ESTUDIOS FILOLÓGICOS
DOI: 10.4067/s0071-17132026000200231

Una aproximación a las denominadas "Cuecas chilotas" desde el arte verbal

An Approach to the "Cuecas Chilotas" from Verbal Art

CRISTIAN YÁÑEZ AGUILAR[a]

[a] Universidad Austral de Chile, Chile.
cyanezaguilar@gmail.com

Este trabajo tiene como objeto de estudio las marcas de oralidad presentes en cuecas chilotas ejecutadas en contextos de tradición oral y en otras mediatizadas desde el campo artístico del folklore. Como hipótesis sostenemos que las cuecas ejecutadas en contextos de enunciación de tradición oral se constituyen en una expresión de arte verbal abierta en la composición, que se produce en la ejecución, configurándose en instancia de comunicación local mientras que en las cuecas mediatizadas los textos se fijan y sirven de base para nuevas interpretaciones, lo que tiende a invisibilizar la relevancia del arte verbal que igualmente las habita. Identificamos un conjunto de marcas de oralidad cuya densidad intertextual se conecta históricamente con modos de habla y huellas intertextuales anteriores al siglo XIX, al tiempo que se observa la necesidad de revisitar géneros abordados descriptivamente como expresiones dancístico-musicales, visibilizando la dimensión verbal presente en ellos, discutiendo la propia noción de "cueca chilota" según se entiende en el sentido común.

Palabras clave: Cuecas chilotas, arte verbal, géneros populares, Chiloé.

Our object of study the are the marks of orality present in "cuecas chilotas" executed in contexts of oral tradition and in contexts mediated by the artistic field of folklore. As a hypothesis we maintain that the cuecas executed in enunciation contexts of oral tradition constitute an open expression of verbal art in which the composition occurs in the execution, configuring itself as an instance of local communication while in the mediated cuecas the texts are fixed and that serve as a basis for new interpretations, which tends to make invisible the relevance of the verbal art that also inhabits them. We identify a set of orality marks whose intertextual density is historically connected with modes of speech and intertextual traces prior to the 19th century, while observing the need to revisit genres approached descriptively as dance-musical expressions, making visible the verbal dimension present in them, discussing the notion of "cueca chilota" as understood in common sense.

Keywords: Chiloé cuecas, verbal art, popular genres, Chiloé.

Discusión inicial

La denominación de "cueca chilota" remite a un género poético, musical y dancístico de larga densidad histórica (Cádiz 2021; Loyola y Cádiz 2014; Gómez 1998; Magisterio de Castro 2005 y 1993). Desde mediados del siglo XX se producen investigaciones referidas especialmente a la cueca como género. Estos estudios se enmarcan en el campo del folklore (Vargas 2020; Loyola y Cádiz 2014; Loyola y Cádiz 2010; Magisterio de Castro 2005 y 1993; Pizarro y Pavez 1992), desde enfoques históricos (Gómez 1998), musicales (Vega 1947) y literarios (Bahamonde 2006). Sin embargo, una revisión de los abordajes revela mayor énfasis en la descripción de los componentes dancísticos y musicales por sobre los verbales, a excepción de los trabajos de Bahamonde. En el sentido común y en espacios artísticos e incluso educativos, "cueca chilota" remite a un modo específico de bailar la cueca, invisibilizando un conjunto de componentes poéticos que invitan a una reflexión más amplia.

Autores como Pavez y Pizarro (1992) enfatizan en la diversidad estilística de las expresiones musicales dentro de la Isla de Chiloé. Loyola y Cádiz (2010) han mostrado aprendizajes concretos de textos poéticos y han descrito ciertos tipos de cueca en función de sus trabajos de recopilación en la segunda mitad del siglo XX. Magisterio de Castro (2005) divulgó un estudio sobre la cueca de Chiloé donde plantea ciertas características estilísticas en la expresión al bailar, organología y contextos de baile, al tiempo que en 1997 editó un cassette titulado precisamente *Cuecas chilotas*.

Este trabajo busca, por una parte, visibilizar la dimensión poética como un componente relevante del género y analizar dicha dimensión en contextos de enunciación de tradición oral y aquellos mediados por las cuecas registradas discográficamente en el campo artístico del folklore (Yáñez 2025a, 2023 y 2021). Si bien existe una importante producción bibliográfica sobre la "cueca chilota", esta es muy menor a la que se ha producido en torno a la llamada "cueca chilena" (Loyola y Cádiz 2014; Acevedo-Hernández 2014 [1953]); Spencer 2021; 2020, Cabaluz 2013; Claro Valdés y Peña Fuenzalida 2011; Loyola y Cádiz 2010; Torres 2003, Garrido 1979; Vega 1947 y Pereira 1941), que ha sido central en la institucionalización de una visión nacionalista del género, y a partir de la cual han venido produciéndose reflexiones críticas desde disciplinas como la musicología (Spencer 2021), aunque todavía es importante el marco nacionalista romántico como paraguas interpretativo (Spencer 2021; Fischman 2012; Dupey 2008 y Ortiz 1989), pese a la emergencia de enfoques críticos contemporáneos centrados en aspectos históricos y sociales más complejos (Navarrete y Donoso 2011 y Rojas 2009). Según Spencer, "la cueca es sin duda la práctica dancística y cultural sobre la que más se ha escrito en toda la historia de Chile" (Spencer 2021: 31). La cita anterior, sin embargo, no corre para la denominada "cueca chilota", pero sí evidencia la centralidad de la primera en relación con su construcción simbólica en relación con el Estado-nación de Chile.

En efecto, la producción artística, divulgativa y bibliográfica se ha centrado fuertemente en la denominada "cueca chilena" con énfasis en el centro geográfico del Estado-nación chileno, invisibilizando así territorios como Chiloé. Desde ese punto de

vista, junto con el centralismo en los abordajes de la cueca y su circunscripción permanente al marco del Estado-nación de Chile (la división zonal del folklore), es que se advierte invisibilización de su ejecución en espacios no chilenos (la cueca en Neuquén, en Cuyo o en el actual Bolivia, por ejemplo), de la presencia de matrices poéticas o dancístico-musicales anteriores al marco de lo nacional, lo que para el caso de Chiloé es relevante a propósito de la conmemoración del Bicentenario de su incorporación a Chile, o la producción de conocimiento sobre el género que reconozca un agenciamiento que no es apenas derivación o diferencia en relación con lo que sería la "cueca chilena".

Dado lo anterior, planteamos la posibilidad de indagar en una comprensión genérica específica de la denominada cueca chilota —no como expresión derivada de su versión central chilena— en contextos de enunciación y sociabilidad de tradición oral versus otros mediados por el registro discográfico de las cuecas. Nos parece que abordar este problema arrojará conocimientos importantes respecto de las características formales y de sociabilidad en torno al género, lo cual vuelve a poner en el centro la visibilidad de su condición como arte verbal. Sostenemos que las cuecas ejecutadas en contextos de enunciación de tradición oral se constituyen en una expresión de arte verbal abierta donde la composición se produce en la ejecución, configurándose en instancia de comunicación local mientras que en las cuecas mediatizadas los textos se fijan y luego sirven de base para nuevas interpretaciones, lo que tiende a invisibilizar la relevancia del arte verbal que igualmente las habita. Nos parece, pues, relevante identificar las marcas de oralidad presentes en cuecas ejecutadas en contextos de enunciación de tradición oral y en un corpus de cuecas registradas mediáticamente en contextos mediados por el campo artístico del folklore. Específicamente nos interesa identificar características textuales presentes en las cuecas, describir recontextualizaciones expresivas de contenidos poéticos contingentes e históricos presentes en las cuecas, identificar rasgos musicales y dancísticos en las cuecas de tradición oral.

Perspectiva teórico-metodológica

Dan Ben Amos, en diálogo con la obra de Mijail Bajtin (1982), ha sostenido que en el afán por una metodología científica —orientada por el contexto en que nacieron los Estudios Folklóricos— se ha invisibilizado las complejidades que entraña la construcción de esquemas teórico-analíticos. "Es así como diversos estudios pusieron atención en el problema de la definición de los géneros, destacando la importancia de las clasificaciones dadas por los mismos narradores, y la relevancia del contexto de producción de un discurso" (Palleiro y Fischman 2009: 24). Siguiendo enfoques como los de la Etnografía del Habla o los planteos de Ben Amos, a fines del siglo XX surgieron enfoques críticos que revisitaron el campo, identificando los componentes coloniales y textualistas de este (Briggs y Naithani 2012).

> Tales estudiosos enfatizaron la posibilidad de combinación de distintas formas y contenidos temáticos, y su recreación estética con el estilo personal de cada autor.

> Esto conforma un entramado intertextual que lleva además la marca de cada ámbito contextual en el que se enuncian determinados géneros (en Palleiro y Fischman 2009: 24).

El tipo de interacción que se produce entonces es un componente central de un enfoque que, en la perspectiva de Bauman, tomó como referencia la noción de performance. Richard Bauman definió la performance o actuación como "un modo de comunicación estéticamente marcado y realzado, enmarcado de una manera especial y puesto en exhibición para un público" (Bauman 1992: 3). La importancia de la poética entonces, radica en la relevancia no sólo de la dimensión referencial del mensaje sino en sus características formales, lo que implica distintos componentes del género, en este caso verbales y melódicos, por ejemplo. Es así como una ejecución en particular, "se seleccionan y abstraen entonces determinados rasgos específicos, para montar así en escena un eficaz" (Bauman y Briggs 1990).

