y otro a la instalación de un nuevo **arquetipo** social (la mujer de burdel o prostituta) complementario y a veces opuesto al arquetipo hasta ahora dominante de la cueca urbana, el *roto chileno*.

A continuación me gustaría desarrollar estos dos tópicos anclándome en el caso de Las Capitalinas y Las Niñas pero aprovechando también de mostrarla existencia de una amplia variedad de grupos femeninos de cueca del ambiente capitalino -y a veces porteño- de la última década. Mi análisis se centrará en los aspectos relativos a la *performance* según la distinción entre performatividad y performaticidad más arriba explicada (donde lo primero refiere a prácticas sociales y culturales amplias y lo segundo a elementos escénico-teatrales de la interpretación) y en los elementos referidos al uso del *cuerpo* de la mujer de burdel.

a) Performance

Como sabemos la performance musical es un proceso de producción de significado que se negocia o acuerda con quienes la observan o escuchan. Más que ser un 'texto' de valor es un fenómeno social irreductible donde ningún elemento es irrelevante (Cook 2003: 206, 211) y donde la música sirve o induce a los intérpretes y sus audiencias a 'hacer cosas' (Madrid 2009). En este sentido, la performance no refleja simplemente una realidad preexistente sino que crea nociones de sentido a través de sus letras, sonidos y acciones. En este caso, ayuda a crear o transformar la noción de género.

Si bien las diferencias entre los sexos se crean desde el lenguaje, como cree Scott (2008: 1423), el género es también un proceso por medio del cual se establecen roles y categorías que luego son refutadas y transformadas a través de la música performada (Cohen 2001: 231). Por eso

el género en tanto categoría de análisis es una invitación a pensar críticamente cómo los cuerpos sexuados son producidos, desplegados y transformados (Scott 2008: 1423), mientras que la performance es un concepto que busca descifrar los códigos con los cuales se establecen patrones de conducta acerca de lo femenino y lo masculino en el género musical (Cfr. Cohen 2001).

Uno de los ámbitos donde este tipo de cambio performativo fue notorio dentro del mundo de la cueca urbana fue el del vestuario, la escenografía y la luz (color) de las presentaciones en vivo y grabaciones discográficas. Tanto en Santiago como en Valparaíso luego de aparecidos los grupos femeninos comenzó a notarse un cambio de color, pasándose gradualmente del negro y gris -usado por los grupos masculinos- a la implementación de colores contrastantes en las ropas y adornos escénicos (particularmente el rojo, el amarillo y el blanco). Algunos grupos, como Las Capitalinas, comenzaron a implementar telones, pendones o cortinas de fondo con imágenes o símbolos con el fin de abarcar un abanico más amplio de posibilidades para su público, como se aprecia en las imágenes 13 a 15.



Imagen 13. *Los Chinganeros* en el Galpón Víctor Jara (28-VIII-2008), sala céntrica de Santiago
Foto de Christian Spencer Espinosa



Imagen 14. *Las Capitalinas* en la Sala de la Sociedad Chilena del Derecho de Autor, La Florida (23-V-2009)
Foto de Christian Spencer Espinosa



Imagen 15. *Las Niñas* en el VII Aniversario de la página Web Cuecachilena.cl (15-IX-2008)
Foto de Christian Spencer Espinosa

Este cambio no implicó que se fijara una dicotomía donde lo femenino fue igual a lo ‘colorido’ y lo masculino igual a lo ‘gris’, pero sí significó que el vestuario y escenografía de las presentaciones musicales femeninas rompiera la solemnidad visual de la cueca urbana masculina sin tener que renunciar a su espíritu bravo y de fusión. De hecho, este pequeño cambio sensorial atrajo nuevos públicos y relajó la imagen protocolar de los varones asociada a la elegancia de los cultores antaño, siempre trajeados y de etiqueta¹⁷. Como se aprecia en las imágenes, estos cambios fueron aumentando a medida que pasaron los años, llegando a transformar la ornamentación no sólo de los espectáculos en vivo y carátulas de los discos, sino también de los *flyers* (volantes de invitación) y páginas de Facebook, donde la sobriedad fue reemplazada por la nueva noción lúdica y festiva del canto y baile de la cueca. Las mujeres se convirtieron así en *finas* y al mismo tiempo *dicharacheras*.

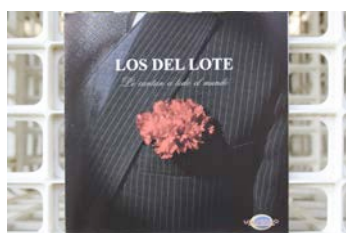


Imagen 16. Portada del disco *Los del Lote le cantan a todo el mundo*, de Los del Lote (2010)



Imagen 17. Portada de la producción *La Cueva Nuestra* de Los Arrabaleros (2010)

¹⁷ Una excepción a esta formalidad del vestir es el conjunto Los Trukeros.



Daniel Muñoz, Félix Llancafil y voces de la Cueva Paraiso

Imagen 18. Imagen de la portada del disco *La Otra Patita* del conjunto Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna (2007)



Imagen 19. *Chile Urbano* de Las Torcazas (2010)



Imagen 20. Imagen frontal del disco compacto *El Parcito y sus Cuecas con Moño* de El Parcito (2010)



Imagen 21. Carátula del disco *Negrito Caliente. Cueca brava* del conjunto porteño Las Lulú de Pancho Gancho (2009)



Imagen 22. Flyer del Lanzamiento del disco *Al Partir* del grupo Vendaval (2010-2011)

En cierto modo, estas imágenes ayudaron a introducir una variable de género que antes no existía en la imagen de la cueca chilenera, haciéndola más heterosexual. Parafraseando las ideas de la historiadora Joan Scott (1986), con este tipo de cambios la escena femenina de la cueca urbana entregó nuevos símbolos que permitieron evocar y crear otras representaciones de género, basadas en una performance musical transida de experiencias subjetivas. Dicha performance fue una forma de traducir el género al sonido mediante las repeticiones de movimientos, melodías, textos e imágenes rituales que estilizaban el cuerpo y conformaban una constante negociación entre el individuo y su entorno social. Poco a poco los códigos de lo femenino fueron llenando la escena de la cueca urbana.

