

La reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas chilenas¹

Felipe Solís Poblete²

Investigador independiente

Resumen

Este artículo presenta un análisis de contenido cualitativo de una selección de textos de cuecas chilenas. A través del estudio de una parte de la producción discográfica nacional editada entre las décadas de 1920 y 1990, intento descubrir los roles públicos y privados que se asignan a las mujeres, así como las formas en que se presenta la violencia física y simbólica hacia ellas, los modos en que se considera deben expresar su afectividad y las estrategias retóricas que construyen identidades de género y transmiten valores patriarcales. Los resultados destacan la importancia superlativa que las letras le asignan al matrimonio, los modos de control del cuerpo femenino y la proscripción de comportamientos como la infidelidad, la prostitución y la homosexualidad.

Palabras claves: cueca chilena, discografía, patriarcado, mujeres

Abstract

This paper presents a qualitative analysis content of a sample of Chilean cueca lyrics. Through the study of recordings produced between the 1920s and the 1990s, I examine the private and public roles assigned to women, the forms of physical and symbolic violence directed towards them, the ways in which women are expected to express their emotions, the construction of gender identities and the transmission of patriarchal values. The article notes the superlative importance given by the lyrics to marriage, the control of women's bodies and the proscription of infidelity, prostitution and homosexuality.

Keywords: Chilean cueca, discography, patriarchy, women

1. Este artículo fue creado a partir de los hallazgos y reflexiones realizados por el autor en el marco de la tesis del mismo nombre, trabajo para optar al título de Sociólogo por la Universidad de Playa Ancha en 2013. Respecto a ambos trabajos, quiero expresar mi sincera gratitud a Nelly Álvarez por su apoyo y cariñoso acicate, así como a Laura Jordán por sus comentarios.

2. Sociólogo creador del archivo digital www.cancionerodecuecas.cl que ofrece una documentación de la producción discográfica de cuecas durante el siglo XX.

“Las mujeres se asemejan a los sellos de una carta que mientras no se las pega, no van donde se las manda”³

Introducción

Hace cinco años, cuando me encontraba en Valparaíso produciendo el disco *Memoria porteña* de la agrupación La Isla de la Fantasía, escuché de voz de uno de los músicos participantes un verso que decía “*Nunca te casí con viuda/por muy bonita que sea/animal que ha sido de otro/ alguna maña le queda*”⁴. Al instante, y no con poca sorpresa, pensé en lo que opinaría de estos versos cualquier mujer que los escuchara –la propia cantante que segundos después entonaría la cueca, o incluso alguna agrupación feminista–.

Con esta inquietud, me propuse a principios de 2010 orientar mi entonces futura tesis de grado al tema de la reproducción de valores patriarcales a través de los textos de cuecas, formulando mi proyecto de práctica profesional en torno a la búsqueda de este tipo de material⁵. Mis descubrimientos tuvieron un doble cariz: por un lado, se volvía interesante indagar en temáticas y contenidos que hasta el momento no había visto en otros estudios cercanos al tema; por otro lado, enfrentarme a este cúmulo de violencia simbólica al leer o transcribir algunos textos, me dejó con la agraz sensación de que prácticamente todos los ámbitos y constructos sociales, incluyendo la cueca como discurso, servían indefectiblemente como instrumento para la reproducción de los valores patriarcales.

“Nada nuevo bajo el sol”, hubiese correspondido decir en estos momentos, pero no por ello se volvió menos urgente dar una nueva lectura a los textos de nuestras cuecas, para poner sobre la mesa la forma en que se presentan y a la vez se construyen las relaciones de género en nuestra sociedad. En este escenario, la construcción de mi objeto de estudio se definió principalmente según los planteamientos de Judith Butler, quien considera al género como una producción performativa que es al mismo tiempo efecto y resultado de la ideología que sustenta. Esto significa que no “existe una identidad de género detrás de las expresiones de género; esa identidad se construye performativamente por las mismas ‘expresiones’ que, al parecer, son resultado de esta” (Butler 2007, 84-85). Esto me pareció coincidente con lo que planteaba Pierre Bourdieu al expresar que “la visión androcéntrica está continuamente legitimada por las mismas prácticas que determina” (Bourdieu 2002, 47-48).

Al asumir que el género –tal como el sexo, la masculinidad, la feminidad, la homosexualidad y tantas otras categorías que intentan hacer inteligibles las identidades en el contexto particular de cada sociedad– es una construcción que se reproduce a través de las expresiones que la sustentan, me propuse considerar a la cueca como una de esas expresiones. Por ello me enfoqué en sus textos como unidad de análisis, asumiendo que la realidad que transmiten y reafirman puede efectivamente reproducir el patriarcado en tanto sistema que asigna jerarquías, posiciones y acciones; modos de ser y de comportarse que subyugan la identidad femenina a la masculina –que se vuelve dominante–. En términos generales, entiendo este

3. Versos entonados por Fernando Donoso, integrante de Los Cuatro Huasos en Rengifo y Rengifo (2008, 68).

4. Verso de animación previo a la cueca “Hojita quisiera ser”. En CD *Memoria Porteña* de La Isla de la Fantasía (2008).

5. Realizada en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional de Chile (ALOTP), entre abril y junio de 2011.

tipo de organización social como la que otorga la autoridad al hombre; él detenta su potestad a través de la familia y es legitimado social y legalmente para ejercer el control de sus integrantes, así como de sus bienes materiales y simbólicos. En tal sentido, consideré de sumo interés abordar desde una perspectiva sociológica lo que en general ha sido materia de folcloristas y etnomusicólogos, para lo cual me propuse el ejercicio de analizar el contenido textual de las cuecas chilenas por sobre su práctica social, dancística o musical.

Estado del arte

Haciendo una escueta referencia a las publicaciones relativamente recientes que se especializan o que incluyen el tema de la cueca en nuestro país, y tomando en cuenta un no menor espectro de libros, tesis y artículos académicos desde 2000 a la fecha, puedo mencionar como trabajos importantes dentro del estudio de la cueca los de Jaime Gálvez Asún (2001), Santiago Figueroa Torres (2004), Juan Pablo González y Claudio Rolle (2005), Hernán Núñez (2005), Pablo Padilla y Daniel Muñoz (2008), Micaela Navarrete y Karen Donoso (2010), Margot Loyola y Osvaldo Cádiz (2010), Christian Spencer (2011a) y la reedición de Samuel Claro (2011).

No obstante lo heterogéneo de sus perfiles, donde despuntan trabajos de investigación, compilaciones, cancioneros, textos periodísticos y también de poesía popular, el abordaje de estas publicaciones ha carecido transversalmente de una mirada a las relaciones de género ligadas a esta práctica social y musical, situación que también se verifica en épocas anteriores⁶. Este aspecto recién vino a revertirse con el artículo “Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)” del investigador Christian Spencer (2011b), manteniéndose de todas formas un importante vacío de estudios con este foco.

En este sentido, la bibliografía para el presente trabajo ha debido nutrirse de ejercicios analíticos realizados sobre otros géneros musicales tan variados como el flamenco y el *reggaeton* (López 2007; De Toro 2011), sin contar hasta el momento con un trabajo de similares características específicamente sobre la cueca.

Algunos aspectos metodológicos

La elección de las fuentes secundarias para este trabajo responde a que son las únicas a nivel nacional con textos transcritos de cuecas grabadas discográficamente durante el siglo XX. La decisión de trabajar a partir de material editado por la industria musical de la época responde principalmente a la masividad que implicó su difusión pública como producto comercial. Esto implica que, independiente de la eventual circulación anterior de dichas obras o las condiciones mismas de su creación, estas fueron registradas especialmente para su comunicación pública, siendo este importante aspecto mediatizador el que rigió mi criterio general de selección, enmarcado en la consideración del disco como principal fuente documental de mi investigación.