El género visto como un arte verbal en ejecución pone especial atención en su carácter intertextual, así como en las características de la audiencia concreta. De manera que cuando el discurso está vinculado con un género el proceso a través del cual se produce y se recepciona, se lleva a cabo en relación con un discurso anterior o actual, pero de una esfera discursiva externa a la del contexto específico de enunciación. Charles Briggs y Richard Bauman sostienen que analizar los géneros a partir de la intertextualidad convierte a "los textos en entidades ordenadas, unificadas y delimitadas, por una parte; y fragmentadas, heterogéneas y abiertas, por otra" (Briggs y Bauman 1996 [1992]: 90) plausible de ser objeto de análisis.

Claves para el análisis resultan ser los conceptos de entextualización y recontextualización. Para Briggs y Bauman, la entextualización consiste en hacer extractable el discurso, de convertir una extensión de producción lingüística de una unidad —el texto— que puede ser extraída de su situación de interacción. Desde esta perspectiva entonces, un texto, es un discurso hecho descontextualizable. La entextualización bien puede incorporar aspectos contextuales tales que el texto resultante lleve dentro de sí elementos de la historia del uso dentro de dicho contexto (Briggs y Bauman 1996 [1992]). En el desarrollo de este enfoque también fue relevante el aporte proveniente de Dell Hymes desde la sociolingüística. Especialmente con relación con la importancia del contexto para comprender los encuadres culturales de las interacciones. Otra de las matrices que se evidencia es la de la oralidad, según los planteos de Parry y Lord. Tanto en su análisis de la obra homérica como de los poetas populares destaca lo que denominan como "carácter formulaico" (la idea de que hay palabras que se usan bajo similares condiciones métricas para expresar una idea) en tanto marca que habita tipos de texto —como los homéricos— aunque estos posteriormente se fijen por escrito o —en nuestro caso— en discos.

Además de su aporte sobre el carácter formulaico destaca el planteo referido a que la composición también posee un carácter oral. Es decir, que el momento de la ejecución es el de la composición. Esto es relevante porque refiere a modos predominantemente orales que nos permitirán abordar precisamente las cuecas ejecutadas en contextos distintos de los mediados por las cuecas registradas discográficamente, lo que no quiere decir que se

niegue fenoménicamente que en tales contextos haya un desconocimiento de registros sonoros mediados, sino que la lógica de la enunciación es fundamentalmente interaccional. Aquí un punto clave: "el carácter formulaico" puede habitar textos escritos o, en nuestro caso, cantados, mientras que la composición oral es una herramienta para interpretar los testimonios sobre ejecuciones de cuecas en contextos de tradición oral. Las tesis de Parry y Lord enuncian un conjunto de rasgos tales como que son acumulativas más que subordinadas, redundantes más que analíticas, conservadoras, agonísticas, cercanas al mundo vital, participantes y situacionales más que abstractas (algo relevante para los fines de este trabajo).

Para la recolección de información (Denzin y Lincoln 2012) se ha trabajado con investigación documental de registros escritos (bibliográficos del campo del folklore e investigaciones sociales), discográficos (producciones grabadas y reproducidas desde formatos como el disco compacto y cassettes de audios a través de sellos de distribución nacional o regional décadas antes de la circulación digital), entrevistas con actores relevantes, registros sonoros elaborados en el marco de trabajo de campo, y observación participante de prácticas artísticas en el campo del folklore en Chiloé. A partir del proceso de recolección de información se elaboró un corpus que incluye 10 cuecas ejecutadas en contextos de tradición oral y otras 13 mediatizadas a través de producciones discográficas registradas y reproducidas por medios como la radio, los discos y las presentaciones escénicas del campo del folklore, identificando marcas de oralidad en los textos y refiriendo a los contextos a partir de las fuentes secundarias y experiencia de campo.

Contextos de enunciación de tradición oral y mediatizadas refieren a cómo los modos de relación están mediados, por instancias interaccionales de co-presencia, versus las segundas, donde se advierte la mediación del disco (o las industrias culturales), que otorgan ciertas características a los modos de sociabilidad.

Marco contextual

Gómez (1998)[1] ha consignado que hacia fines del XIX, "en las fiestas populares, después de la celebración religiosa, se bailaba entusiastamente: la Seguidilla, el Fandango, el Chocolate, la zamacueca[2], la sajuria, entre otros, ya sea, en Talcán, en Apiao, en Caguach y en todos los rincones de encuentro social y familiar" (Gómez 1998: 65). A principios del

[1] Para este trabajo tomaremos como referencia la información relativa a las cuecas chilotas. Ello porque existe una abundante literatura en torno a la llamada "cueca chilena", al punto que actualmente las investigaciones se centran en cómo se han construido históricamente sus ejes de estudio y cómo desde la mirada en torno a ella (Spencer 2021), se han construido categorías genéricas en torno a otras expresiones de cueca como "campesina", "nortina", "chilota", etc. En ellas se ha mostrado ya la importante presencia de visiones de nacionalismo chileno desde donde se ha enmarcado tanto bibliográficas como la institucionalización de políticas culturales y educativas concretas en torno al género.

[2] Denominación que con el tiempo dio lugar al nombre de 'cueca'.

siglo XX Weber describe un medan -espacio de sociabilidad de ayuda comunitaria- en que el baile inicia con cueca. En tanto Cavada (1914), a principios del siglo XX, describe el Quegnún que es un encuentro entre familias previamente organizado donde hay sociabilidad mediante por la comida, bebida y baile. Para Cavada, el Quegnún es "propiamente una visita, anunciada desde algún tiempo atrás, que se hace a un amigo, por lo general a un compadre y para la cual el visitante lleva cuantas personas sean de su agrado con tal de que vayan en calidad de pagas" (Cavada 1914: 144).

> Tras un largo desarrollo ritual que incluía contrapunto poético desde adentro y afuera de la casa, se consigna que se abren las puertas, pero sólo para un grupo de personas enmascaradas que por tradición oral se han denominado como 'tapaos', que ingresaban y bailaban la seguidilla. Tras los respectivos regalos, bailan "después la seguidilla los compadres con sus respectivas mitades. Viene enseguida la cueca, terminada la cual, se prepara la mesa para la cena de los compadres y las pagas (Cavada 1914: 149).

Posteriormente corresponde a la comida y más tarde continúa el baile de la cueca y los dueños de casa sirven licor durante toda la noche.

Álvarez Sotomayor agrega otro relato de principios del siglo XX y que refiere a un Velorio de Angelito que observó hacia 1887 en el sector de Chaihue en la isla de Quinchao. El rito contó con la presencia de la comunidad y los padrinos del niño fallecido que había muerto tras apenas unos pocos días de vida. Según la crónica, asistió un fiscal que era violinista, tocaba la guitarra y la flauta. Se ejecutó un canto de angelito y el padrino se puso de pie e invitó a la madre del niño fallecido para bailar una cueca, pero esta se excusó, e inmediatamente después él bailó con otra mujer y con ello se dio inicio al baile en el cual participaron todos los presentes. Fue una jornada en que, según el escritor, no se bebió alcohol y se celebró la entrada del niño en el Reino de Dios.

Las memorias orales rurales del siglo XX consignan que en muchas islas el baile de la cueca ha sido y sigue siendo relevante, aunque el estudio focalizado del género ha sido secundario hasta la emergencia del campo artístico del folklore. En Quehui documentamos que hacia la mitad del siglo XX había acordeonistas que animaban los bailes en medanes (de papas, trigos o recién casados), mingas y en espacios de sociabilidad festiva que denominaron como "ventas de chicha", donde —junto con otros géneros— la cueca era una de las manifestaciones más bailadas (Yáñez 2015). Otras instancias documentadas, especialmente en el trabajo de folkloristas en la segunda mitad del siglo XX, son las festividades religiosas y el lugar de los bailes en ella. Desde el Conjunto Folklórico del Magisterio de Quinchao presentaron investigación y "obras de proyección" de dos manifestaciones en las cuales las cuecas tenían un lugar especial. En 1978 la agrupación presentó en el Encuentro de Conjuntos del Magisterio realizado en Castro, la obra "El Remate de la Novena de San Antonio de Padua", que contó con la participación del fiscal de la capilla, don Ramón Díaz.

> Representaba la historia real de un campesino que invocó al milagroso santo para que le concediera un favor, ofreciéndole una novena, en cuyo remate bailaría una cueca con la imagen. El isleño cumplió su promesa, pero 'por reparo humano', no bailó con el santo, sino con su mujer. Con el tiempo comprobó que le ocurría una desgracia tras otra, atribuyendo esto a un disgusto de la imagen. Para reparar la falta, recurrió de nuevo al santo de su devoción, ofreciéndole una nueva novena, cuyo 'remate' (último día), presentaron los folcloristas de Achao (Uribe 2003: 155).