Otro de los cambios fundamentales introducidos por la performance de la cueca femenina fue el relativo a la música, especialmente visible en la incorporación de nuevos géneros musicales, la creación de nuevos repertorios y la transformación del tipo de impostación vocal masculina (canto a la rueda).

En el caso de los géneros musicales, la fusión con estilos expandió el campo sonoro de la cueca urbana hacia la balada, el pop, el rock y el blues, como se aprecia en *También es Cueca* y *En el Bar de Verónica* donde el sonido se hizo menos folclórico (acústico) y más eléctrico, aunque sin perder jamás el pandero, símbolo inequívoco de la cueca urbana. Lo mismo ocurrió con el trabajo realizado por otro importante grupo urbano femenino, Las Torcazas, en *Sentimiento de Mujer* (2003) y *Cueca de la Ciudad* (2007), donde se ensanchó el espectro vocal (a tres voces), se crearon armonizaciones cercanas al blues y se integraron melismas contrapuntísticos dentro de la estructura formal de cueca¹⁸. Esto difiere de lo que hace la mayor parte de los grupos masculinos de cueca urbana que se muestran más cercanos al rock y la cumbia (géneros arraigados en la culturaailable santiaguina desde hace casi medio siglo) y en menor medida al fox-trot y el tango, como se aprecia en algunas de las presentaciones y discos de Los Trukeros, Los Tricolores y Los Santiaguinos¹⁹.

Un cambio igualmente interesante ha sido la variación de la cantidad de intérpretes en los grupos femeninos, que se ha diversificado para abarcar dúos, tríos, cuartetos e incluso quintetos y septetos con o sin acompañamiento. Ejemplo de esto son todos los grupos mencionados y particularmente Las Capitalinas y Las Niñas, que se han presentado en varios formatos según los distintos momentos de su trayectoria, desarrollando una importante capacidad de adaptación. Ciertamente, este escenario difiere de la diversidad que existía en la cueca de orientación campesina que se expandió con la industria musical desde los 30 hasta los 60, que mencioné en la primera sección de este texto. La mayor parte de estos grupos estaba constituido por duetos vocales de voces agudas (comúnmente en el registro de soprano) que cantaban el repertorio tradicional de cuecas de estilo chicoteado en los rodeos o bien que practicaban ese estilo en los espacios urbanos, como lo hacían Las Morenitas, Las 2 Alicias, el Dúo María Inés, Las Sureñitas o

¹⁸ Además de Las Torcazas, cabe destacar los discos editados por Vendaval (*Al Partir*, 2010), de estilo emparentado al de Las Torcazas y Las Capitalinas; y los discos producidos por Las Joyas del Pacífico (*Debut*, 2010) y Las Lulú de Pancho Gancho (*Negrillo Caliente*, 2009) de Valparaíso, todos vinculados directa o indirectamente con el estilo de los dos primeros.

¹⁹ Un caso interesante lo constituye Mario Rojas, quien propone un vanguardismo rockero y electrónico en constante diálogo con la vertiente urbana de la cueca, de la que él mismo ha participado de modo intenso desde sus inicios. Véase al respecto el disco *El Ángel de la Cueca* (2007).

Las Consentidas, entre otros²⁰. A diferencia de ellas, la mayor parte de los conjuntos femeninos actuales no canta en rodeos, compone sus propias cuecas (en la mayor parte de los casos), no posee necesariamente un registro de soprano, utiliza un pulso más lento (no chicoteado), usa el piano como instrumento principal y posee un discurso explícito sobre su quehacer musical. Asimismo, contrasta con la mantención del formato de cuarteto vocal que han mantenido durante la mayor parte de su trayectoria grupos de varones como Los Chinganeros y La Gallera (o como Los Trukeros y Los Tricolores en varios momentos de su camino), que siguieron firmemente la técnica y filosofía del canto a la rueda heredado de los viejos cultores, con quienes se educaron.

Finalmente, un elemento decisivo en el cambio performativo de la cueca femenina fue el cambio en el **timbre de la voz**, que significó una transformación del estilo de la cueca urbana. Debido a que el canto a la rueda es el elemento interpretativo fundamental del estilo chilenero, la mayor parte de los grupos femeninos vinculados con esta tradición tuvo que discernir el tipo de impostación que haría para ubicarse dentro o fuera de este género, favoreciendo la toma de conciencia sobre el estilo del grupo. Algunos de los grupos de varones, de hecho, mantuvieron cierta resistencia a que las mujeres adoptaran este tipo de canto pues generaba un resultado distinto al que indicaba la tradición. El caso de Las Niñas es especialmente interesante a este respecto:

El juicio es a que no hay mujeres que canten la cueca brava como nosotros la cantamos. Esa cueca es de hombres y nosotros, en el fondo, un poco viéndolo como desde la crítica negativa, nos metimos ahí. Fuimos, intruseamos en eso y nos gustó. Y representamos desde las mujeres esa situación que no existía antes [enfatisa], que no es lo que indica la tradición [enfatisa].