6. Para un completo listado sobre las publicaciones ligadas a la cueca y al folclor en los siglos XIX y XX, ver Spencer (2011a).

Si bien existen otros importantes trabajos que incluyen transcripciones de textos de cuecas (Claro *et al.* 1994 [2011]; Loyola y Cádiz 2010), decidí no usarlos ya que, al contrario del criterio anteriormente mencionado, se elaboraron principalmente a partir de la recopilación oral y de registros de campo con cultores. En este escenario, la primera fuente consultada correspondió al libro *Cancionero de la cueca chilena* del investigador Santiago Figueroa Torres (1999) en su primera edición no comercial, depositada en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional⁷. Esta fuente presenta un total de mil 350 textos obtenidos de grabaciones comerciales editadas desde la década del veinte hasta 1998, así como de obras cedidas por informantes y otras recogidas por el mismo autor. La segunda fuente corresponde a mi investigación “Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas”⁸ consistente en la recopilación, captura digital, restauración sonora y transcripción de los textos de cuecas presentes en una muestra de discos editados en Chile en el siglo XX⁹. Hasta el momento del levantamiento de datos para mi trabajo de tesis, conté con 728 cuecas transcritas desde 47 discos *long play* editados entre 1961 y 1979.

En suma, de un total de dos mil 78 cuecas revisadas a partir de estas dos fuentes documentales, seleccioné para esta investigación un total de 66 obras que constituyen mi corpus textual. Escogí asimismo la técnica de análisis de contenido cualitativo que, según Ruiz (1996), considera el texto como un soporte de datos con sentido simbólico la mayoría de las veces no manifiesto. Al mismo tiempo, señala el autor, sus sentidos y significados tampoco son unívocos, sino que dependen de la perspectiva desde donde se analicen, del punto de vista del autor o del investigador, y de las diversas audiencias que reciban la información; en ocasiones, más aún, dichas perspectivas son incluso inconscientes para los propios autores, lo que permite entonces tantas interpretaciones como lecturas se hagan (Ruiz 1996). En virtud de lo anterior, la característica principal de este análisis del contenido cuantitativo, y que lo diferencia de otros, es que no busca la representatividad estadística sino que, tal como señala Tójar “busca la presencia y el valor de los temas que aparecen, la novedad, la relevancia para el propio texto de los significados” (2006, 312), posicionándose por consiguiente bajo un enfoque de orden comprensivo e interpretativo.

Categorías y análisis

Los criterios desarrollados para la selección de mi corpus –que conforman al mismo tiempo las categorías creadas– tienen que ver con las diversas formas en las que, consideré, se presentaba la reproducción de valores patriarcales en los textos de las cuecas. En esta parte me propuse generar un diálogo entre las tres principales voces que discuten en este trabajo: los planteamientos de Judith Butler (2007) y Pierre Bourdieu (2002) fundamentalmente, así como mis propias reflexiones y, por supuesto, los textos de las cuecas.

7. La primera edición comercial de este trabajo se realizó en 2004 por Tajamar Editores. Véase Anexo sobre las fuentes utilizadas.

8. Financiada por el Fondo Nacional de las Artes (FONDART) en la Línea de Patrimonio Inmaterial del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, convocatorias 2010 y 2013, y por el Fondo de Desarrollo Institucional de la Universidad de Playa Ancha con aportes del Ministerio de Educación, en 2010.

9. Trabajo disponible en www.cancionerodecuecas.cl

A continuación presento de forma narrativa las categorías creadas junto a los análisis desarrollados¹⁰:

1. Violencia

En esta categoría agrupé los textos que se refieren a la violencia física y simbólica del hombre en contra de la mujer, con textos que presentan, apologizan, justifican o describen estas prácticas. La violencia física, al parecer más fácil de percibir, puede presentarse explícitamente como agresión sobre los cuerpos de las mujeres. Aquí despuntan golpes con palos y otros objetos, tirones de pelo, charchazos¹¹, e incluso un criticado fusilamiento, los que culminan finalmente en costillas rotas y hasta en la muerte.

En las cuecas que presentan este tipo de contenido, el hablante es, en su mayoría, una voz masculina legitimada por un marco social para llevar a cabo la agresión. La justificación se encuentra siempre presente en el texto, y se relaciona principalmente con las prerrogativas masculinas dentro del matrimonio: *“Cuando me casaré yo/Pa’ tener a quien pegarle/Pa’ que la mujer trabaje/Y llevármelo de balde”*. También destaca la acostumbrada presencia de los celos masculinos: *“(Un) zapatero jurioso/Le dijo a su mujer/Si yo te pillo con otro/Te doy con el tirapié”*. El tenor puede ser de una agresividad extrema, que contempla incluso la muerte de la cónyuge a manos del hombre: *“La mujer salió corriendo/Corriendo para los cerros/Si te pillo yo te mato/Te mato como a los perros”*.

La violencia justificada en el marco del matrimonio también se describe por un hablante femenino, y se presenta como la continuación de la violencia efectuada por el padre antes del matrimonio: *“Para qué me casaría/Tan bien que estaba soltera/Si mi taita me pegaba/Mi marido dijo fuera”*. Se advierte al mismo tiempo una lectura irónica de la mujer respecto de su propia suerte, cuando dice: *“Mi marido me estima/Como a una reina/No me deja costilla/Que no me quiebra”*, que incluso llega a describir el acto público de su agresión al cantar: *“Que no me quiebra, sí/Tan imprudente/Que me tira del pelo/Delante’ e gente”*.

La violencia física es justificada también por las propias acciones y actitudes de las mujeres –los celos entre otras–: *“Todos pa’ fuera, sí/Chicha en botella/A la mujer celosa/Palos con ella”*, a lo cual se suma, confirmatorio, el remate de la cueca, cuando sentencia: *“A la mujer gorrera/Denle la fleta”*. Por su parte, los efectos del alcohol en el ánimo masculino son siempre un aliciente para la violencia: *“Cuando se cañonea (...)/también le dan los monitos/si lo habla doña Marta/ él le da su charchacito”*¹².

Pese a lo explícito de los anteriores ejemplos, es en el caso de la violencia simbólica donde advertí valoraciones negativas del género femenino por medio de juicios peyorativos respecto de su edad y/o estado civil, en versos como el siguiente: *“Las huaynitas son de oro/Y las*

10. La transcripción de textos de cueca se ha hecho desde fuentes escritas (libros) y auditivas (discos). He transcrito el habla local respetando su uso coloquial, para lo cual he utilizado apóstrofes y contracciones (como *Pa’delante* por *Para adelante*; *Vamo’ hacerla* por *Vamos a hacerla*, etc.), aceptado conjugaciones informales (como *Nunca te casí* por *Nunca te cases*; *Lluyó* por *Llovió*, etc.), modismos (*Charchazos*, *Dar la fleta*, etc.) y alteraciones ortográficas (*Jurioso* por *Furioso*), entre otras figuras. Los textos tomados de libros comienzan todos con mayúscula al principio de cada verso, mientras que los transcritos por el autor desde discos llevan mayúscula sólo en el primer verso de cada estrofa.