Un año más tarde, en el encuentro organizado por el Magisterio de Quellón en esa ciudad, el grupo documentó la festividad conocida en la Isla de Llingua como el "Ensae", con base a una investigación descriptiva que dio lugar a una "obra de proyección". Ensae es la denominación local para una festividad que reúne precisamente varias fiestas religiosas y que en la actualidad se desarrolla durante cuatro días: San Antonio de Padua (9 de febrero), San Pedro Patrono de los Pescadores (10 de febrero), Nuestra Señora de Lourdes (11 de febrero) y el fin de las actividades que se realiza el día 12 de febrero. Como se advierte, el espacio festivo reúne varias festividades que no necesariamente se ubican en el onomástico católico original. Un aspecto central de esta festividad que está documentado en la obra del Magisterio de Quinchao —y que permanece hasta la actualidad— es que los miembros del cabildo primero y la comunidad después bailan cueca. De allí fue que apareció la conocida "Cueca de los Llingua"[3], documentada por el reconocido folklorista Amador Cárdenas, que fue grabada discográficamente por el Conjunto Llauquil de Quellón. En la actualidad las cuecas que se bailan son aquellas registradas y conocidas a través de la radio que se catalogan como "cuecas chilotas" o "cuecas centrales".

Las actividades de sociabilidad festiva se han transformado y varias de ellas, como los 'paseos', medanes o 'ventas de chicha' no existen y en la actualidad se realizan fiestas bailables en sedes sociales o espacios abiertos animados principalmente por bandas de música ranchera mexicana que, eso sí, incorporan cada tanto algunas cuecas en su repertorio. En algunas localidades isleñas se mantiene la costumbre de que las autoridades de cabildo o de la fiesta respectiva bailen una cueca para iniciar el baile después de la procesión, dando paso después a corridos y cumbias.

Desde mediados del siglo XX se produjo un proceso de registro discográfico de manifestaciones tipificadas como folklóricas en un complejo proceso que implicó la articulación entre políticas institucionales, universidades e industrias discográficas (González, Olhsen y Rolle 2009), dentro del cual se registraron, entre otros géneros, un número importante de cuecas desde enfoques como el folklore de proyección (Conjunto Millaray), los intérpretes criollistas (Silvia Infantas), duetos (Los Hermanos Campos) o intérpretes urbanos (Los Chileneros). En Chiloé el proceso de registro discográfico fue más tardío, pero, aunque

[3] Según describimos en un trabajo anterior dedicado a la memoria oral, en el habla insular todavía vigente en las últimas décadas del siglo XX, las personas de las islas interiores se identificaban anteponiendo la designación plural. Por ejemplo: Los Llingua, los Chaulinec o los Quehue (Yáñez 2015).

se inició con grabaciones discográficas de artistas de Santiago como Millaray, Cuncumen, Ancahual o Héctor Pavez (como intérprete solista), ya en 1968 con la participación del Conjunto de Cogomó en Disco de la Promoción Popular y con un long play a mediados de la década siguiente por parte del Magisterio de Quinchao, comenzaron a grabar conjuntos folklóricos e intérpretes de Chiloé. En medio de todo este entramado de agentes artísticas y discográficos es que se advierte que comienza a aparecer ya no la noción de cueca sino de "cueca chilota" al mismo tiempo que comienza un proceso de caracterización del género.

Desde el campo del folklore en Chiloé y fuera del territorio se documenta el género y se desarrolla la noción de cueca chilota. Ello tiene varias implicancias: 1) la documentación de manifestaciones expresivas en contextos culturales a través de entrevistas, observación y trabajo de recopilación centrado en características formales del género, 2) grabaciones discográficas con manifestaciones genéricas recopiladas dentro de las cuales se integró tempranamente cuecas de tradición oral que dentro de las carátulas aparecieron tipificadas como "cuecas chilotas" provenientes "del folklore", 3) composición de cuecas con temáticas bien definidas y su registro discográfico, 4) producción, aunque en menor escala, de algunos discos dedicados exclusivamente a las denominadas "cuecas chilotas" (Magisterio de Castro 1997 y Bandada 2017), 5) Escenificación de cuecas en propuestas artísticas, especialmente músico-dancísticas mediante enfoques estéticos como la Proyección Folklórica y el Ballet Folklórico (este último especialmente fuera de Chiloé, pero que en la última década comienza a ser cultivada especialmente entre jóvenes y niños), 6) producción de textos sobre música y danza folklórica tipificada también como "música y danza tradicional" de Chiloé (Cádiz 2021; Loyola y Cádiz 2014 y 2010; Loyola 1980; Barría 2004; Gómez 1998; Magisterio de Puerto Montt 2010; Magisterio de Castro 2005 y 1993; Soto-Pérez 1997), 7) La enseñanza de géneros como la cueca en las instituciones escolares con base en las denominaciones de zona norte, zona centro, zona sur institucionalizadas en el campo artístico del folklore (Chávez 2022). 8) En todo el proceso anterior el énfasis está dado en los aspectos danzables y musicales en torno a una letra ya fijada mediante la recopilación y registro discográfico, o mediante la composición con menor o mayor apego al uso de estructuras métricas de densidad histórica como las cuartetas y seguidillas.

Cabe señalar que desde este campo se ha planteado ejes en torno al origen o desarrollos de la cueca chilota, como se advierte, por ejemplo, en el trabajo de Soto-Pérez (1997), quien sostiene que las zamacuecas —después llamadas cuecas— se conocieron en Chiloé con el nombre de paseadas y que luego, por la influencia del fonógrafo de las primeras décadas del XX, en algunos lugares se alteró el tempo tornándolas más rápidas y dando lugar a modos distintos de ejecutarla en relación con el parámetro de velocidad. Cádiz (2021) aporta varias características en la forma de bailar, lo mismo que Magisterio de Castro (2005), mientras que en el repertorio de Magisterio de Ancud se aporta una cueca con temática religiosa en el marco de un velorio de angelito.

Un trabajo que se centra en la dimensión verbal la encontramos en Bahamonde (2006): "En el transcurso de nuestra investigación se ha podido comprobar que tanto los cultores como los cantautores chilotes en sus interpretaciones no son respetuosos de la

estructura estrófica clásica de la cueca: una cuarteta, una seguidilla y un dístico o pareado; por el contrario, alteran especialmente la seguidilla" (Bahamonde 2006: 61). El mismo autor, admitiendo los distintos componente musicales y poéticos del género sostiene que la denominada cueca chilota, es "expresión del folclore literario, ya que toma en cuenta algunas propiedades discursivas importantes que, al mismo tiempo, le permiten a la cueca ser diferente de cualquier otra especie folclórica" (Bahamonde 2006: 61). Agrega que la cueca "en tanto manifestación verbal, posee ciertas vinculaciones con el texto literario, pues tanto el texto literario como la expresión musical presentan una condición artística común: la de producir vivencias estéticas. […] la obra folclórica —como es el caso de la cueca— la infunde en sus participantes: intérpretes o cultor-intérprete, bailarines y observadores del hecho folclórico" (Bahamonde 2006: 61). Este enfoque dialoga con la mirada estética que orienta nuestro trabajo, y que no circunscribe lo estético al campo artístico, sino precisamente se propone revisitar cuecas enunciadas en contextos de tradición oral y mediatizadas, ofreciendo una mirada analítica que puede ayudar a enriquecer los enfoques en torno a este género en Chiloé.

Cuecas de tradición oral y post mediatización

Un primer corpus de cuecas ejecutadas en instancias de enunciación preferentemente de tradición oral corresponde a un registro sonoro del músico chilote José Daniel Bahamonde, conocido localmente y después a través del campo cultural del folklore como "Coche Molina". Se trata de un músico que fue reconocido en su comunidad y ejecutó diversos géneros en espacios de sociabilidad festiva (mingas, medanes) previo a la construcción de un campo artístico del folklore. Posterior a ello fue informante de distintos folkloristas del centro del país y de Chiloé, quienes recopilaron repertorio enseñado por él y lo registraron discográficamente.

Un primer elemento relacionado con la poética de las cuecas y que no radica exclusivamente en su dimensión verbal, está dado por lo siguiente: en distintos grupos de cuecas utiliza las mismas melodías musicales y ordena las estrofas de modos diferentes, además de cantarlas con pequeñas variaciones melódicas y de expletivos. Es decir, es la elaboración poética la que marca la diferencia entre una cueca y otra y no la melodía que utiliza. La singularidad de la ejecución se ve enriquecida con el uso de expletivos que, como recuerdan investigadores provenientes de la musicología, fueron parte de los cantares hispanoamericanos al menos durante el siglo XVIII (Valdivia 2024 y Pérez-Bugallo 2008) y que, en la literatura sobre la cueca chilena se ha canonizado con el nombre "ripios". En las cuecas del corpus analizado encontramos expletivos ampliamente expresivos como "Ay caramba", "ay", "allá va", "a la hualla va" o la expresión "ah" antes de la respectiva frase verbal o después. Estas expresiones aportan en ocasiones una mayor intensidad del volumen para enfatizar ciertas ideas desdibujando el perfil melódico que se deja habitar por una enunciación a medio camino entre un modo de interpretar hablado-gritado-cantado.

Entre las huellas intertextuales se advierte la recontextualización de un refrán que, como ha estudiado Soublette (2009), forma parte de un contenido sapiencial en su versión verbal. Se trata de la expresión "por mucho madrugar no amanece más temprano". En las ejecuciones encontramos entextualizado el refrán en los dos primeros versos de la primera estrofa, configurándose en una suerte de encabezado moral que se enfatiza por el carácter del canto gritado con el que se repiten los versos 1 y 2 más expletivo. Un ejemplo que toma como base la ejecución misma de la cueca dice: "Ah caramba no por mu, no por mucho madrugar/ ah caramba no por mucho madrugar" (verso 1) "Agora y amanece más temprano". En otra cueca inicia con: "Ay caramba no por mu, no por mucho madrugar a ya, ay caramba no por mu mucho madrugar ay ya" (verso 1) / Agora y amané- cé más temprano ya/ ay caramba y amane nece más temprano ay ya ya" (verso 2).