Pamela del Canto, Las Niñas 8-X-2010

Las cantoras antiguas no impostaban la voz como los chicos, entonces nosotras nos metimos en ese círculo, que era bastante cerrado en ese tiempo. Hoy ya [en] el círculo no hay tantas trabas pero en ese tiempo eran hartas las trabas o como mirándote así como [diciendo] 'qué están haciendo estas cabras cantando'.

Andrea Céspedes, entrevista grupal a Las Niñas, 8-X-2010

Si bien esta tensión se produjo por razones técnicas –el cambio tímbrico y de altura provocado por el registro de la voz femenina- también es cierto que ocurrió por un concepto generizado de tradición que tenían y aún tienen muchos de los varones de la cueca urbana (que comprende la tradición como aquellos conocimientos, creencias y/o prácticas *masculinas*

²⁰ Véase por ejemplo la explicación de la carátula del disco de Las Consentidas de 1968 *Estas son Las Consentidas* (RCA Víctor, CML-2641-X, Long Play, Chile).

transferidos de una generación a otra). Ahora bien, esto no quiere decir que se negara la presencia femenina en los lugares de cueca sino que se resistió el cambio de estilo. Como señala Andrea Céspedes, muchas de estas diferencias se han ido borrando con el paso del tiempo, pero las tensiones generadas por este proceso son un testimonio que sirve para observar cómo el género es una de las variables que dio dinamismo a los cambios de la cueca urbana.

Desde un punto de vista musical, con la llegada de los grupos femeninos el tipo de timbre de la cueca urbana se hizo más colorido, brillante y agudo, adquiriendo una textura menos gruesa, un volumen algo más leve y una tendencia creciente a suavizar la emisión vocal de los resonadores nasales para favorecer la voz natural. Así, la dicción de las cuecas se hizo menos estricta y el fraseo del canto ganó libertad, convirtiendo el canto femenino de la cueca chilenera en un 'sonido' particular, es decir, en un elemento distintivo de la escena musical, en un código capaz de ser leído por las audiencias de la cueca. En este sentido, como señalan Tagg (1990) y Shepherd (1991), hay ciertas estructuras, sonidos y tipos de registro vocal pueden ser decodificados como masculinos o femeninos según el contexto en el que son leídos por aquellos que están familiarizados con esas convenciones, como es éste el caso.

En el caso de Las Capitalinas y Las Niñas el canto a la rueda fue reformulando para resignificarse en favor de un estilo propio. Si bien Las Capitalinas abandonaron por completo este tipo de canto –no Las Niñas- la referencia masculina en su trabajo no quedó del todo borrada sino resemantizada, haciendo referencia a las ideas de hombre/mujer como un binomio no unívoco en sus letras y discursos sobre la cueca. La absorción de la performance masculina, por tanto, sirvió de factor de cambio para ambos grupos.

En el caso de Las Capitalinas el cambio en el uso de las voces no afectó su autodefinición como grupo 'urbano'. Como dice Karen Alfaro, el hecho de que la cueca urbana masculina buscara cantar al límite del registro con una voz en constante grito les hizo reflexionar acerca de la necesidad de adaptar este grito a sus voces, lo que a la larga las arrastró a hacer otros cambios estilísticos:

La voz pitúa que tú mencionas siempre fue un requisito en la cueca urbana. Pero también recordemos que la cueca urbana en un principio era cantada por hombres, entonces una voz pitúa en un registro de hombre da lo mismo. ¿Pero qué pasa cuando tú tomas este recurso y lo adjuntas a una voz de mujer? Obviamente es muy estridente para el oído, y por eso fue, por una cosa estética más que nada, pero no sentimos que [...] es menos cueca urbana.

Karen Alfaro, miembro de Las Capitalinas, 10-IX-2008

Así, al conservar el estilo sin el canto a la rueda y mantenerse discursivamente dentro del campo de la cueca urbana, ellas acomodaron el canto gritado de la tradición oral masculina a su realidad femenina, *introduciendo aspectos de su propia performance como parte de la definición del estilo*. Con tales cambios la cueca urbana ‘fusionada’ pudo seguir siendo considerada cueca urbana sin generar contradicciones.

En el caso del grupo Las Niñas el canto a la rueda se mantuvo como eje de su actividad pero terminó también siendo apropiado y resignificado. Si bien se mantuvieron fieles al canto tradicional masculino impostando “como lo hacían los grandes cuequeros de antaño”, introdujeron pequeños cambios que permitieron adaptar su propia forma de hacer la cueca. Entre estos cambios estuvieron una disminución del volumen (provocada por el canto en rueda de trío, como figura en su disco de 2010), una reducción del gorgoreo (vibrato), un cambio de las tonalidades y la búsqueda de una voz más ‘natural’. Este último aspecto fue especialmente importante en la medida en que les dio un color particular y un sello propio:

En las primeras presentaciones de Las Niñas [...] la impostación era súper marcada, como quizás ‘no natural’, cachai. Y con el tiempo cada uno ha encontrado su forma de cantar. Y ya te sentí como en otro estado, no en el estado de nerviosismo de ‘cómo va a salir esto’ sino que en el estado de ‘vamos pa delante’. Entonces yo creo que ha ido mejorando el tema de [la] impostación. Y no sólo eso, sino que también como el estilo de Las Niñas.

Andrea Céspedes, entrevista grupal a Las Niñas, 8-X-2010

Aunque la velocidad de los cambios introducidos en las voces de Las Niñas es distinta a la implementada por Las Capitalinas, ambas representan posturas revisionistas del canto a la rueda masculino como eje de la vocalidad de la cueca urbana. La tensión que ha generado este revisionismo –en la forma de entender el canto y de cantar- ha permitido hacer visible la existencia de una dominación masculina similar a la que vimos al revisar los discursos de primera mitad del siglo XX en los textos de cueca. Sin embargo, la nueva performance de los grupos ha ayudado a generar conciencia acerca de la necesidad de mayor diversidad y participación de la mujer en la escena musical, cuestión que en efecto ha ocurrido

b) El arquetipo de la mujer de burdel y el cuerpo

Un segundo aspecto que ha venido a tensionar la posición del canto masculino como único heredero legítimo de la tradición chilenera, ha sido la aparición de un nuevo arquetipo social: la

mujer de burdel, personaje que sintetiza los aspectos relativos al cuerpo y la performance dentro de la cueca urbana femenina.