11. Bofetada en la cara.

12. Sobre violencia física en las mujeres, recomiendo el texto de Tinsman (1995).

niñas son de plata/Y las casadas de cobre/Y las viudas son de lata". Al mismo tiempo, se hacen comparaciones desdeñosas que aluden a características esencialistas de las mujeres, como la que dice: *"Una niña salió al campo/Una zorra le salió/Y como las dos eran zorras/Zorra con zorra pelió"*, así como a las diferencias entre hombres y mujeres en relación al trabajo: *"El buey trabaja con l asta/ El burro con las costillas/Y la mujer con las piernas/ Y el hombre con la rodilla"*.

Como bien destacará Bourdieu en sus planteamientos:

La violencia simbólica sólo se realiza a través del acto de conocimiento y de reconocimiento práctico que se produce sin llegar al conocimiento y la voluntad y que confiere su "poder hipnótico" a todas sus manifestaciones, conminaciones, sugerencias, seducciones, amenazas, reproches, órdenes o llamamientos al orden (Bourdieu 2002, 58-59).

2. Roles asignados

En esta categoría agrupé los textos que asignan principalmente comportamientos y modos de ser a las mujeres. La mayoría de estas cuecas tiene un carácter admonitorio en el cual los comportamientos esperados se manifiestan en términos imperativos, casi siempre desde un hablante masculino y por medio de órdenes, persuasiones, juicios, mandatos u opiniones.

Veintitrés obras integran esta categoría, y una de las principales temáticas tiene que ver con el matrimonio. Los espacios y situaciones descritos comienzan en la etapa del cortejo amoroso, momento de importancia superlativa para la mujer, ya que le permitirá ser elegida para el matrimonio. Tal como señala Sonia Montecino:

(...) el punto de partida de lo social se afina en la reproducción, sobre la cual las culturas gravarán sus improntas especificando con quién se puede y con quién no se puede contraer matrimonio, proscribiendo o aceptando la sexualidad como erotismo, erigiendo un andamiaje de ritos y mitos sobre la conyugalidad, etc. (Montecino 2010, 182).

Para ello, la mujer debe usar inteligentemente sus atractivos físicos al momento de enfrentarse al hombre, razón por la que se le dice: *"Arremángate el vestido/Para que muestres las piernas/Que bailando esta cuequita/Hay un joven que te venda [algún hombre te pretenda]"*. De esta forma se buscaría pasar de la soltería como estado incompleto, inseguro y desafortunado para la mujer, hacia el matrimonio que la completaría. Para ello, la orientación de los actos debe enfocarse consciente y denodadamente en el lograrlo –*"Date la vuelta, niña [de la cueca]/Dátela fuerte/Para ver si bailando/Cambias de suerte"*–, consiguiendo así el estado ideal donde este tipo de estrategias ya no tiene sentido: *"Ya encontraste marido/baja el vestido"*.

Una vez concretadas las nupcias, las cuecas abundan en contenido respecto al comportamiento esperado dentro del hogar, espacio que correspondería por excelencia a la mujer: *"El huaso en los corrales/Laceando vacas/Y yo en la cocina/Pelando papas"*. Las labores domésticas propias de su género, como la cocina, la atención del marido y el cuidado de los hijos, se describen de forma clara: *"Vuelve vuelve negrita/la casa te está esperando/no hay quién haga el almuerzo/los huachos pasan llorando/Pasan llorando, sí/yo la extraño tanto hija/no tengo calcetines/calzoncillos ni camisas"*. En este sentido, Bourdieu señala que:

Corresponde a los hombres, situados en el campo de lo exterior, de lo oficial, de lo público, del derecho, (...) realizar todos los actos a la vez breves, peligrosos y espectaculares (...); por el contrario, a las mujeres, al estar situadas en el campo de lo interno, de lo húmedo, de abajo, de la curva y de lo continuo, se les adjudican todos los trabajos domésticos, es decir, privados y ocultos, prácticamente invisibles o vergonzosos, como el cuidado de los niños y los animales (...) (Bourdieu 2002, 45).

Desde otro ángulo, el hombre cuenta con consejos referidos a la estética de la mujer al elegir una de ellas para hacerla su esposa –“Casarse con una fea/Es bueno al fin y al cabo/Es igual como tener/ En la casa un perro bravo”–, y se considera también sus actitudes: “Debe tener cuidado/ Quién se enamora/Que la novia no sea/Gran boxeadora”. Es tan imperativo el rol doméstico asignado a la mujer, que la presión social se manifiesta sardónicamente a fin de evitar que sea ejecutado por los hombres. Los títulos pueden ser tan elocuentes como “Simplemente marica”, cuyo texto reza: “Los que en la casa se llevan/es el nombre que le han dado/son buenos pa’ hacer aseo/y buenos pa’ los mandados (...)/Lavar pañales, sí/y se ponen a tejer (...)/cuando no hay nada que hacer/A todo’ estos maridos/sólo les falta el vestido”. Como señala Bourdieu (2002), la virilidad es un concepto relacional elaborado frente y en relación a los demás hombres, pero también contra la femineidad en la forma de una negación temerosa que, como en el ejemplo anterior, llega a expresarse incluso en contra de la maternidad: “Es mi consuelo/El que nunca parió/El fue mi abuelo/Yo prefiero morir/Ante’ e parir”.

Dentro de la importancia de la temática referida al matrimonio, observé unidades que tratan críticamente a las mujeres incapaces de participar en este. La figura de la solterona denota características de una mujer que perdió su posibilidad de completarse como tal, y que debe conformarse con un destino ingrato: “Yo ya cumplí los veintiuno/ y entuavía na ni ná/ mis amigas se han casado/ y yo estoy quedando colgá”. Para la mujer, el valor del matrimonio se vuelve coactivo y generalizante –“Toda mujer soltera/ un novio espera”–, e incluso la viudez se vuelve un flanco de críticas: “No te cases con viuda/ Porque el difunto/ Desde debajito’ el catre/ Te mete susto”. El hombre como puntal y sostenedor de la mujer se hace metáfora cuando se escuchan los versos: “Las soltera’y la’ viudas/ Duermen solitas/ Porque no tienen ganchos/ Las pobrecitas”. Para Bourdieu:

El principio de la inferioridad y la exclusión de la mujer (...) se establece entre el hombre y la mujer en el terreno de los intercambios simbólicos, de las relaciones de producción y de reproducción del capital simbólico, cuyo dispositivo central es el mercado matrimonial, y que constituyen el fundamento de todo el orden social. Las mujeres sólo pueden aparecer en él como objeto o, mejor dicho, como símbolos cuyo sentido se constituye al margen de ellas y cuya función es contribuir a la perpetuación o al aumento del capital simbólico poseído por los hombres (Bourdieu 2002, 59).

En este escenario, el único sentido asignado a las mujeres radica tanto en disciplinar activamente sus comportamientos en relación al matrimonio, como en la también activa y permanente exigencia de adecuar sus cuerpos a patrones estéticos determinados¹³. En este punto, otra dimensión desarrollada dentro de los modos de ser y comportarse esperados de las mujeres tiene que ver con la belleza física. Es así como, en algunas cuecas, encontramos ciertos patrones de gusto que, alterando la fisionomía de las mujeres en un ejercicio de

13. Sobre el rol asignado a la mujer en la primera mitad del siglo XX, recomiendo Amar (2009).

ensoñación contradictorio, comienzan elogiando los rasgos mestizos –“Una gota de rocío/ es tu carita morena (...)”–, prefiriendo ilusoriamente al término los rasgos foráneos que simbolizan una belleza superior: “Tu pelo como el trigo/ rubio dorado/ así te ven mis ojos/ de enamorado”. El gusto masculino parece estar tan bien definido respecto a los patrones estéticos que, exceptuando la corta edad –posiblemente anacrónica para nosotros–, se manifiesta en detalladas descripciones como la siguiente: “La niña que me quiera/ Ha de ser rubia/ Con el pelo trenza’o/ Y a la cintura/ Y a la cintura, sí/ De buen tamaño/ De carita redonda/ De catorce años”.