Lo interesante es que la estrofa de seguidilla (estrofa de 7ª5b7c5b) en la poética del canto se acomoda para que el sentido se ajuste al ritmo de la cueca más que a la estrofa en sí misma. La recontextualización de la expresión "agora" además expresa la huella intertextual de una expresión de español antiguo que evidencia la presencia de dicha matriz hasta bien entrado el siglo XX.

En los versos 4 y 5 aparece la recontextualización de otro refrán cantado que dice: "caramba más vale, dormir en cama ya, caramba que amane- cer caminando". Lo relevante entonces es que cuando ambos refranes inician como primera estrofa de seguidilla forman un encabezado con contenido sapiencial que se canta festivamente y no a modo de verbalización como ocurre en otros contextos de habla. Tras dicha estrofa vienen otras estrofas en distinto orden. En el siguiente recuadro intentamos mostrar la estrofa de seguidilla sin considerar cómo se desglosa en el canto, la forma en que se enuncia en el canto de algunas cuecas donde aparece como primera estrofa y el refrán referido:

Refrán	**Refrán en seguidilla, sin expletivo**	**Refrán en seguidilla cantado en la cueca**
1. No por mucho madrugar, amanece más temprano 2. Más vale dormir en cama que amanecer caminando	No por mucho madrugar ‘ce más temprano Más vale dormir en cama ‘cer caminando	Caramba no por mu No por mucho madrugar Ay caramba no por mu Cho madrugar ay ya Agora y amané, ce más temprano Y caramba y amané, ce más temprano a ya ya Caramba más vale, Dormir en cama ya Arriba que amane, Cer caminando ay ya ay

Un aspecto relevante es la ejecución y composición recontextualizando estructuras métricas presentes en el cancionero hispanoamericano que han permitido componer manifestaciones genéricas muy diversas como periconas, cuecas o sirillas (seguidillas), con estructuras métricas que, por ejemplo, fueron base para elaborar contenidos en almanaques publicados en la actual España durante el siglo XVIII (Valdivia 2024). Así ocurre con el tipo de seguidilla que se relaciona con lo que Valdivia denomina como "de contera" en el sentido que se construye a partir de una estrofa de seguidilla de 4 versos seguida de una segunda de 3 pero a la que, tal como ocurre en géneros como las cuecas o las periconas documentadas desde la investigación musical y del folklore (Pérez-Bugallo 1995; Gómez 1998; Loyola y Cádiz 2014 y Cádiz 2021), para el caso de la cueca se le agrega la repetición del cuarto verso de la primera seguidilla más un expletivo para construir el heptasílabo. Este esquema es común a las dos seguidillas que siguen a la copla en la cueca chilena cristalizada pero aquí el número varía precisamente según el contexto situacional, como agregan los testimonios de cantores de tradición oral.

Ah Valparaíso me gusta
Ah pero no me hallo ya
Ah me gustan las chiquillas
Ah de Talcahuano ah (se repiten los versos 3 y 4)

Ah de Talcahuano, sí
Ah, que más le haremos, ya
Ah, que cuando nos veamos
Ah conversaremos (se repiten los versos 3 y 4)

El modo de construir estrofas además es común con otros géneros que utilizan el mismo sistema de construcción textual. Entre ellos podemos mencionar al menos 2, uno documentado desde el XIX y otro que hunde su densidad entre los siglos XVI al XVIII, la seguidilla bailada, lo que pone en el centro el modelo verbal antes de los componentes estrictamente musicales.

Primero, la pericona, que ha sido documentado para las primeras décadas del siglo XIX:	En una de las versiones de danzas de seguidillas o sirillas, cuya historia es muy anterior a la pericona, documentadas en Chiloé tenemos estrofas como:
La pericona tiene Un diente menos Por esos rinconcitos Nos entendemos Nos entendemos, ay sí Anduve, anduve Anduve por los cerros Y entre las nubes	La seguidilla tiene Un diente menos Por esos rinconcitos Nos entendemos Nos entendemos, sí Baila con hambre Mátenle una gallina Denle la sangre

El análisis del corpus de cuecas ejecutadas en este registro muestra de forma evidente la composición en la ejecución de estrofas en distinto orden, lo cual conduce cada una a ser distinguida como particular respecto de las otras. Esto se condice precisamente con los testimonios orales que hemos obtenido de antiguos cantores de medanes y fiestas en casas quienes nos hablaron de que las cuecas eran, según sus palabras, inventadas en el momento, por eso era difícil enseñarlas, aunque recordaban ciertos motivos y estrofas.

Mediante entrevistas sobre la memoria oral de isla de Quehui hemos aprendido que uno de los acordeonistas que acompañó bailes populares en fiestas religiosas y fiestas antes de la aparición de las sedes sociales y la música ranchera mexicana, Agustín Aguilar Hernández, hoy fallecido, ejecutaba muchas cuecas para animar los bailes. Al ser entrevistado en varias ocasiones, contó que él y otros músicos de su época "inventaba" cuecas en el momento de cantarlas, aunque recordaba estrofas de seguidilla con las que en su momento creó las cuecas que se ejecutaban en instancias concretas de enunciación. Lo mismo con otros músicos de prestigio local a mediados del siglo XX como Sergio Coihuin, de San Miguel, quien acompañaba sus cuecas con acordeón de botones. Una de las estrofas que aprendimos mediante entrevistas corresponde a una seguidilla que dice:

> En la vuelta la arena
> La clara llora
> Chincolito tan diablo
> Cuando enamora (entrevista personal, Agustín Aguilar)

Lo relevante es que, además de ser una estrofa con la cual se componían cuecas en el momento de ejecutarlas con acompañamiento exclusivo de acordeón, se advierte la presencia de motivos presentes en otros géneros de tradición oral dentro y fuera de Chiloé. Por ejemplo, Rosario Hueicha grabó fonográficamente (1988) una cueca donde

el motivo "en la calle la arena" se desarrolla finalmente en un sentido jocoso. Lo mismo que la expresión "Chincolito tan diablo / cuando enamora", que aparece en la grabación Chincolito, grabada por Víctor Jara en "Canto por Travesura" de 1973, y que corresponde en el disco a una canción tradicional. En las entrevistas realizadas con el músico isleño y su familia, se nos señaló que cuando ejecutaba la cueca en contextos festivos e incorporaba la estrofa de seguidilla, la figura de Clara refería a una vecina del mismo nombre por lo que había un sentido jocoso que quienes bailaban o compartían en torno a la cueca entendían y consideraban en tono festivo, generando un doble sentido que era compartido por quienes participaban del espacio concreto. Es decir, siguiendo al viejo Ben-Amos (1981), la cueca funcionaba como parte de un modo de comunicación local con un carácter fuertemente interaccional y colectivo.

También en la isla de Quehui, Eduvina Vidal, antigua cantora de música religiosa, recordó una cueca que a mediados del siglo XX era ejecutada por el acordeonista Adolfo Vidal. El registro corresponde a la cueca que un cantor conocido en su sector ejecutaba en fiestas locales todavía hasta la segunda mitad del siglo pasado antes de que se consolidaran las festividades animadas por grupos de música ranchera y los conjuntos folklóricos. Se ejecutaba con acordeón y pudo haber tenido, en ciertas ocasiones, otras estrofas. El ejemplo permite advertir la presencia del modelo de seguidillas donde, a través del canto, se repiten ahora los dos versos finales y, pese a la imposible reconstrucción de los contextos específicos de enunciación, podemos inferir que en el texto sí hay un móvil amoroso que predomina, así como la recontextualización de seguidillas que circulan en otras cuecas y en el cancionero mexicano proveniente del cine de oro que se ha recreado en géneros populares como la conocida "cielito lindo", que igualmente hunde sus estrofas en un fondo común hispanoamericano.

Seguidilla sin considerar el canto	Seguidilla cantada según registro de entrevista
1. Como la flor de almendra Son tus amores Y en las primeras lluvias Caen las flores	Cómo la flor de almendra Mi vida ay ay ay son tus amores /Y en las primeras lluvias Caen las flores, si ay ay ay /
2. Caen las flores, mi alma Y a ti te digo Que vengas el domingo Y hables conmigo	Caen las flores, mi alma Mi vida ay ay ay y a ti te digo Que vengas el domingo Y hables conmigo si ay ay ay
3. Y hables conmigo, ay cierto Canta y no llores Que cantando se alegran Los corazones	4. Y hables conmigo, ay cierto Mi vida ay ay canta y no llores Que cantando se alegran Los corazones, si ay ay ay

Los versos 3 y 4 de la segunda seguidilla, según pudimos corroborar a través de entrevista, refiere a la importancia que se le daba a la interacción cara a cara como espacio para resolver conflictos o aclarar cualquier tipo de situación mediada por "la palabra" y la apelación al hablar de frente "que vengas el domingo y hables conmigo" parece ser una estrofa de carácter mucho más coyuntural que las seguidillas 1 y 3 que son identificables intertextualmente de forma clara en otros repertorios. De allí que se trata de cuecas que, según se nos señala, se componían en el momento de su ejecución y eran comprendidas por la audiencia que participaba festivamente del contexto de comunicación interaccional mediada por la cueca.