Esta mujer de burdel, también llamada ‘mujer de la noche’ o prostituta, fue la mujer de las Casas de Remolienda que gobernó los espacios nocturnos de la bohemia santiaguina al menos desde los años 40 hasta el año 1973, cuando se instaló la dictadura militar de Pinochet. La mujer de la noche es presentada por los propios cultores como una fémina de temple curtido lo suficientemente experimentada y respetada para administrar el ambiente de las casas de juerga. Como rezan las dos cuecas citadas al comienzo de este texto, su imagen representa la emancipación, soberanía y libertad de la *mujer mala y pecadora* que abandona su *vida que está perdida*, para dar un giro y *darle gusto al cuerpo* de modo de *no dejar pasar la suerte y salir a la vivir la vida*. A veces imaginada a veces real, esta mujer de burdel personifica el ícono de una mujer autónoma que surge desde la memoria misma de los cultores para reencarnarse en la mujer urbana que busca ser la ‘reina del jolgorio, temida como el demonio’²¹.

Como muestran las memorias y testimonios orales, en las Casas de Gastar la cueca adquiría ribetes distintos a los que tenía la cueca campesina de masas pues se hacía con otros instrumentos (piano y batería), se cantaba en grupos informales (en muchos casos lotes de cantores), se desarrollaba en lapsos de tiempo más largos (llevada a veces por el influjo del alcohol y la fiesta nocturna) y, particularmente, se hacía en ambientes populares donde imperaba la presencia masculina representada por el arquetipo del *roto chileno*.

El roto chileno se concebía entonces como el arquetipo del hombre abnegado y aguerrido que representaba la chilenidad popular de la raza mestiza. Su figura era sinónimo de sacrificio, lealtad y rudeza pero al mismo tiempo de ingenio, picardía, audacia y gran sentido del humor (Gutiérrez 2010). En pocas palabras, el roto era considerado “el depositario del temple nacional” (en Torres 2001: 25). Pero junto con estas cualidades el roto era también un varón, un hombre circunspecto, anónimo y proletario cuyos hábitos se consideraban a veces contrarios a la civilidad. Era el sujeto social que representa al pueblo y particularmente a los peones o sectores marginales del país en los que la condición de masculinidad era determinante. El hombre que frecuentaba a la mujer de prostíbulo y cantaba en esas casas de tambo era, la mayor de las veces, el mismo roto chileno. Como cantan algunas cuecas²²:

²¹ Décima introductoria del disco *Al Compás del 6x8*, de Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna (2009), pista 16.

²² Estas dos cuecas forman parte del cancionero incluido en Claro *et al.* (1994: 214, 222) con la numeración 287 (Las Niñas de la calle Duarte) y 889 (Dónde aprendiste a cantar).

Las niñas de calle Duarte

Las niñas de calle Duarte
son como el papel rosao
que desprecian los soltero
por querer a los casao.

De las fondas mejores
que hay en el Parque
las sacan estas niñas
de calle Duarte

De calle Duarte, si
canto guerrero
gritando con el alma
del chinganero

Toca puras chilenas
la "guasa Elena".

Dónde aprendiste a cantar

Dónde aprendiste a cantar
como lo hace el roto niño
fue por las casas de Bulnes
y en ese parque Cousiño.

Yo soy de aquí de allá
de cualquier parte
y pa' tomar con bulla
la calle Duarte

La calle Duarte, si
por Dios que hechiza
los medios re balío
que da el "Paliza".

Pego el grito a lo diablo
soy de San Pablo.

Prácticamente la totalidad de los grupos de cueca chilenera compuestos por varones hizo un esfuerzo notable por recuperar la figura del roto, dedicando algunas cuecas de su discografía – o bien todo un disco- a ensalzar la importancia de este arquetipo que se veía como síntesis del mestizaje racial de la cultura chilena²³. La importancia de este personaje en la cueca merece sin duda alguna un estudio detallado que lamentablemente en este espacio no alcanzo a ofrecer. Sin embargo, baste reconocer por ahora que su figura ha sido central en la recuperación de la cueca urbana chilena no sólo por su importancia sociológica sino también por los valores de dignidad, sobriedad y carácter festivo que ofrece, que han servido para nutrir discursos e imágenes a los actuales conjuntos de varones.

Volviendo a la mujer del burdel, es posible decir que la idea de lo femenino contenido en ella -ataviada de elegantes vestidos y colores rojizos- es la que fue absorbida por los grupos de mujeres del último lustro para representar lo femenino emancipado: la mujer activa y no pasiva, la mujer sujeto y no objeto, la mujer cantante y no sólo bailarina, la mujer compositora y no sólo guitarrista, la mujer talentosa y sensual. En este sentido, este prototipo de mujer se convirtió en un símbolo de poder utilizado por las cuequeras para escabullir el dominio masculino e independizarse de la idea de tradición unívoca, relativizando la noción normativa del canto a la rueda como práctica exclusivamente varonil, para convertirse ella misma en administradora del espacio festivo y referente estético. Como dicen Las Niñas:

²³ Véase por ejemplo el disco *Cuecas como las canta el roto*, de Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna (2006).

CS: [...] ¿Qué es lo que tiene ese mundo que ustedes quieren recuperar?