La raza también encuentra textos con fuertes juicios valóricos, como el que declara: “Todo lo negro es feo/ Menos tus ojos/ Lo que tienen de negro/ Tienen de hermoso”. Muy cercano a ello, el color de piel ideal para una mujer se presenta en versos como: “Déjame pasar que voy/ En busca de agua serena/ Para lavarme la cara/ Que dicen que soy morena”. Sobre este mismo tópico, Sonia Montecino es enfática al señalar:

Y ¡claro! No hay “remedio” para esa impureza, puesto que va más allá de la higiene corporal, no se puede “limpiar” con agua ni el color de la piel ni las creencias y conductas. De ahí entonces que Chile esté marcado, tallado como con un cincel, por esa polución que no es más que la realidad mestiza que se niega, y que es vista con repugnancia (...) (Montecino 2010, 124).

3. Afectividad y relaciones

Nos acercamos ahora a la forma en que los textos de cueca describen la afectividad y la forma de relacionarse que se asigna a las mujeres, especialmente en el ámbito de lo privado. Once obras integran esta categoría, y en ellas es posible advertir apreciaciones negativas sobre su sinceridad: “Papeles son papeles/ Cartas son cartas/ Palabras de las niñas/ Todas son falsas”. Se destaca también la capacidad de mentir y engañar de estas: “Las niñas son en los campos/ Lo mismo que en la ciudad/ Y aunque las estén pillando/ Nunca largan la verdad”, características especialmente presentes en el marco de la relación afectiva: “Bueno el entendimiento/ de las hermosas/ para engañar amantes/ a toda costa”.

La consideración de la mujer como naturalmente dispuesta al engaño, no solo la generaliza en tanto género, sino que le otorga una personalidad lejana al entendimiento racional, con acciones orientadas por motivaciones inaccesibles que los hombres se encontrarían muy lejos de comprender: “Es en todas las mujeres/ Un misterio el corazón/ Y quien descubrirlo intente/ Pierde el tiempo y la razón”.

La belleza física nuevamente se erige como característica resaltable de la mujer, pero esta vez como facilitadora del engaño –“La chiquilla bonita/ Quién lo creyera/ Con la cara que tiene/ Engaña a cualquiera”– y también como arma de seducción: “Las mujeres tienen gracia/ Para demostrar amores/ Y la piel las aventaja/ Cuando andan cogiendo amores”. En esta consideración esencialista de la mujer, se puede vislumbrar finalmente una nueva justificación para los golpes como única forma de escalear su supuesta tendencia a la mentira, tal como expuse en la categoría de violencia con los versos: “A la mujer gorrera/ Denle la fleta”. Esta construcción de lo femenino la resume Bourdieu, al señalar que:

Incapaces de subvertir la relación de dominación, tienen por efecto, al menos, confirmar la imagen dominante de las mujeres como seres maléficos, cuya identidad, completamente negativa, está constituida esencialmente por prohibiciones, muy adecuadas para producir otras tantas ocasiones de transgresión. (...) De esa forma las mujeres están condenadas a aportar, hagan lo que hagan, la prueba de su malignidad y a justificar los tabús y los prejuicios que les atribuyen una esencia maléfica (...) (Bourdieu 2002: 47-48).

4. Prostitución

En esta categoría agrupé los textos que hacen referencia a la prostituta. Según el investigador Christian Spencer (2011), esta encarna la representación arquetípica de una mujer que subvierte en muchos aspectos los valores de una feminidad destinada al ámbito de lo privado, del hogar, de lo doméstico y del cuidado de la familia. La categoría surgió a partir de la necesidad de ampliar el tema de la creación de identidades de género en el marco de comportamientos socialmente proscritos o calificados como desviados. En el imaginario de la cueca actual, la “mujer de la noche” se erige para Spencer como una alternativa al relato dominante del roto y del huaso, y como una propuesta diferente a la figura de la chilenidad centrada en el varón, por lo cual afirma que:

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 (Spencer 2011b, 31).

No obstante lo anterior, mis hallazgos se acercaron a un retrato de la mujer más como objeto de explotación y satisfacción del hombre que como poseedora de un rol empoderado y autónomo en el uso de su cuerpo. En esta categoría seleccioné doce cuecas que hacen referencia a la vida de burdel, con todos sus tipos asociados:

a) la regenta (cabrona): *“De un sólo grito, sí/ en Las Baldosas/ se llevan la regenta/ la más graciosa”;*

b) las prostitutas (niñas, chasconas, patines, chimbirocas, mujeres de la vida, etc.): *“La Doctora y la Susi/ con la Coneja/ la Marcia y la Bebe/ con la Muñeca”;*

c) los proxenetas (cafique, chefica, cafiolo, fioca, ficha, alitas cortas, lacho, etc.): *“Con la Muñeca, sí/ llega el cafiolo/ la Viviana y la Pichi/están del moño”;*

d) los propios prostíbulos (casas de niñas, casas de gastar, casas de la vida, etc.): *“Donde la Pancha Osorio/ Se toma a gusto/ Donde la ñata Berta/ Se pasa susto”;*

e) la fiesta que en estos lugares se desarrollaba (remolienda): *“Vamo´hacerla de pañuelo/ Y a la casa de Juanano/ Donde está la barra brava/ Con arpa, guitarra y piano”;*

f) las travestis que prestan servicios sexuales (mariposas, colipatos, locas, coliflores, etc.): *“Me boté a enamorado/ de una linda Colombina/ y resultó Pierrot/ de esos que hay en la Carlina”.*

Dentro de esta categoría, el relato proviene siempre de una voz masculina que frecuenta estos lugares. Pero sin perjuicio del contexto evidentemente sexual de esta temática, no hay referencias ni alusiones explícitas a prácticas de esta índole. Muy por el contrario, la referencia más directa es una inocente descripción que se limita a decir: *“Donde la Lechugina/ son cariñosas/ donde la Nena `el Banjo/ son hacendosas”*. Por otro lado, la violencia del ambiente se describe de todas formas –*“Allá en la calle Maipú/ hubo una mocha entre locas/ ocho eran los coliflores/ que peleaban por un fioca”*–, así como también se describe la represión o el control de los cuerpos de los aparatos policiales: *“Todos preso `en patrulla/ fin a la bulla”* o *“Anoche pasó la ronda/ por la subida Cajilla/ se metió a Los Siete Espejos/ y se llevó a las chiquillas”*.

En el terreno de la prostitución y el erotismo femenino, Bourdieu destaca:

Evidentemente, el que la vagina siga siendo un fetiche y se la trate como algo sagrado, secreto y tabú, es la razón de que el sexo permanezca estigmatizado, tanto en la conciencia común como en la letra del derecho, pues ambas excluyen que las mujeres puedan decidir entregarse a la prostitución como si fuera un trabajo. Al hacer intervenir el dinero, un determinado erotismo masculino asocia la búsqueda de la fuerza al ejercicio brutal del poder sobre los cuerpos reducidos (...) (Bourdieu 2002, 24).