La relevancia de la palabra y el manejo de estructuras métricas como seguidillas, cuartetas (coplas o redondillas) y uso de expletivos o motivos recurrentes comunes a repertorios tradicionales y/o mediatizados, nos pone ante la tesis de que las cuecas se construían incorporando recontextualizaciones de motivos de larga densidad histórica, es decir, estrofas que se pueden rastrear en otros géneros como cuecas, periconas y seguidillas o cuyos motivos están documentados en el cancionero hispanoamericano como hemos descrito previamente (Yáñez 2025b), y sobre cuyos elementos los enunciadores van construyendo variantes que pueden ser situacionales o tener cierta estabilidad dentro de un territorio específico como ocurre con la siguiente estrofa. La variante puede ser melódica, en expletivo y en palabras, llegando a crear realidades anímicas o referenciales diversas, por lo cual, asumen la forma de una enunciación específica, pero sobre la base de un motivo común:

Versión Héctor Pavez	Versión Familia Gerónimo Barría. Puchaurán	Versión Isla de Quehui
En la playa e Chaiguao, Perdí mi bote Cuatro chiguas de papas Cinco chilotes (versión Héctor Pavez Casanova)	En la playa e Calbuco Perdí mi bote Por hacerle cachaña A un cachalote (Versión familia Jerónimo Barría de Puchaurán-Isla Grande de Chiloé)	En la playa e Cucao Perdí mi bote Cuatro chiguas de papas Cinco chilotes (Versión Agustín Aguilar Hernández, Isla Quehui-archipiélago de Chiloé)

Lo anterior vuelve a visibilizar el lugar de la palabra, y al mismo tiempo tensiona la idea de que el estilo gritado de los cantores campesinos era señal de que la palabra tenía un rol secundario, como se ha consignado en testimonios generalmente externos a los contextos culturales de enunciación. Efectivamente, en un contexto festivo sin presencia de microfonía y donde la co-participación es fundamental, es decir, que la gente baile, el cantar fuerte pasó a constituir un elemento de la estética local (donde cantar bien es cantar fuerte), pero sin aplacar el lugar del contenido verbal en la conformación del texto. Por

ejemplo, los bailarines identifican el momento en que se debe realizar el giro para cambiar de lugar, lo que suele coincidir con el momento en que el cantor inicia una nueva estrofa repitiendo el cuarto verso de la seguidilla anterior y agregándole un expletivo (ejemplo: y andes con otra, ay sí), o bien en otras ocasiones iniciando un motivo nuevo, apoyado en ocasiones por un grito que indica lo que se conoce como la "vuelta". Por otra parte, el uso de un volumen fuerte en términos de intensidad se corresponde con lo que, hemos advertido a través de entrevistas con adultos mayores de Chiloé, constituía lo que la audiencia de las cuecas previos a la mediatización, consideraba como "cantar bien", por fuera de criterios de organización de las voces según un criterio melódico canonizado en la música occidental contemporánea respecto, por ejemplo, del uso de segundas voces grupales por intervalos de tercera como se socializó posteriormente con las ejecuciones de los conjuntos folklóricos, y como se advierte en la estética musical dominante. Efectivamente, en una situación festiva el cantor debía "cantar fuerte" y ello configuraba un "hacer bien", en términos performativos, lo que evidencia una estética propia que es distinta a las marcas formales de las propuestas artísticas enmarcadas en el campo del folklore, aunque parte de ella se recontextualice más o menos en distintas propuestas artísticas.

Cadiz, al visitar, junto con Margot Loyola, familias chilotas que conocían repertorios dancísticos tanto en la década de 1960 como en 1980, recuerda que conocieron bien diversos modos de bailar como de ejecutar en términos poético-musicales las cuecas. Al respecto señala:

> Después de todos los viajes que realizamos con Margot, pudimos ir estableciendo una serie de características y parámetros sobre la cueca en Chiloé. Ya desde el comienzo Margot pudo apreciar estas peculiaridades. Como lo mencionamos, cuando llegó a Tei, bailó una cueca con muchísimas vueltas. A lo largo de los años, pudo comprobar que la estructura de texto y métrica, no era rígida, teniendo un número indeterminado de seguidillas según lo dispusiera la voluntad de los músicos (Cádiz 2021: 124).

En el texto de memoria respecto a su propia experiencia de campo con actores que, mayoritariamente no mediatizaron sus ejecuciones a través del disco, señalan, por ejemplo, que escucharon coplas sin uso de ripios, o expletivos, más comunes en las denominadas cuecas del centro del país. En el texto menciona que escucharon cuecas con distinta métrica, incluyendo algunas comunes a la versión cristalizada —en términos de estructura métrica— como "cueca chilena". Este ejemplo quedó plasmado en la cueca que registraron con el nombre de "Los Aguadores", aprendida en la parte norte de la Isla de Chiloé y que en su letra y melodía coincide con la recopilada por el Conjunto Magisterio de Ancud. Lo relevante es que aquí sí aparece la estructura de cuarteta, seguidillas (seguidilla 1 más la segunda que se construye con repetición del cuarto verso de la anterior) y el denominado dístico de dos versos (de 7 y 5 sílabas coincidiendo con la estructura de la mitad de una seguidilla) que sirve de cierre:

> Tenemos, entonces, que, además de las cuecas con copla, redondilla y/o cuarteta; seguidilla y remate; podemos encontrar gran número de versiones con solo seguidillas, con un número indeterminado de cuatro versos bimétricos, con o sin repeticiones; de hecho, hemos escuchado una versión constituida por cuartetas octosilábicas con dípticos, o remates de 48 compases musicales […] en Ancud, encontramos algunas cuecas con la estructura métrica tradicional de las cuecas de la zona centro. En la primera parte como copla, cuarteta o redondilla, continuando con la seguidilla y luego un remato, siendo de 48 compases musicales, pero con ausencia de ripios, como señalamos. En Ancud, vimos muchas parejas terminar de bailar cuando terminaba el texto, a pesar de que los músicos continuaban tocando. En otras ocasiones, la música terminaba junto con el texto. Pero, en el resto de las Islas, se repetía mayormente lo que vimos en los alrededores de Castro, especialmente en Puacura. Viendo bailar a Serafina Díaz Guerrero con su marido, nos dimos cuenta que, luego de terminado el texto de la cueca, continuaba la música, siguiendo las participantes bailando hasta que concluían los músicos de tocar. En algunas partes comprobamos que la mujer, después de terminado el texto, se detenía, siguiendo el hombre zapateando frente a ella, hasta que terminaba la parte instrumental (Cádiz 2021: 125).

La diversidad de formas de organización estrófica, tempo o modos de bailar observadas por los folkloristas les permitió utilizar ciertas categorías genéricas como cueca larga (dada la extensión del número de estrofas), cueca valseada (en referencia al estilo de baile que enfatiza un acento similar al vals), cueca del capote (modalidad de baile en el cual en cada estrofa ingresan nuevos bailarines) o cuadrillazo (en relación con el modo de bailar que festivamente buscaba cansar a alguno de los bailarines). Habría que discutir si tales categorías pueden generalizarse para el grueso de los agentes consignados como ejecutantes de la denominada "cueca chilota" o constituían más bien expresiones territoriales, o incluso circunstanciales vinculadas con contextos específicos de ejecución del género.

También, a partir de su trabajo de campo y desde un enfoque conceptual centrado en la perspectiva del folklore y la cultura desarrollada principalmente en Chile, Estanislao Pérez (2024) señala que desde el sur de la región del Bío-Bío y hasta Magallanes, pero especialmente en Chiloé, registró ejemplos de cuecas elaboradas exclusivamente con estrofas de seguidilla con rima asonante y consonante en los pentasílabos. Aquí se aporta otro elemento relevante para las cuecas en contextos previos a la mediatización: la consonancia en la rima si bien estaba presente no era un criterio estético determinante para la definición de la legitimidad de un género, como ocurre hoy en distintos espacios de producción artística vinculados con la poesía popular o incluso la cueca, donde se ha establecido a la rima consonante como modelo de un correcto 'cantar' de la cueca.

De los testimonios y análisis textuales derivamos algunas características claves: 1) Las cuecas en contextos de enunciación oral no siempre están fijadas, sino que se componían en la ejecución recontextualizando estrofas anteriores en un orden que se producía en el momento,