PC: Qué cuática [complicada] la pregunta.

AC: La fiesta.

PC: La fiesta. Yo creo que ahí como que tratamos de buscar el empoderamiento de la mujer frente al no-lugar que teníamos en lo otro, como en la rueda [...] Ahí está donde pueden cantar las mujeres, ahí está donde las mujeres son las dueñas de casa, ahí está donde las mujeres mandan, en el fondo. Al menos ese fue el sentir de eso: ¿en qué lugar se situaban esas mujeres? En la Casa de Niñas, entonces nosotros vamos a ser esas mujeres.

CS: O sea, si te entiendo bien, dentro del prostíbulo la mujer sí que tiene ese espacio que fuera le es negado?

PC: Claro.

CS: ¿Y tú, cómo lo ves Andrea?

AC: Como Pamela. En las Casas de Remolienda antiguamente eran lideradas por una mujer, donde llegaban muchos hombres pero la reina de la fiesta era ella.

Entrevista grupal a Las Niñas, 8-X-2010

La autonomía de la mujer de burdel es, en el fondo, el dominio de su propio cuerpo y el control sobre las acciones que ejerce con éste: el control de su propia performance. La performance de la cueca brava femenina es, en este sentido, una forma de co-habitar el espacio de la cueca con el roto chileno en tanto arquetipo de chilenidad y modelo de masculinidad. En ese espacio la mujer de burdel simboliza esa relación de igual a igual donde se democratiza el binomio hombre-mujer por medio del control de un cuerpo, *su* cuerpo, otrora arrebatado por la norma viril. Es el fin de la 'guardiana silenciosa' que preservaba "en el secreto de su intimidad, los valores más intransables de sus antepasados indígenas" y la recuperación de su condición de sujeto popular y público que *dice* y *canta* la tradición en primera persona, desde dentro, que se convierte ella misma en tradición.

De esta forma, la identidad cuequera urbana femenina intenta ir más allá del arquetipo de la cueca campesina caracterizado por la *china*, mujer que representa a las trabajadoras de la hacienda (o bien a la pareja del inquilino, que trabaja para el dueño de ésta) y que aparece casi siempre acompañada del varón, que encarna la figura del *huaso*, un arquetipo más agrícola y conservador que el roto (más urbano). La mujer de la noche aparece entonces como una alternativa al relato dominante del roto (y el huaso) y también como una propuesta nueva a la figura de chilenidad centrada en el varón. Y no aparece acompañada de alguien sino que sola (o en grupos), sin varones, envuelta en una sensualidad y erotismo que exalta la subjetividad sin convertirla necesariamente en objeto.

Toda la subjetividad de esta representación de la mujer de burdel es desplegada desde la performance de la cueca. Como muestra el caso de Las Capitalinas y Las Niñas, no se trata

simplemente de mostrar un prostíbulo o de vestirse de negro y rojo sino de actualizar la figura de la mujer festiva y resemantizar la escena musical urbana de la cueca. Como dice la cueca, se trata de hablar en primera persona²⁴:

*Yo vengo a cortar
Y vengo a tomar el vino
Yo vengo a bailar ahora
Con este cuerpo divino*

Pero al mismo tiempo se trata de transformar la estética visual de la mujer urbana y cuequera, integrando dentro y fuera del escenario la existencia de esta mujer nocturna e imaginaria que encarna el fin de la violencia mundana de la práctica social masculinizada. Es aquí cuando todos los elementos de la performance se combinan para generar un nuevo significado acerca de lo femenino que -sin romper el binario hombre/mujer- propone una horizontalización de la noción de tradición del canto de la cueca a partir de la externalización de la subjetividad femenina. Vestuario, formato instrumental, impostación/timbre y estética discográfica sientan así las bases para construir una representación emic de la nueva mujer cuequera:

Nuestra música se basa, siempre lo hemos dicho, las composiciones –me refiero a las letras y todo el cómo tu te ves, y todo el cuento- está todo mirado a través de los ojos de la mujer por el hecho de ser mujer [...] creo que lo femenino [en] nosotras –aparte de ser mujeres- se muestra en todo lo que hacemos arriba del escenario, po.

Karen Alfaro, entrevista grupal a Las Capitalinas, 25-X-2010

Nosotros siempre quisimos combinar un poco la parte antigua pero también tener en cuenta la parte actual [...] Nosotros tratamos de representar, por ejemplo, una Casa de Niñas, que es como la parte antigua, pero tratamos de que nuestro vestuario sea actual.

Andrea Céspedes, entrevista grupal a Las Niñas, 8-X-2010

NG: [...] yo también lo veo de la manera estética, ¿en qué sentido? Estética en cuanto qué es lo que tú haces arriba de un escenario. Por ejemplo, su tú veí un grupo de rock, el baterista está [hace un gesto de interpretación intensa con las baquetas] y se desenvuelve y no le importa, él la está pasando la raja. Y la Valeska tú la veí: mueve su cabeza, no sé po, levanta las manos, tira baquetas al público, ¿cachai?

LP: Y les llegan en los ojos. [...]

NG: Y eso no deja de ser femenina, pero sí es una mujer actual.

KA: Más contemporánea.

NG: Que no le importa el qué dirán. No sé po, si yo quiero pegarme un salto tocando bajo y me nació, lo voy a hacer y yo sé que no me van a decir '¡Pero Naya!, ¿qué hiciste?' [...]