Ligando este tema con la siguiente categoría de homosexualidad masculina, podemos apreciar, sin embargo, un par de obras algo más explícitas, que describen una travesti prostituta. En una asociación libre con algunos personajes teatrales, el hablante es un hombre que acude a un extinto prostíbulo capitalino y que, por efectos del alcohol, contrata equivocadamente servicios homosexuales, tal como se nombró anteriormente: *“Me boté a enamorado/ de una linda Colombina/ y resultó Pierrot/ de esos que hay en la Carlina”*.

La masculinidad heterosexual se enfrenta aquí al dilema de la fornicación sodomita, la que se resuelve –sorprendiéndonos por su sinceridad– en la consumación del acto, aunque ayudado por el alcohol y el anterior desembolso de dinero: *“En la Carlina, sí/ como estaba re curado/ tuve que hacerle empeño/ porque ya le había pagado”*. Caso contrario se advierte escuetamente en otro cliente que, a diferencia del anterior, rechaza a las prostitutas travestis en una escapada algo oprobiosa: *“Corrí en paños menores/ de los coliflores”*.

Haciendo un puente con la categoría anterior y la supuesta tendencia de las mujeres al engaño, tenemos otra cueca que describe la transformación de una mujer casada en prostituta callejera: *“Cuando te llevé al altar/ Malva Rosa mi recuerdo/ pero ahora en el ambiente/ te llaman Rosa de fuego”*. Se trata de una figura recurrente, donde la búsqueda de lujos o placeres termina por transformarse en una vida libertina, antítesis máxima del patrón de mujer descrita en las anteriores categorías: *“Te metiste a mujer mala/ pa’ tener joyas brillantes/ y ahora tu llanto empaña/ los brillos de tus diamantes”*. Sobre este tema, Sonia Montecino terminará sentenciando:

En suma, las mujeres pobres chilenas, las madres de los rotos son definidas por su carnalidad, por una eroticidad que las guía y sella su destino. Si algo de “humanidad” hay en estas “rotas” es el amor en su variante afectiva y sexual. Amor incondicional al amante, al “lacho” y también al hijo (...) (Montecino 2010, 123).

5. Homosexualidad masculina

En esta categoría agrupé los textos con contenido alusivo a la homosexualidad masculina en tanto identidad errónea y opuesta a la que busca construir la masculinidad heterodominante. Con el hallazgo de dos obras que grafican claramente la percepción de una sexualidad dislocada y el urgente llamado a recobrar el orden perdido, intenté interpretar la forma en que se produce el disciplinamiento de las conductas sexuales. En estas, la normalidad es ensalzada con la presentación de su antítesis: lo “raro”. Esta imagen se desplaza en un movimiento erróneo, que desdibuja el poder masculino siguiendo una línea a veces extraña y ambigua: “*Mi compadre está muy raro/ salió con lluvia en Rancagua*”; se trata de una pérdida de orientación del hombre que avanza, que abre surcos, que enfrenta las cosas de frente con su virilidad explícita, aunque la figura se diluye cuando el hablante declara: “*lo pillé adentro de un auto/ manejando marcha atrás*”.

En el lenguaje coloquial, la hombría trastocada sigue asumiendo la existencia de un impulso natural que se ve violentado porque hay elementos que no cumplen su función e invierten finalmente su sentido, volviéndose inútiles: “*y como llovió con viento/ se le dio vuelta el paragua*”, lo que se reafirma al final de la cueca diciendo: “*Mi compadre en Rancagua/ se le dio vuelta el paragua*”. Lo invertido, lo dislocado, lo que pierde su sentido y su dirección, es lo que se asemeja a lo femenino.

La sexualidad masculina ubicada al frente, enhiesta de orgullo viril y de demostración pública, se desarma en un discurso que parece temer incluso ser explícito, y que se camufla en alusiones y figuras retóricas: “*A un joven que yo conozco (de cola y tirante)/ se le queda una patita (de atrás pa’ adelante)/ y se le nota de lejos (de cola y tirante)/ de que tiene la fallita (de atrás pa’ adelante)*”. El “quedársele la patita” y el “tener la fallita”, evocan el equívoco de la masculinidad incompleta. A la cojera de la hombría se suma la falla de su concreción en un varón defectuoso quien, por añadidura, es acompañado a lo largo de toda la cueca por la repetitiva muletilla: “*de cola y tirante/ de atrás pa’ adelante*”, como reiteración inescapable de las ambivalencias del hombre homosexual.

La parte trasera del cuerpo –“de cola”/ “de atrás”– anuncia lo femenino, lo escondido, lo que no debe verse y es motivo de vergüenza. Sus derivaciones son conocidas y variadas: “colipato”, “coliza”, “colizón”, “coliflor”, o simplemente “cola”, haciendo referencia al varón penetrado quien, por la ubicación de su nueva genitalidad, se convierte en el símil de la hembra del mundo natural. En este sentido, el movimiento “de atrás pa’ adelante” no se entiende en el sentido del macho activo al momento del encuentro sexual, sino en el de un cuerpo feminizado que se convierte en tal cuando la embriaguez debilita su virilidad: “*Cuando está con la caña/ la pasa de taco (de cola y tirante)/ se le caen la trenzas/ se tira al plato (de atrás pa’ adelante)*”. El embotamiento alcohólico no hace más que mostrar lo oculto y escondido, desvía lo que debiera ir hacia adelante por su dirección contraria –atrás– y termina con la renuncia de la voluntad del poder masculino, en un comportamiento insospechado: “*Se tira al plato, sí/ quién lo creyera (de cola y tirante)/ si parece mentira/ que él hombre fuera (de atrás pa’ adelante)*”. Finalmente, los sentidos alterados hacen su cierre en el remate de la cueca, con la alarmante evidencia que hace pública y visible la homosexualidad masculina: “*Y es de cola y tirante / y con patente (de atrás pa’ adelante)*”. La corporeidad en Bourdieu toma similares reflexiones al decir que:

El cuerpo tiene su parte delantera, lugar de diferencia sexual, y su parte trasera, sexualidad indiferenciada, y potencialmente femenina, es decir, pasiva, sometida, como lo recuerdan, mediante el gesto o la palabra, los insultos mediterráneos (especialmente el famoso “corte de mangas”) contra la homosexualidad (...) (Bourdieu 2002, 30).

6. Subversiva

En esta última categoría agrupé nueve obras con un hablante lírico femenino en su mayoría, cuyo discurso subvertía el orden presentado en las temáticas anteriores. Aquí fue posible encontrar críticas al comportamiento masculino –a la infidelidad por ejemplo–, con el hombre tomado más bien como objeto, en una dialéctica de transvaloración reivindicatoria.

El sentimentalismo usualmente asociado a las mujeres y cristalizado en la expresión del llanto, adquiere la forma del varón que, al perder su protagonismo en la vida de su amada, sufre como si hubiese perdido un miembro: *“Dicen que la parra llora/ Cuando le cortan las guías/ Y así mismo llora el hombre/ Cuando la mujer lo olvida”*. La palabra del hombre, sacralizada en el ámbito de lo público, base de confianza para la relación política, y fuente de certezas para la continuidad de su prole, se desvanece a la hora del compromiso afectivo: *“No le creas a los hombres/ Ni aunque te digan te quiero/ Que volviendo las espaldas/ Si te he visto no me acuerdo”*. Su valor desaparece a la luz de su inconsistencia, ratificada por la sentencia tajante de la voz femenina que afirma: *“Todos los hombres/ Cuando se ven queridos/ No corresponden”*, o en versos como los que advierten: *“Niña no llores/ Esas son las finesas [sic]/ Que dan los hombres”*.