o se recontextualizaba motivos en uno o dos versos de la estrofa para componerlas. 2) El uso de melodías musicales podía funcionar de tal manera que con una misma melodía se podían ejecutar diversas cuecas y de distinta duración, lo que no obsta que pudiesen conocerse algunas más o menos fijas en la relación texto-melodía. Este fenómeno es común a otros géneros de tradición como los Gozos de Santo (Yáñez 2017), donde una misma melodía se ejecuta con letras muy diferentes. También se advierte en los registros discográficos de cuecas chilenas ejecutadas por músicos populares el uso de modelos melódicos para distintas letras, lo que una vez más evidencia la relevancia de la palabra. Lo anterior también ocurre para el caso de cuecas registradas discográficamente pero no siempre es un fenómeno de análisis para los actores artísticos y el proceso se entremezcla con el problema contemporáneo de la autoría individual que rige la relación con las formas musicales. Es decir, poco a poco se instala la necesidad de una creación propia y la innovación en el plano melódico como en la letra. 3) Dada la mayor apertura de las cuecas ejecutadas en contextos de tradición oral su configuración métrica y su duración también variaba mucho más. De ese modo hay cuecas, aunque no mayoritarias, donde hay una cuarteta más dos seguidillas y dístico, pero también muchas donde hay canto exclusivo de seguidillas lo que, en contextos enunciativos específicos, podía dar lugar a lo que después desde los sistemas de clasificación del folklore se denominó "cueca larga", o modos de repetición de versos que variaban. Incluso la articulación de estrofas con coplas octosilábicas distinto al modo canonizado de la cueca chilena, etc. 4) Las marcas de oralidad se expresaban en la importancia del arte verbal en la configuración del contexto festivo enunciado por los cantores. De allí que la construcción del texto cueca se nutría de diversos fragmentos textuales en el marco de un contexto sociocultural común. 5) Por último, la presencia de modos de cantar comunes a otros géneros como ciertas versiones de periconas o sirillas (seguidillas), revela que la palabra está a la base de los otros elementos que después dan forma específica a los géneros (melódicos, rítmicos, dancísticos, etc.). Al mismo tiempo, se entrecruza con modos de cantar ampliamente documentados entre los siglos XVI al XVIII (Valdivia 2024) y cuya filiación no dice relación con el Estado-nación de Chile sino con la en el cancionero hispanoamericano y sus múltiples procesos de transculturación. Las seguidillas precisamente iban ligadas o "seguidas" y luego el pueblo las entremezcló en distintos géneros bailables y cantables con las cuartetas octosilábicas (Pedrosa 2022). Aquí se entremezclan al menos tres elementos: las estructuras métricas dominantes, la rítmica binaria de subdivisión ternaria de la cueca (y de muchos géneros que recorren el cancionero hispanoamericano incluyendo la península), así como la matriz coreográfica del baile suelto e interdependiente documentada ya en expresiones como el fandango del XVIII (Pérez-Bugallo 2008).

Marcas de oralidad en cuecas mediatizadas

A partir de los registros fonográficos enmarcados en el campo artístico del folklore, hemos analizado la recontextualización de marcas de oralidad en un conjunto de cuecas registradas discográficamente, y que se pueden dividir en dos tipos: a) cuecas recopiladas

y que desde la nomenclatura teórica dominante son consideradas como "del folklore" o "recopiladas" ya que no fueron compuestas por un autor sino que enseñada por un "informante", que suele ser una persona que ejerció de cantor o que conoció contextos de enunciación orales, b) composiciones de cuecas chilotas realizadas principalmente por agentes artísticos o docentes vinculados al campo del folklore. Dentro del ámbito artístico estas composiciones suelen ser denominadas música "de raíz" (González, Ohlsen y Rolle 2009), para subrayar que son composiciones con autor identificable, pero que están inspiradas en formas poético-musicales que se consideran folklóricas o tradicionales.

La propia mediación del registro fonográfico y su reproducción, especialmente a través de la radiodifusión para el caso de Chiloé, advierte que las marcas de oralidad pueden estar presente en los nuevos textos mediatizados, cuestión que por lo demás fue analizada para casos como el de la música y cultura popular en Argentina décadas atrás por Jesús Martín-Barbero (1987). Junto con la mediación del disco y los criterios propios de la divulgación radial, en las cuecas, como en otros géneros, también se advierten marcas de oralidad pese a que sigue habiendo una brecha con relación a las cuecas enunciadas en contextos de tradición oral.

En el análisis de corpus es posible advertir algunas características tales como: 1) La fijación de cada cueca en términos del orden de las estrofas, la melodía y la armonía musical, además de la tendencia al canto grupal a una o dos voces, manteniendo en ocasiones la presencia de él o la solista. Estructuración de un modo organológico basado en el acordeón, la guitarra y bombo, con uso relativo de charrasca, matraquilla y eventualmente algún instrumento idiófono para la percusión. 2) La clasificación de las cuecas con "nombres fijos" establecidos especialmente a través de los cassettes de audio, discos compactos y en menor medida, publicaciones escritas. En la definición de los nombres, según los testimonios recogidos a través de entrevistas con folkloristas (Yáñez 2023 y 2022), se advierte, por una parte, las definiciones de los recolectores según lo que dice el primer verso de la estrofa que encabeza la cueca. En el primer grupo podemos identificar las siguientes, según las denominaciones presentes en las producciones discográficas.

1) La Huillincana. Cueca Chilota (Del Folk. Rec y versión Héctor Pavez) 1962. Disco *El Folklore de Chile* Volumen X[4]
2) Cueca Larga Chilota. Héctor Pavez. 1972
3) La Torre de Huillinco. 1964. (Del Folklore Rec y versión Héctor Pavez) Disco *El Folklore de Chile* Volumen XII
4) En la Barra Chaiguao. 1967. Héctor Pavez. Canto y Guitarra. Colección *El Folklore de Chile* Volumen XVI.
5) Los cucahuanos. 1976. Disco *Tierra de Alerces.* Sello Alerce.

[4] El ejemplo de "La Huillincana" es significativo porque a través de la memoria oral (entrevistas) y en las producciones discográficas posteriores se consignó que la autoría de esta cueca corresponde al antiguo músico de la zona de Chonchi, Liborio Bórquez.

6) En Valdivia y Osorno. 1983. Conjunto de Proyección Folklórica Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi (informante Artemio Aguilar rec: Magisterio de Chonchi). Colección *El Folklore de Chile*. Emi Odeón.
7) Para qué me dijiste. 1997. Conjunto Magisterio de Castro (Entregada por José Daniel Bahamonde "Coche Molina"). Cassette *Cuecas Chilotas*.
8) Antenoche y anoche. 1991. Conjunto Magisterio de Castro (Entregada por Benjamín Naín de Huillinco). Cassette *Buscando Raíces*.
9) El Gallo en el gallinero. 1997. Conjunto Magisterio de Castro (Entregada por Gerónimo Barría). Cassette: *Cuecas Chilotas*.

De autoría

10) La cueca de Talcán. 1986. Autor y compositor: Ramón Yáñez. Disco *Caituy de Achao. Vamos pa' Achao*.
11) La madera pa" la casa. 1997. Autora y compositora: Blanca Uribe. Disco Conjunto Folklórico Magisterio de Castro. *Cuecas Chilotas*.
12) Cueca a Quehui. 2010. Autor y compositor: Edgardo Vargas. Disco Miancapué de Quehui. *Cantando entre las islas*.
13) Cueca por Estanislao Chiguay. Autor y compositor: Héctor Leiva Díaz. Disco. Conjunto Senda Chilota. *Nuestra Tierra Defendemos*. 2015.

Sobre el primer punto podemos abordar como buen ejemplo lo que ocurrió con la cueca conocida como "La Huillincana" registrada fonográficamente por el Grupo de Millaray en la voz de Héctor Pavez, cuyo timbre fue ampliamente reconocido en las audiencias isleñas por su similitud con el canto solista de los cantores campesinos todavía con actividad comunitaria a fines del siglo XX y que después pasaron a ser informantes o —en el marco de actividades escénicas del campo del folklore— tipificados como "cultores naturales". Dada su circulación a través de la radio y el disco a nivel nacional, "La Huillincana" luego fue registrada por diversas agrupaciones como Chamal y más tarde conjuntos folklóricos de Chiloé pasando a ser una pieza de referencia para nuevas interpretaciones y registros fonográficos. Por ejemplo, el arreglo musical realizado por Bordemar que incluye una obertura musical y su ejecución organológica con violín más un intermedio con acordes de tensión, se fundamentan musicalmente en el modelo melódico inicialmente divulgado desde Millaray y las grabaciones interpretadas por Héctor Pavez Casanova.

Sin embargo, pese a que se trate de versiones fijadas es a partir de dichos modelas que se abren a interpretaciones con base en el seguimiento de la letra, la melodía y armonía según el registro discográfico, más las posibilidades de transformación en planos como la organología o la armonía, según los propios criterios, formación musical y perspectiva estética de arregladores o compositores. Sin embargo, pese al predominio de la mediación de la canción popular mediada las marcas de oralidad están igualmente presentes.

Así como Parry y Lord identifican marcas orales en textos escritos, por ejemplo, el uso reiterativo de adjetivos para nominar a los protagonistas "Aquiles, el de los pies ligeros",

o las reiteraciones presentes en el Génesis 1 en el primer relato cosmogónico (ejemplo: "y vio Dios que era bueno"), aquí también podemos identificar algunas de estas marcas utilizadas para enmarcar textos en contextos de enunciación oral pero que ahora pasan a formar parte fija de una cueca mucho más delimitada en tanto texto. Por ejemplo, además de incorporarse en ciertos momentos de la estrofa con contenido semántico y métrico, los expletivos también pasan a formar parte de las animaciones recontextualizando un estilo de canto en que lo melódico adquiere carácter hablado y gritado en ciertos fragmentos.

Un segundo elemento relevante lo guardan las propias estrofas que componen las cuecas, especialmente aquellas que son tenidas como "tradicionales" "recopiladas" y/o entregadas a los folkloristas por músicos tradicionales, porque constituyen la fijación de una cueca aprendida oralmente en las propias sesiones de estudio o de recopilación, que son el modo de aproximación metodológica más legitimada dentro del campo del folklore. Un ejemplo es el registro de la cueca denominada "En Valdivia y Osorno", nombre que viene de ser la primera frase de la estrofa de seguidilla con la que comienza la cueca, recopilada y registrada fonográficamente por el Conjunto Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi como parte de la Colección El Folklore de Chile que durante buena parte del siglo XX llevó a cabo el sello EMI Odeón. La cueca fue enseñada al conjunto por Artemio Aguilar López de la localidad de Nalhuitad, y apareció en el disco que la agrupación publicó en 1983, con carátula del arquitecto Edward Rojas. Las dos primeras estrofas mantienen la estructura de la seguidilla simple en que el cuarto verso se repite más expletivo, propia del cancionero hispanoamericano documentado ya en el siglo XVIII y que está ampliamente presente en las cuecas ejecutadas en contextos de tradición oral. Es decir, el texto fijado contiene la huella del modo en que los músicos de tradición oral ordenaban sus textos, solamente que ahora queda fijado en términos del orden establecido o, para otras ocasiones, de la manera en que los músicos sí conciben una canción como un texto delimitado, ya que en ningún caso sostenemos que se carezca de cuecas más o menos fijadas también en contextos de tradición oral, solo que su apertura a la composición-creación es mucho más amplia que luego de su mediatización. Además, en el citado disco hubo músicos campesinos que grabaron algunas de sus cuecas, como Don Rómulo Águilar, registrando así fonográficamente uno de los estilos de canto presentes en las enunciaciones de tradición oral.