KA: Es la vestimenta también. Por ejemplo, las chiquillas [de otros grupos] son como una mujer recatada y nosotras no. 'Hoy día me quiero poner una mini [falda] hueón, así [de corta]' y el que me diga hueón '¡Ay, qué corta la mini!', no me importa. Yo me pongo la mini. Hoy día me quiero poner pantalones: me

²⁴ "Yo vengo a cortar el pan" (texto de Leslie Becerra y música de Rodrigo Miranda, sobre una variación melódica de la tradición folclórica chilena). En Las Peñascazo. 2008. *De la chingana a la picá*. Fondo para el Fomento de la Música Nacional, pista 4.

pongo pantalones; me quiero poner corbata: me pongo corbata [...]

VD: [...] en nosotros con Las Capitalinas estamos en otra pará, ¿me entendí? En una pará más... [piensa] ¿Cómo se puede decir? En una pará más moderna, más atrevida.

NG: Más universal.

VD: Más universal [...]

Entrevista grupal a Las Capitalinas, 25-X-2010

Al igual que la mujer de burdel, los grupos de cueca urbana femenina reclaman para sí la forma de mirar la cueca de estilo chilenero, ganándose un espacio para expresar su visión de la mujer desde un nicho conquistado a partir de su performance. Mientras Las Niñas reivindican para sí la figura femenina “como anfitriona y eje del festejo de la cueca”²⁵, Las Capitalinas buscan hacer una fusión musical que represente a la mujer situada en la contemporaneidad –Verónica-, a una “mujer que no tiene miedo a reconocerse y hacer lo que quiera”²⁶.



Imagen 23. Publicidad de concierto de *Las Peñascazo* y *Las Niñas* en el Club Social y Deportivo Comercio Atlético (5-VI-2009)

Entre los años 2005 y 2010 –aproximadamente- se produce una penetración de la imagen de la mujer de burdel en la iconografía y los textos de la cueca urbana, instalándose como ícono de la escena musical de base femenina. Comienza así a aparecer en páginas web, flyers, pendones, carátulas de discos y toda clase de imágenes, ayudando a redefinir el rol femenino en las audiencias que bailan y asisten a los espacios de encuentro de cueca (*cuecazos*). La idea de una mujer de baile pasivo y recatado va quedando en segundo plano para dar paso a un uso del cuerpo altamente expresivo, llegando incluso a verse en los vestuarios del público –que comienza a vestir como ellas- con largos vestidos negros o rojos y flores en el pelo.

²⁵ Dossier *Las Niñas*, mayo 2010.

²⁶ Karen Alfaro en entrevista grupal a Las Capitalinas, 25 de octubre de 2010.



Imagen 24. La Gallera en el Restaurant Bar Ópera Catedral, 5-V-2009
Foto de Christian Spencer Espinosa

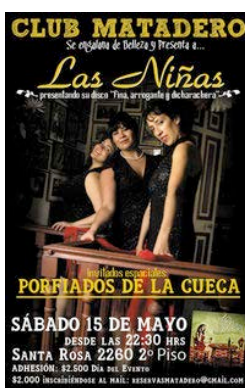


Imagen 25. *Las Niñas*, publicidad de concierto en el Club Matadero de Santiago (15-V-2010)

Si bien algunas de las imágenes vinculadas a la figura de la mujer de burdel son más una metáfora que una retrato fiel de los burdeles antiguos, el uso de este estereotipo -liberado de su condición de ‘una simple prostituta’- fue una marca estética y social importante de la escena de la cueca urbana santiaguina. Parafraseando a Judith Butler (1990), hay aquí símbolos de orden que marcan un campo ontológico en el que los cuerpos que se performan adquieren mayor o menor legitimidad según un patrón determinado, que es –en este caso- el canon de la mujer autónoma representada en el burdel como espacio independiente. En otras palabras, el patrón ya no es más la figura curtida y agreste del roto chileno en tanto metáfora del dominio masculino del canto a la rueda (desde donde se significaba toda una tradición), sino *además* la mujer liberada de la escena musical urbana cristalizada en una performance distinta de la música y del baile y cristalizada también en los cuerpos que ejecutan ese baile. En ese sentido, como sostiene Scott (1986: 1074), la ruptura de la noción femenina y binaria del género puede hacerse desde la creación de nuevos símbolos que hagan posible una re-interpretación del género, como ocurre con la cueca urbana, donde la normatividad -que antes brotaba del estilo performativo vocal de los grupos masculinos-

emana ahora desde los propios grupos femeninos, que han logrado imponer una estética visual y un estilo de canto diferente, así como unas imágenes y formas de vocalización que, en el decir de Cohen (2001: 231), reflejan ideas acerca de cómo debe comportarse el (nuevo) género en la performance pero desde una normatividad que ya no es masculina sino idealmente mixta.

5. *Finas, arrogantes y dicharacheras*

A partir de los elementos anteriormente analizados, es posible pensar que tanto la performance de la cueca urbana femenina como la adopción de un arquetipo urbano (la mujer de burdel) operan como elementos desestabilizadores o denaturalizadores de la noción masculina de tradición de la cueca urbana. La performance femenina tensiona la legitimidad del canon masculino de canto a la rueda, absorbiéndolo y reinterpretándolo gracias a cambios performativos (vestuario, escenografía, color) y performáticos (nuevos géneros musicales, cambios en la impostación vocal) y a la instalación de un nuevo arquetipo social reforzado por los discursos y paradiscursos que emanan constantemente de los mismos conjuntos. Su acción posee, en este sentido, un doble significado: primero, ser una férrea resistencia a la eliminación o clausura de lo femenino por parte del discurso masculino históricamente legitimado, y, por otro, representar la transformación del estilo tradicional o campesino al que estuvo asociado el canto de la cueca por más de medio siglo. Es decir, constituye una doble acción que, como señalaban Las Niñas, busca recuperar la figura femenina como centro de la performance y al mismo tiempo como eje de la fiesta, ya no como periferia.