En un terreno cercano, el infiel es desvalorizado en su eventual esencia de hombre, al tiempo de decir: *“El clavel para ser lacre/ No ha de ser de dos colores/ Y el hombre para ser hombre/ No ha de amar dos corazones”*. Tal como la supuesta esencia engañadora de las mujeres, se asume que la infidelidad forma parte del ser masculino con la metáfora: *“Anda y dile a la parra/ Que dé claveles/ Anda y dile a los hombres/ Que sean fieles”*.

El matrimonio, tema recurrente cuando hablamos de los roles asignados a las mujeres, se invierte al transformar al hombre ya no en el ente dominante, sino en uno que, literalmente, cae en un sentido opuesto al del poderío y la autoridad: *“Una culebra verde/ Cayó de un árbol/ Así caen los hombres/ Por el casorio”*. Y por primera vez, el casamiento no es mostrado como la posibilidad de “completarse” de las mujeres junto a un hombre, sino como exigencia de un comportamiento merecedor del vínculo: *“La piedra que rueda mucho/ No sirve para cimiento/ El hombre que es lisonjero/ No merece casamiento”*.

En un paso más allá, ahora es la mujer quien manifiesta los patrones de belleza necesarios para elegir a su futuro marido –*“El día en que yo me case/ tendrá que ser a mi gusto/ será moreno y delgado/ de ojos verdes como arbusto”*–, así como las particularidades de su carácter –*“Lo quiero cariñoso/ cómo lo sueño/ aunque sea casado/ y tenga dueña”*–, y considerando incluso su edad: *“No me gustan los viejos/ cara’e pellejo”*. La masculinidad es ahora vista como fuente de engaños, ingratitudes e inconstancias de las que es necesario resguardarse: *“No le creas a los hombres/ Ni aunque te digan te quiero/ Que volviendo las espaldas/ Si te he visto no me acuerdo”*. Lo sostenido y continuo de la presencia del hombre se vuelve por primera vez frágil y quebradizo. Esto los lleva a una caída abrupta, en un signo de desmoronamiento simbólico de una imagen que ya no apunta a lo alto, sino al mismo suelo: *“Pronto se alejan, sí/ Son*

como el vaso/ Que cayéndose al suelo/ Se hace pedazos”, lo que los lanza incluso a la hondura subterránea: “Por el casorio, sí/ Caen a un pozo/ Así caen los hombres/ Por veleidosos”.

La mujer hace propias las mismas características que se le imputaban anteriormente, pero se vale conscientemente de ellas para ejercer un rol activo y resuelto, con el fin de utilizar a los hombres a su gusto: “A todos los atiendo/ Más que de prisa/ A todos los engaño/ Con mi sonrisa/ Con mi sonrisa, sí/ Les vendo y les canto/ A toditos los curo/ Con mis encantos”. Incluso ahora se ensalza a la mujer infiel, que simboliza la autonomía por el uso de su cuerpo y por el rompimiento con la presión moral, reivindicando para sí el “esencial” privilegio masculino de la infidelidad: “La culebra en el espino/ Se enrolla y desaparece/ La mujer que engaña al hombre/ Corona de oro merece”. Vemos entonces cómo la mujer hace voluntario abandono de lo que la vuelve honorable, transmutando su sentido hacia una actitud activa y desafiante de los preceptos con los cuales se la define. Si el uso autónomo del cuerpo y el sexo por dinero profanan la virginidad en el caso de la mujer prostituta, la mujer infiel desacraliza su pertenencia al hombre por medio de la apropiación activa de su sexualidad. Esto lo recalca Bourdieu cuando manifiesta que:

Semejante a la nobleza, el honor –que se inscribe en el cuerpo bajo la forma de un conjunto de disposiciones aparentemente naturales, (...) gobierna al hombre honorable, al margen de cualquier presión externa. (...) En oposición a la mujer, cuyo honor, esencialmente negativo, sólo puede ser definido o perdido, al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad (...) (Bourdieu 2002, 67-68).

En un estado final, la mujer ha hecho suya la actitud agresiva, valiéndose paradójicamente de los propios objetos que el hombre le ha fabricado para sus labores domésticas, y transformándolos en una herramienta para dominar el cuerpo de su marido por la fuerza: “Desde chico me gustó/ la pega de carpintero/ a mi señora yo le hice/ pa” la cocina un uslero”. El embotamiento alcohólico, instancia para la agresión masculina, el afeminamiento e incluso la actividad sodomítica, se vuelve ahora la razón para convertirse en el sujeto agredido: “Cuando llego encañado/ cómo me reta/ aserrucha Casimiro/ con él [el uslero] me fleta”.

En síntesis, el corolario de lo expuesto en este artículo es una suma de cuestiones políticas donde los cuerpos y sus delimitaciones se resumen en reflexiones como las que hace Sonia Montecino, cuando señala que:

Pese a los intentos por superar las demarcaciones de lo femenino y masculino, pese a la intervención sobre los cuerpos, dislocando sus referentes biológicos (lo queer, lo transexual, lo bisexual, entre otros), las categorías hombre y mujer continúan siendo el locus de relaciones de poder que operan como espejo y reflejo de relaciones políticas, económicas y simbólicas que asignan un estatus y una valoración diferencial a lo femenino y a lo masculino (...) (Montecino 2010, 209).

Palabras finales

A través del presente trabajo pude arribar a una serie de conclusiones que emergen directamente de mi análisis de los textos, así como de los fundamentos teóricos bajo los cuales elaboré este estudio. Más que generar respuestas o hallar soluciones, me propuse hacerme nuevas preguntas y reflexionar sobre el papel que juega el género en el siempre confuso concepto de cultura popular.

A la luz del análisis de contenido de mi corpus, pude llegar a establecer cinco categorías dentro de las cuales se apreciaría la reproducción de valores patriarcales, a saber: 1) violencia; 2) roles asignados; 3) afectividad y relaciones; 4) prostitución y 5) homosexualidad masculina. A ellas se sumó una última donde agrupé los discursos que subvertían los patrones presentes en las anteriores categorías, por esta misma razón denominada 6) subversiva.

En este sentido, se me hizo posible apreciar una continuidad en lo que respecta al rol esperado de las mujeres, que se manifiesta progresivamente a través de las diferentes etapas de su vida y que encontraría su punto de fuga en la institución del matrimonio. Los mandatos, admoniciones y términos imperativos para regular el comportamiento de aquellas, comienzan desde su más tierna juventud. En esta etapa, que se relaciona directamente con el florecimiento sexual, comienza el cortejo masculino y, en algunos casos, las relaciones o experiencias previas al matrimonio. Desde esta prematura época, pude apreciar cómo se conmina a las mujeres a adoptar comportamientos que las hagan merecedoras de prestigio y respeto social, caracterizado con el concepto de “señorita”. Esta categoría implica la evitación de comportamientos concupiscentes, pero a la vez estimula fuertemente a las jovencitas retratadas a conseguir la atención masculina principalmente a través de sus atributos físicos. La vestimenta, el maquillaje, el modo de caminar, de sentarse o de bailar, así como la proximidad adecuada frente al cuerpo masculino, son situaciones que se considera toda joven debe manejar con el fin último de conseguir marido.