En Valdivia y Osorno
Bailaba un negro
Con los ojos tan grandes
Que daba miedo

Que daba miedo, sí
Cuento fulero
Yo cuando el mío
Lo cuento entero

Además del componente métrico aparece entextualizado un tipo de género muy relacionado con manifestaciones que de forma emic han sido definidas como casos o mentiras (fragmento: "yo cuando cuento el mío lo cuento entero"). Se expresa que el contenido de la primera estrofa sería una historia exagerada que busca impresionar, cuestión que conecta dos géneros de Arte Verbal, uno que es exclusivamente hablado y el segundo —la cueca— cantado y, después del registro fonográfico, abierto a nuevos modos de ejecución con base en aspectos musicales y de puesta en escena.

El campo artístico del folklore se enmarca en un conjunto de transformaciones socioeconómicas (Ulloa 2016) que median el surgimiento de Fiestas Costumbristas y eventos culturales donde, además de audiencia local, es evidente la presencia de turistas, lo que a su vez genera un marco sociocultural y económico específico para las propuestas artísticas. Sin embargo, y como hemos advertido a través de experiencias etnográficas analizadas previamente (Yáñez y Fischman 2016), la relación social que los grupos folklóricos construyen en la puesta en escena de estas manifestaciones, transforma a la vez que recontextualiza elementos vinculados con modos de sociabilidad anteriores. Por ejemplo, a diferencia de los usos más próximos a modos de sociabilidad festiva de tipo ritual en que las cuecas se han ejecutado también al inicio del baile ya sea en un paseo, medán o baile después de la procesión y misa, las performances de los conjuntos casi siempre finalizan con las cuecas. Pero al mismo tiempo, las cuecas pocas veces son ejecutadas y bailadas exclusivamente al modo de una "muestra de danza". En cambio, lo común es que los folkloristas sacan a bailar al público tanto local como visitante, reconstruyendo formas de sociabilidad festiva que forman parte de una memoria que hoy opera en un contexto contemporáneo.

Por último, la producción de un corpus de cuecas fijadas también constituye un medio de análisis intertextual que permite advertir características comunes, en materia de circulación de estrofas, con otros géneros, por ejemplo, la danza conocida como "el chocolate", que también posee la matriz de ser una danza de pareja suelta e interdependiente propia del período colonial, y rítmicamente —al igual que la cueca— responde rítmicamente a una expresión de compás binario de subdivisión ternaria. Al comparar con otros documentos relacionados con territorios próximos geográficamente como Valdivia o Llanquihue, también se advierten similitud poéticas y performativas que, a su vez, invitan a remirar los límites de lo específico que parece guardar el término "cueca chilota".

Un ejemplo para mostrar la brecha

El análisis que presento a continuación me parece decidor respecto de la importancia de la cueca en el marco de situaciones comunicativas concretas en contextos de tradición oral, y la hemos abordado previamente desde un enfoque intertextual y de diálogo con la transcripción musical. "En Chiloé se cantaron seguidillas en bailes como el pavo, sirillas, nave, cuecas o periconas" (Yáñez 2025b: 400). En entrevista con el profesor Roberto Contreras

Vaccaro, Gabriel Bahamonde —músico rural que animó bailes entre las primeras décadas y mediados de siglo XX— explica que no cantaba cuecas con título ni texto fijo, y que estas surgían según la situación. En la entrevista cuenta que tocaba la guitarra y se acompañaba con un vecino que ejecutaba el violín. Podía tocar cuecas durante largas horas para animar los alegres bailes en la zona de la actual comuna de Dalcahue en la Isla Grande de Chiloé. Cuando los entrevistadores le piden cantar una cueca ejecuta una con un acompañamiento de guitarra de fuerte connotación modal más que tonal, donde inicia la estrofa con el motivo "Antenoche y anoche, mi vida". En 1991 el Conjunto Magisterio de Castro grabó el disco *Buscando Raíces* en el sello EMI ODEON. La versión es cantada como solista por el maestro normalista Eduardo Cerna Rosales y tiene acompañamiento de acordeón, guitarra y bombo. Posee una melodía definida, distinta a la del registro de Gabriel Bahamonde antes mencionada, y una armonía diferente. La cueca posee otro informante y se documenta como resultado de recopilación según la teoría del Folklore, proveniente de los planteos de Augusto Raúl Cortazar recepcionados educativamente en Chile y Chiloé. El título de la cueca, como ocurre en muchas recopilaciones y producciones discográficas, es el primer verso de la estrofa inicial. Desde entonces, dicha cueca ha pasado a formar parte de distintos tipos de enunciación que hemos observado mediante trabajo de campo: presentaciones artísticas de conjuntos folklóricos, fiestas bailables en las que orquestas o grupos rancheros tocan de manera excepcional —ante el predominio de cumbias y corridos— la "cueca chilota" como una manera de valorar un género que se considera propio de la cultura local. Es decir, la versión grabada del Magisterio de Castro se transformó en la base para nuevas interpretaciones de una cueca que hoy a través de espacios escénicos, radiales y educativos se reconoce como una cueca autónoma conocida como "Antenoche y anoche".[5]

Pese a que es la versión mediatizada la que ha servido para nuevas interpretaciones de una cueca individualizada, ambas inician con el mismo motivo, pero luego con el mismo se compone una estrofa diferente. Las seguidillas que siguen también son distintas, pero métricamente similares y contienen el mismo número de estrofas. La melodía del canto, sin embargo, es diferente en el registro mediatizado: hay una tendencia al modelo tonal de la canción popular. La melodía, eso sí, ha sido registrada discográficamente en al menos una segunda cueca divulgada como tradicional con el nombre de "El Estero de Apiao", lo cual evidencia que dicha melodía, como ocurre con las cuecas de tradición oral, también ha sido aplicada a letras diferentes.

[5] En una investigación anterior, hemos mostrado evidencia de intertextualidad de este motivo en el cancionero popular de Venezuela y Colombia, en el cancionero sefardita como en el manuscrito 3985 de la Biblioteca Nacional de España (Pedrosa 2002; Yáñez 2025a y 2025b), lo que evidencia su enorme circulación y por lo tanto, su capacidad para conformar distintos tipos de manifestaciones genéricas en contextos culturales diversos pero donde hay una matriz de cancionero hispanoamericano que remite a un período muy anterior al XIX en que se conforman los estados nacionales.

Registro entrevista Gabriela Bahamonde	Registro Mediatizado Magisterio de Castro
Antenoche y anoche, mi vida Y una mañana Te ha mirado tus ojos, allá va Y de mala gana. De mala gana, sí Yo voy donde la vega Que pena me causara Allá va si no me viera Si no me viera ay sí Allá va corazoncito Y al suo de tu tierra Allá va zapatiadito Zapateadito te habla Allá va tu amor me mata	Antenoche y anoche, querida Y esta mañana Ando buscando niña, caramba Para casarme Para casarme, mi alma Y lo ando gritando Para que todos sepan, caramba Lo que ando buscando Lo que ando buscando, mi alma Caramba y qué tenga suerte Si no me caso esta noche, caramba Será mi muerte Un traguito de aguardiente, caramba Se me cayó un diente

Conclusiones

El análisis realizado nos permite plantear que la cueca como expresión de arte verbal posee huellas de oralidad tanto en contextos enunciativos de tradición oral como en aquellos mediados por la presencia de cuecas previamente mediatizadas en el marco del campo artístico y cultural del folklore. Sin embargo, el protagonismo que tiene el proceso de ejecución-composición en el momento mismo de la enunciación —en el caso de contextos que hemos llamado de tradición oral— otorga a estas últimas una mayor relevancia como sistemas de comunicación configurados situacionalmente en base a estructuras métricas que permiten la elaboración de mensajes poéticamente articulados como cuecas con toda la marca formal que estas han tenido (estilo de canto, de ejecución instrumental y de baile cuyo análisis trasciende este trabajo). Es decir, las cuecas constituían un mecanismo de interacción mediado por estrofas que anclan su fondo en el cancionero hispanoamericano pero contextualizadas en situaciones específicas, al mismo tiempo que la recontextualización de antiguas estrofas con contenidos coyunturales vincula a estas cuecas y sus ejecutantes y audiencias con otras expresiones históricamente asociadas a la improvisación poética.