El surgimiento e instalación de estos grupos desde los inicios de la década del 2000, por tanto, muestra que el estilo vocal del canto urbano de la cueca era y es una construcción ficcional naturalizada por la práctica masculina de la tradición, elevada a un rango abstracto y ahistórico para emanar una doctrina que nutra la performance del varón. Sin embargo, es esta misma doctrina la que ha permitido generar cambios dentro de los grupos femeninos de cueca urbana. La existencia de esta tensión, por tanto, 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. La tradición se vuelve ahora mixta y deviene enteramente heterosexual.

La tensión que introduce la presencia de estos dos elementos en el discurso acerca de la cueca urbana constituye sin duda un agente de dinamismo y transformación de la escena musical

de la capital chilena. Ello se traduce en una negociación constante de la identidad de género (gender) desde la performance, que opera como un espacio para definir o enfatizar roles sexuales asociados al género (genre). Respondiendo la pregunta que hace Madrid (2009) para los estudios de performance cuando nos interpela con *¿qué es lo que la música hace y le permite a la gente hacer?* Puede decirse que en este caso la performatividad del género (genre) permite integrar estos elementos para transformar la función social que se le ha asignado a la cueca durante el siglo XX, equilibrando su centro u 'horizontalizándolo' por medio de la relativización de su narrativa masculinizante y, muy importante, por medio de una mayor presencia de significados asociados a la subjetividad femenina.

En la escena femenina de la cueca urbana santiaguina, entonces, el significado no es construido únicamente por medio de la performatividad del escenario sino también por el conjunto de acciones que están envueltas dentro y fuera de éste (audiencia) en contextos espaciales (lugares de baile, conciertos) y temporales (discografía, textos virtuales). Si bien con esto no se elimina la dicotomía históricamente construida (hombre/mujer) se produce la absorción social de un estilo performativo relativizando y/o complementando su imaginario con otro, con lo que le da al género la posibilidad de renacer y transformarse social (gender) y sonoramente (genre).

Como establece Judith Butler (1990: 191-193), el género se convierte así en una identidad constituida indirectamente en el tiempo e instituida directamente en un espacio exterior a través de la repetición estilizada de los actos. Dichos actos son la forma mundana en la que los gestos del cuerpo, los movimientos y estilos -de diversa clase- conforman la ilusión de un yo permanentemente generizado. Así, por medio de estas acciones, el poder de la cueca como agente generador de "operaciones productivas de diferencia" queda redireccionado hacia el enriquecimiento de la subjetividad femenina, que es capaz de desnaturalizar la tradición masculina sin anularla, complementándose con ella al mismo tiempo que rompiendo sus marcos de dominación discursiva y performativa.

BIBLIOGRAFÍA

Barros Grez, Daniel. 1890. "La zamacueca". *La academia político-literaria (novela de costumbres políticas)*. Talca: Imprenta y Litografía de Los Tiempos.

Alegría, Julio R. 1981. "La Cueca Urbana o "Cueca Chilenera"". *Araucaria de Chile* 14: 125-35.

- Bourdieu, Pierre. 2007 [1998]. *La dominación masculina*. 5ª ed. Barcelona: Anagrama.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge.
- Catalán, Carlos y Pablo Torche (eds.) 2005. *Consumo cultural en Chile: mirada y perspectivas* Santiago: Instituto Nacional de Estadísticas y Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Claro Valdés, Samuel. 1989. "Herencia Musical de las Tres Españas en América". *Revista Musical Chilena* XLIII (171): 7-41.
- Claro Valdés, Samuel, Peña Fuenzalida, Carmen y Quevedo Cifuentes, María Isabel. 1994. *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile.
- CNCA. 2007. *Encuesta de Consumo Cultural 2004-2005*, ed. Luis Campos y Daniel Muñoz. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. <http://www.consejodelacultura.cl/portal/galeria/text/text1672.pdf> [Consulta: 10 de septiembre de 2010]
- Cohen, Sara. 2001. "Popular music, gender and sexuality". En *The Cambridge Companion to Pop and Rock*, ed. Simon Frith, Will Straw and John Street. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cook, Nicholas. 2003. "Music as Performance". En *The Cultural Study of Music a Critical Introduction*, ed. T. Herbert and R. Middleton M. Clayton, 204-214. New York: Routledge.
- Donoso Fritz, Karen. "Por el Arte-Vida del Pueblo: Debates en torno al Folclore en Chile. 1973-1990". *Revista Musical Chilena* LXIII (212): 29-50.
- Gálvez Asún, Jaime. 2001. *La cueca chilena*. Santiago de Chile: [s.n.]
- González Rodríguez, Juan Pablo, y Claudio Rolle Cruz. 2005. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- Gutiérrez, Horacio. 2010. "Exaltación del Mestizo: La Invención del Roto Chileno". *Universum* XXV (1): 122-39.
- Kallberg, Jeffrey. 2005. *Gender*. Oxford University Press. www.grovemusic.com [Consulta: 15 octubre 2009].
- Las Niñas. 2010. *Las Niñas* [Dossier]. Comunicación Personal. 18 de mayo de 2010.
- Luzzi Vásquez, Paz. 2002. *Historicidad e identidad de la cueca como expresión de la cultura de la Vega Central*. Escuela de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile, Universidad de Chile, Santiago.

Madrid, Alejandro. 2009. "¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier". *TRANS* (13), <http://www.sibetrans.com/trans/trans13/art01esp.htm> [Consulta: 28 de septiembre 2010].

Núñez Oyarce, Hernán. 2005. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Rodrigo Torres ed. Santiago de Chile: FONDART.

Pereira Salas, Eugenio. 1941. *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Universidad de Chile.