Una vez casadas, hay una serie de normas sociales que se espera cumplan las ahora “señoras”, y que buscan consagrarlas positivamente en el espacio íntimo del hogar familiar. Verificamos, en definitiva, que la institución del matrimonio se erige como el gran tópico en el cual la mujer adquiere todo su sentido. Su ausencia en las etapas previas a este, moviliza todas las fuerzas sociales para que la mujer llegue finalmente a conseguir este estado ideal. Las situaciones que, por su parte, alejan a las mujeres del matrimonio –entre otras, el quedarse “solterona”, el separarse o incluso el quedar viuda–, se vuelven estados deleznable. Es tal la importancia que implica el matrimonio dentro del corpus analizado, que buena parte de las acciones y comportamientos observados tienen directa e indirectamente una relación con este.

La violencia física y simbólica contra la mujer se justifica cuando se está en este marco. La infidelidad femenina es completamente demonizada, la consagración a las labores domésticas y el cuidado de los hijos es enaltecida, y todas las labores económicas de la mujer están en virtud de su posición de esposa. En el mismo sentido, no deja de sorprenderme que la única actividad femenina económica independiente y fuera del espacio del hogar, se ejerza en el espacio del prostíbulo. Si bien las prostitutas están ligadas íntimamente a la explotación a través de la omnipresente figura masculina, encarnada esta vez en el proxeneta, es este uno de los pocos estereotipos que subvierten los valores de una feminidad destinada al ámbito de lo privado, del hogar, de lo doméstico y del cuidado de la familia. No hay referencias a la mujer

obrero o jefa de hogar, ni menos a una mujer profesional, sino tan solo escuetas menciones al oficio de cantora y al de cantinera¹⁴, los que, de todas formas, están ligados al servicio y la entretención.

La figura física masculina, así como su propio discurso, se inmiscuye prácticamente en todos los ámbitos a los que pueden acceder las mujeres, marcando con su impronta los espacios en donde se construyen las identidades de género. Con esto hago referencia a que la dominación masculina configura de forma dialéctica y coactiva todas las identidades de género: lo que la mujer es, se construye siempre en relación a lo que no es el hombre, de la misma forma en que lo hacen identidades alternas como las homosexuales. Como señaló Bourdieu: “Los principios opuestos de la identidad masculina y de la identidad femenina se codifican de ese modo bajo la forma de maneras permanentes de mantener el cuerpo y de comportarse (...)” (2002, 41-42). El uso del cuerpo, la adscripción a ciertos espacios, las labores que pueden realizar, los comportamientos esperados y el devenir temporal de las vidas de las mujeres, están entonces intervenidos siempre por el hombre.

La coacción encontrada en estos discursos responde claramente a un modelo patriarcalista en el cual lo masculino y lo femenino son reflejo de las desigualdades en el campo de lo político, lo económico y lo simbólico que, en definitiva, permean las identidades de género. La heteronormatividad ni siquiera es expresada para las mujeres, pues únicamente aparece para ejercer coerción sobre la homosexualidad masculina, lo que invisibiliza una eventual condición lésbica. Tal y como advierte Judith Butler: “La reglamentación binaria de la sexualidad elimina la multiplicidad subversiva de una sexualidad que trastoca las hegemonías heterosexual, reproductiva y médico-jurídica” (Butler 2007, 75).

La esencialización de las mujeres es el pilar sobre el que se sostiene todo este andamiaje, al tiempo que la invisibilidad con la que se transmiten estas valoraciones es lo que asegura la reproducción de este orden. Sin embargo, dentro de este panorama aciago de dominación masculina, resulta interesante encontrarse con contenidos que subvierten el patrón, entonando un discurso empoderado que produce una amable inflexión en estas conclusiones. Los textos que conforman entonces la última categoría se encuentran, de hecho, entre los pocos discursos reivindicatorios que me permitieron escuchar efectivamente la “voz femenina” enmudecida en las anteriores categorías. Al leer sus versos me hizo sentido la lógica de un conflicto que no solo tienes voces obsecuentes y adherentes a un estado dado de las cosas, sino también voces que buscan interpretarse a sí mismas, posicionándose con ello desde el campo de lo simbólico hacia un escenario político opuesto a la dominación.

Finalizando ya este artículo, el ejercicio que llevé a cabo en el marco de mi estudio, hizo plantearme muchas preguntas, algunas de las cuales me gustaría destacar: considerando el período histórico que abarcó este trabajo (ca. 1920-1998), ¿habrá ocurrido un cambio en el *locus* de la cueca en los últimos veinte años?; asumiendo los innegables procesos de democratización en materias de género vividos en nuestro país, ¿será posible escuchar una cueca autoconscientemente “feminista” o, por usar el título de mi última categoría, “subversiva”?; la estrecha ligazón que tiene la cueca con conceptos como lo nacional, lo tradicional o lo popular ¿le pesarán al momento de intentar demarcar una ruta contraria a las

14. Nombre con el que se conoció a las mujeres que atendían a las tropas durante la Guerra contra la Confederación Peruano-Boliviana (1836-1839) y la Guerra del Pacífico (1879-1883).

ideologías dominantes en materia de género?; ¿existirá en algún momento una cueca *queer* que abarque tanto los discursos textuales de estas como la manera en que se performa a través del canto o del baile?

Estas inquietudes también surgen al momento de pensar en líneas que puedan continuar con el presente estudio, para lo cual considero de vital importancia la revisión de la más que abundante producción de cuecas en las últimas dos décadas. La otra línea se extiende naturalmente hacia otras manifestaciones musicales de raíz tradicional en nuestro país, como la tonada. De ella también hay una abundante producción discográfica, y en los últimos años se han editado dos importantes trabajos que presentan casi un millar de textos disponibles para su revisión (Figuerola 2010; Loyola 2006).

Teniendo siempre en cuenta el tema de las relaciones de género y la reproducción de valores patriarcales, considero muy interesantes los análisis que pudieran hacerse tanto de la danza, sociabilidad, hábitos de consumo, prácticas comunicativas y de difusión de las actividades, y performance musical e iconografía, como de los discursos y experiencias de los músicos, los bailarines y la misma audiencia en la escena de la actualmente llamada “cueca urbana”, que ha cobrado gran relevancia entre el público joven especialmente.

En último término, quiero destacar el uso de fuentes fonográficas como material válido para el levantamiento y análisis de datos, ya que permiten no solo acceder a los discursos presentes en los propios textos –en mi caso de las cuecas–, sino muy especialmente a los comentarios, diálogos actuados, dedicatorias y animaciones que acompañan cada pieza, así como a los subtextos, recursos lingüísticos, registros de habla y demás características estilísticas y declamativas del discurso musical. El estudio de estos materiales permitiría conocer muchos otros aspectos no considerados en el presente trabajo, que forman parte de la riqueza de contenido que nos permite la cueca en sus diversas fuentes fonográficas.

Bibliografía

- Amar Díaz, Mauricio. 2009. "Cuerpos ideales. La producción de la dueña de casa en las revistas de mujeres entre 1910 y 1950". Santiago: Universidad de Chile. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura, Mención en Ciencias Sociales.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *La dominación masculina*. Buenos Aires: Anagrama.
- Butler, Judith. 2007. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Claro, Samuel, et al. 2011. *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Segunda Ed. Santiago: Ediciones UC.
- De Toro, Ximena. 2011. "Métele con candela pa' que todas las gatas se muevan. Identidades de género, cuerpo y sexualidad en el reggaetón". *Revista Punto Género*. Núcleo de Género y Sociedad Julieta Kirkwood (1): 81-102.
- Figueroa Torres, Santiago. 2004. *Cancionero de la cueca chilena*. Segunda Edición. Santiago: Tajamar Editores.
- Figueroa Torres, Santiago. 2010. *Cancionero de la tonada chilena*. Santiago: Tajamar Editores.
- Gálvez Asún, Jaime. 2001. *La cueca chilena*. Santiago de Chile: Impreso en Grafic Suisse.
- González, Juan Pablo y Claudio Rolle. 2005. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- López Castro, Miguel. 2007. "La imagen de las mujeres en las coplas flamencas. Análisis y propuestas didácticas". Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- Loyola, Margot. 2006. *La Tonada. Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Loyola, Margot y Osvaldo Cádiz. 2010. *La cueca: danza de la vida y la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Montecino, Sonia. 2010. *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Catalonia.
- Muñoz, Daniel y Pablo Padilla. 2008. *Cueca Brava. La fiesta sin fin del roto chileno*. Santiago: RIL editores.
- Navarrete, Micaela y Karen Donoso, Eds. 2010. *Y se va la primera... Conversaciones sobre cueca*. Santiago: LOM y DIBAM.
- Núñez Oyarce, Hernán. 2005. *Mi gran cueca. Crónicas de la cueca brava*. Santiago de Chile: FONDART.

Rengifo, Eugenio y Catalina Rengifo. 2008. *Los Cuatro Huasos. Alma de la tradición y del tiempo*. Santiago: SCD/Editorial Catalonia.

Ruiz, José Ignacio. 1996. *Metodología de la investigación cualitativa*. España: Universidad de Deusto.

Spencer Espinosa, Christian. 2011a. *Cronología de la cueca chilena (1820-2010). Fuentes para el estudio de la música popular chilena*. Santiago: Grafhika.

Spencer Espinosa, Christian. 2011b. "Finas, arrogantes y dicharacheras. Representaciones de género en la performance de los grupos femeninos de cueca urbana en Santiago de Chile (2000-2010)". *Trans* 15. Acceso: 29 Julio de 2011. http://www.sibetrans.com/trans/pdf/trans15/trans_15_25_Spencer.pdf.

Tinsman, Heidi. 1995. "Los patrones del hogar. Esposas golpeadas y control sexual en Chile rural, 1958-1988". En *Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX*. Santiago: Coedición SUR/CEDEM. Acceso: 2 de Abril de 2013. <http://www.sitiosur.cl/r.php?id=493>.

Tójar, Juan Carlos. 2006. *Investigación cualitativa. Comprender y actuar*. Madrid: Editorial La Muralla.

Discografía

La Isla de la Fantasía. 2008. *Memoria Porteña*. CD. Fondo de la Música.

Anexo-Sobre las fuentes utilizadas

A continuación se detallan las dos fuentes desde donde fueron tomados los ejemplos para este artículo. La *Fuente 1* corresponde a un libro y la *Fuente 2* a la colección discográfica trabajada por el autor de este artículo en el marco de otra investigación. Los textos completos se encuentran en la tesis de éste último, disponible en la Biblioteca Central de la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso.

Fuente 1

Torres Figueroa, Santiago. 1999. *Cancionero de la Cueca Chilena*. Santiago: FONDART.

A continuación se detallan las cuecas citadas según su número de página, numeración correlativa y autoría. En este último aspecto, el autor asignó en todas las obras la figura de “Recopilador” (R):

- p.41, n°17. R: J.Silva Salinas.
- p.47, n°44. R: Conjunto Los Chileneros.
- p.53, n°70. R: Conj.Nanihue.
- p.54, n°71. R: Conj.Rehue.
- p.56, n°82. R: (vacío).
- p.58, n°89-90. R: Luisa Salinas.
- p.63, n°113. R: Patricia Chavarría.
- p.69, n°137. R: Héctor Pavez
- p.69, n°138. R: Roberto Cancino.
- p.71, n°145. R: Conjunto Los Huasos del Amanecer.
- p.71, n°146. R: Conjunto Huasos de Tierra Angosta.
- p.76, n°165. R: Carlos Medel.
- p.79, n°180. R: Petronila Orellana.
- p.82, n°190. R: Hermanos Morales.
- p.91, n°229. R: Raúl Céspedes G.
- p.106, n°286. R: Santiago Figueroa.
- p.106, n°288. R: Conjunto La Ranca.
- p.110, n°306. R: Conjunto Quinua.
- p.138, n°420. R: Hermanas Freire.
- p.142, n°437. R: Hermanos Morales.
- p.154, n°485. R: Amelia Labra.
- p.175, n°568. R: Dúo Las Regalonas.
- p.176, n°572. R: Juan E. Morales.
- p.177, n°577. R: Los Chileneros.
- p.179, n°583. R: (*sin información*).
- p.190, n°629. R: Hermanas Acuña.
- p.193, n°639. R: Los Tremendos del Norte.
- p.194, n°644. R: Alberto Rey.
- p.197, n°655. R: Luis Verdugo.
- p.203, n°682. R: Conjunto La Ranca.
- p.204, n°687. R: Juan C. Ortiz.
- p.205, n°688. R: Carlos Medel.
- p.220, n°749. R: Patricia Chavarría.
- p.247, n°858. R: Margot Loyola.
- p.249, n°866. R: Oscar Olivares.
- p.263, n°926. R: Violeta Parra.
- p.297, n°1060. R: Los Chileneros.
- p.299, n°1069. R: Conjunto La Ranca.
- p.325, n°1176. R: Conjunto Nanihue.
- p.328, n°1189. R: Hermanos Morales.
- p.363, n°1324. R: Conjunto Magisterio de Chonchi.

Fuente 2

Solís Poblete, Felipe. 2011. Cancionero Discográfico de Cuecas Chilenas: Santiago. FONDART. Recurso web disponible en www.cancionerodecuecas.cl

A continuación se detallan los discos desde donde se seleccionaron una o más cuecas, mencionando respectivamente intérpretes, año, título del disco, sello editor y número de catálogo:

- Segundo Zamora y sus guatones. 1967. *Cuecas pa' los guatones*. RCA Victor, CML-2512-X.
- Ester Soré y Los Baqueanos. Ca.1969. *Somos de la Calle Larga*. Polydor, 49018.
- Hermanos Rosas. 1967. *Guitarrero y entonado*. EMI Odeon, LDC-36254.
- Trío Los Parra. 1967. *20 cuecas con salsa verde*. EMI Odeon, LDC-36266.
- Dúo María-Inés y Hermanos Lagos. 1964. *Esta sí que es fiesta, mi alma*. EMI Odeon, LDC-36354.
- Los Labradores. Ca.1962. *Mundial de la cueca*. Philips, 630 536.
- Los Hermanos Campos. 1972. *Las cuecas de los Campos*. RCA Victor, CML-2927.
- Nano Parra. 1975. *Cuecas choras de toque a toque*. Asfona, VBPS-497.
- Los huasos cochinos. 1978. *Cuecas con aliño*. EMI Odeon, 4247.
- Dúo Rey-Silva. 1967. *Sílbate unas cuequitas*, Rey. RCA Victor, CML-2513-X.
- Dúo Rey-Silva. 1972. *35 años de cueca*. RCA Victor, CMS-2928.
- Roberto Parra y Ángel Parra. 1972. *Las cuecas del tío Roberto*. Dicap, DCP-40.
- Dúo Mesías-Lizama. 1969. *La cueca centrina*. EMI Odeon, LDC-35176.
- Los Chileneros. 1973. *Así fue la época de oro de la cueca chilenera*. EMI Odeon, LDC-36828.
- Los Perlas, Hermanos Campos, Dúo Rey-Silva. 1966. *Cuecas con ají*. RCA Victor, CML-2408-X.
- Los Chileneros. 1968. *La cueca brava*. EMI Odeon, LDC-35091.

R