Scott, Joan W. 1986. "Gender: a useful category of historical analysis". *The American Historical Review* 91 (5): 1053-1075.

_____. 2008. "Unanswered questions". *The American Historical Review Forum* 113 (5): 1422-1429.

SERNAM. 2004. *Mujeres Chilenas. Tendencias de la última década (Censos 1992-2002)*, ed. R. B. Borja. Santiago de Chile: Servicio Nacional de la Mujer e Instituto Nacional de Estadísticas.

Shepherd, John. 1991. *Music as social text*. Cambridge: Polity.

Stokes, Martin. 1994. "Introduction". En *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place*. New York: Berg Publishers.

Spencer Espinosa, Christian. 2009. "Apología del mestizaje, exaltación de la nacionalidad. El papel del canon discursivo en la discusión sobre la etnicidad de la zama(cueca) chilena". *Trans* (13). <http://www.sibetrans.com/trans/a63/apologia-del-mestizaje-exaltacion-de-la-nacionalidad-el-papel-del-canon-discursivo-en-la-discusion-sobre-la-autenticidad-y-etnicidad-de-la-zamacueca-chilena> [Consulta: 19 de mayo de 2011].

Tagg, Philip. 1990. "An anthropology of stereotypes in TV music?" En *Svensk Tidskrift fur Musikforshning* s/n: 19-42.

Torres Alvarado, Rodrigo. 2001. *Cueca, cuequeros et société à Santiago (Chile) au XXème siècle*. Université de Paris VIII-Saint Denis. Diplôme d'études approfondies.

_____. 2010. "Los Neocuequeros: La Búsqueda de una Identidad Fundada en la Cultura Festiva". En *Y Se Va La Primera... Conversaciones Sobre La Cueca*, eds. Micaela Navarrete y Karen Donoso, 119-20. Santiago: DIBAM y LOM.

Vega, Carlos. 1956. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Warwick, Jacqueline. 2005. "He's Got the Power: The Politics of Production in Girl Group Music". En *Music, Space and Place. Popular Music and Cultural Identity*, ed. Sheila Whiteley, Andy Bennett y Stan Hawkins, 191-200. Aldershot: Ashgate.

Fuentes

Revista Zig-Zag. 1915. Santiago.

Diario La Tercera. 2007. Santiago

Discografía

Arrabaleros. 2010. *La Cueca Nuestra*. Universo Producciones.

Daniel Muñoz, Félix Llancafil y 3x7 Veintiuna. 2009. *Al Compás Del 6x8*. Oveja Negra
____ 2006. *Cuecas como las Canta el Roto*. Oveja Negra.

El Parcito. 2010. *El Parcito y sus Cuecas con Moño*. Alerce.

Las Capitalinas. 2002. *Cuecas para Chile*. Independiente.
____ 2004. *Las mejores cuecas con Las Capitalinas*. Independiente.
____ 2006. *También es cueca*. Feria Music.
____ 2009. *Las Capitalinas presentan: en el Bar de Verónica*. Sello Azul.

Las Joyas del Pacífico. 2010. *Debut*. Autoedición.

Las Lulú de Pancho Gancho. 2009. *Negríto Caliente. Cueca Brava*. Manimal.

Las Niñas, *Fina, arrogante y dicharachera*. 2010. Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

Las Peñascazo. 2008. *De la Chingana a La Picá*. Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

Las Torcazas. 2003. *Cueca... sentimiento de mujer*. Independiente.
____ 2007 *Cueca de la Ciudad*. Sello Azul.
____ 2010. *Chile Urbano*. Universo Producciones.

Los Afuerinos. 2006. *Valparaíso: magia y sentimiento*. Chile Profundo (Independiente).

Los Chileneros. 1967. *La cueca centrina*. EMI Odeón.
____ 1968. *La cueca brava*. EMI Odeón.

Los Chileneros y Hernán Núñez. 1973. *Así fue la época de oro de la cueca chilenera*. EMI Odeón.

Los Chinganeros. 2000. *Chilena o cueca tradicional*. Independiente.
____ 2009. *Cuecas de barrios populares*. Fondo para el Fomento de la Música Nacional.

Los Del Lote. 2010. *Los del Lote le Cantan a Todo el Mundo*. Chile: Autoedición.

Los Trukeros. 2003. *Cuecas bravas*. FONDART.

Silvia Infantas y Los Cóndores. 1965. *Cuando baila mi morena. La Cueca. Su origen, su música, sus estilos*. EMI Odeón.

Vendaval. 2010. *Al Partir*. Universo Producciones.

Entrevistas grupales en profundidad

Las Capitalinas, Santiago, 25 de octubre de 2010.

Las Niñas, Santiago, 8 de octubre de 2010.

Entrevistas individuales en profundidad

Karen Alfaro, Santiago, 10 de septiembre de 2008.

Carmen López, Santiago, 27 de octubre de 2010.

Horacio Hernández, Santiago, 20 octubre de 2008.

Julio Alegría, Santiago, 30 de junio de 2009.

Carlos Navarro, Maule (VII Región), 24 de junio de 2009.

Christian Spencer

Sociólogo y Licenciado en Música por la Universidad Católica de Chile. Ha participado como músico en diversas agrupaciones y publicado artículos en revistas europeas y latinoamericanas. En 2010 co-edita el libro *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro Iberoamericano* y en 2011 publica *Cronología de la Cueca Chilena (1820-2010). Fuentes para el Estudio de la Música Popular Chilena*. En la actualidad finaliza su tesis doctoral sobre la cueca urbana chilena de los últimos veinte años. canazo@gmail.com

Cita recomendada

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/Transcultural Music Review* 15. [Fecha de consulta: dd/mm/aa].