Por otra parte, marcas de oralidad como intertextualidad y circulación de estrofas de seguidilla comunes a géneros como sirillas, periconas, chocolates y cuecas (Yáñez 2025a), evidencian que las cuecas mediatizadas han fijado modos que anteriormente poseían un carácter mucho más abierto en relación con la formulación. Sin embargo, al considerar cada

cueca como un texto autónomo con un nombre, una estructura poética y una melodía y armonía fija, la cueca se constituye en un mensaje ya elaborado que se abre a nuevas formas de ejecución que, como hemos advertido en nuestra experiencia etnográfica, recontextualiza formas orales de interacción, aunque en contextos adscritos a un campo artístico donde agrupaciones locales utilizan la cueca como marca de identidad local y modo de interacción con audiencias diversas que incluye, por ejemplo, a turistas cuando son ejecutadas en eventos culturales en temporada estival o escénica. Esto último también ha implicado la tendencia a la cristalización e institucionalización por parte de agentes públicos cuando, por ejemplo, se busca su estandarización para la promoción de nuevas instancias de ejecución como campeonatos escolares que buscan disputar los espacios construidos en torno a la denominada cueca huasa.

El fondo hispanoamericano tanto de metros como de motivos expresa una densidad histórica que trasciende los límites del Estado-nación en contra del modo en que se suele interpretar el género de la cueca cuando se le trata como expresión nacionalista del Estado de Chile, cuyo estudio no debe implicar necesariamente reivindicaciones colonialistas sino el reconocimiento de complejos procesos de transculturación con presencia de matrices culturales muy diversas que merecen atención investigativa. Prueba de ella es el motivo "antenoche y anoche" presente ya en el siglo XVII, como hemos constatado en un estudio anterior (Yáñez 2025a y 2025b). Esto es clave de abordar en relación con matrices culturales que se vinculan con el Bicentenario de Chiloé, sus alcances y toda la densidad que allí se abre, pues hay huellas comunes a cancioneros como el sefardita que trascienden lo hispano entendido de manera unívoca y abre el camino para estudios intertextuales que develen relaciones interculturales más profundas. El énfasis que desde el campo cultural y artístico del folklore se les ha dado a las manifestaciones como las cuecas —y otras de similar densidad histórica como los bailes de seguidilla, las periconas o fandango— ha invisibilizado la relevancia de estas expresiones como arte verbal, lo que se constituye en una tarea pendiente para futuras investigaciones.

Obras citadas

Acevedo-Hernández, Antonio. 2014 [1953]. *La cueca. Orígenes, historia y antología.* Santiago: Tácitas.

Álvarez-Sotomayor, Agustín. 1966. «Canciones populares religiosas de Chiloé y versos de los ángeles», *Revista Mapocho* 4: 216-223.

Bajtin, Mijaíl. 1982. *Estética de la creación verbal*. México: Editorial Siglo XXI.

Barría, Jaime. 2004. *Música en Chiloé*. Puerto Montt: Ediciones Bordemar.

Bauman, Richard. 1992. "Performance". En Bauman, Richard (Ed.). *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*. New York: Oxford University Press. 41-49.

Bauman, Richard y Charles Briggs. 1990. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19: 59-88.

Bahamonde, Juan. 2006. "Presencia de voces contrahegemónicas, poético-musicales, en Chiloé". *Alpha* 23: 57-85. Disponible en: https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012006000200004

Ben-Amos, Dan. 1981. "Analytical categories and Ethnic Genres". En Ben-Amos, Dan (ed.). *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press. 215-242.

Briggs, Charles y Richard Bauman. 1996 [1992]. "Género, intertextualidad y poder social". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11: 78-108.

Briggs, Charles y Sadhana Naithani. 2012. "The Coloniality of Folklore: Towards a Multi-Genealogical Practice of Folkloristics". *Studies in History* 2: 231-270. Disponible en: https://doi.org/10.1177/0257643013482404

Cabaluz, Fernanda. 2013. *Cuecas y formas hegemónicas: La nueva idea de folclore y la institucionalización de la cueca en 1979 durante el gobierno militar: La nueva idea de folclore y la institucionalización de la cueca en 1979 durante el gobierno militar.* Tesis de grado para optar al título profesional de Socióloga. Valparaíso: Universidad de Valparaíso.

Cádiz, Osvaldo. 2021. *Nuestras andanzas por Chiloé: Margot Loyola Palacios y Osvaldo Cádiz Valenzuela*. Chile: Trébol Ediciones.

Cavada, Francisco. 1914. *Chiloé y los chilotes. Estudios de Folklore y Lingüística de la provincia de Chiloé (República de Chile) acompañados de un vocabulario de chilotismos y precedidos de una breve reseña histórica del archipiélago*. Santiago: Editorial Universitaria.

Conjunto Angelmó del Magisterio de Puerto Montt. 2010. *Danzas históricas del área cultural de Chiloé*. Chile.

Conjunto Folklórico del Magisterio de Castro. 2005. *37 años cantando a Chiloé.* Castro.

_____. 1993. *25 años de andanzas, mariguanzas y jodiendas*. Chile: Olimpho.

Chávez, Hiranio. 2022. "Folklore musical y dancístico durante los siglos XIX y XX". En Yáñez Aguilar, Cristian y Fischman, Fernando (Coords.). *Folklore y comunicación: enfoques para el análisis cultural*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera. 165-178.

Claro Valdés, Samuel, et al. 2011. *Chilena o cueca tradicional de acuerdo con las enseñanzas de Don Fernando González Marabolí*. 2ª ed., Santiago: Universidad Católica de Chile.

Denzin, Norman y Yvonna Lincoln. 2012. *Manual de investigación cualitativa.* Barcelona: GEDISA.

Dupey, Ana. 2008. "La estética en la constitución de las identidades folclóricas en el discurso de los folcloristas". *Revista Arte, Individuo y Sociedad* 20: 7-20.

Fischman, Fernando. 2012. "Folklore and Folklore Studies in Latin American". En Bendix, Regina y Hasan-Rokem, Galit (Eds.). *A Companion to Folklore*. Oxford: Wiley-Blackwell. 265-285.

Garrido, Pablo. 1979. *Historial de la cueca.* Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Gómez, Carlos. 1998. *La música tradicional festiva de Chiloé*. Santiago: Olimpho.

González, Juan Pablo, et al. 2009. *Historia social de la música popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.

Martín-Barbero, Jesús. 1987. *De los medios a las mediaciones. Comunicación: cultura y hegemonía*. España: Editorial Gustavo Gili.

Navarrete, Micaela y Donoso, Karen. 2011. *Y se va la primera... Conversaciones sobre la cueca.* Santiago: DIBAM y LOM.

Ortiz, Renato. 1989. "Notas Históricas sobre el concepto de cultura popular". *Revista Diálogos de la Comunicación* 23: 1-15.

Palleiro, María-Inés y Fischman, Fernando. 2009. *Dime cómo cuentas... Narradores folklóricos y narradores urbanos profesionales.* Buenos Aires: Miño y Dávila.

Pavez, Héctor y Pizarro, Gabriela. 1992. "La Danza Folklórica en Chiloé". En Montiel, Dante; Gómez, Carlos (orgs). *Chiloé a 500 años*. Texto Consultivo para la Educación Media Chilena. Chiloé: Gobernación Provincial.

Pedrosa, José Manuel. 2002. «Seguidillas sefardíes de Marruecos: diacronía, poética y comparatismo». *Revista de Literaturas Populares*, 2: 153-175.

_____. 2022. "El triunfo de la seguidilla barroca: voz femenina, carnaval urbano y reconfiguración de la cultura popular". En Yáñez Aguilar, Cristian, et.al. (Eds.). *Seguidillas: Ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras*. Chile: COYDE Los Ríos.

Pérez-Bugallo, Rubén. 2008. *El Chamamé: Raíces coloniales y des-orden popular*. Argentina: Biblioteca de la Cultura Popular Ediciones del Sol.

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

Loyola, Margot. 1980. *Bailes de Tierra en Chile*. 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.

_____. 2014. *50 danzas tradicionales y populares en Chile*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

Rojas, Araucaria. 2009. "Las cuecas como representaciones estético-políticas de chilenidad en Santiago entre 1979 y 1989". *Revista Musical Chilena* 63.212: 51-76.

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

_____. 2021. "Principales ejes de estudio de la cueca chilena: una actualización". *Neuma* 14.1: 31-55. Disponible en: https://dx.doi.org/10.4067/S0719-53892021000100031

Soto-Pérez, Humberto. 1997. *Chiloé, tradición y misterio*. Santiago: Anibal Pinto.

Soublette, Gastón. 2009. *Sabiduría chilena de tradición oral (refranes).* Santiago: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile.

Torres Alvarado, Rodrigo. 2003. "El arte de cuequear: identidad y memoria del arrabal chileno". En Montecinos, Sonia (Ed.). *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*. Santiago: Cuadernos Bicentenario. 149-157.

Uribe, Mario. 2003. *Crónicas de Chiloé*. Chiloé: Ediciones Aumen.

Ulloa, Claudio. 2016. "Personajes y relatos mitológicos de Chiloé: la industria cultural y el mercado de la cultura". En Yáñez Aguilar, Cristian *et al.* (Eds.). *Folkcomunicación en América Latina: Diálogos entre Chile y Brasil.* Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera. 213-220.

Valdivia, Francisco. 2024. "Tañido consecutivo y "corriente": las primeras seguidillas y la guitarra". En Dolores, Maria et al. (Eds.). *Las seguidillas: ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras.* Madrid: Ediciones Universidad de Castilla La Mancha.

Vargas, Pablo. 2020. *Música y danza folclórica de Chiloé. Un texto teórico-práctico para el aprendizaje, la enseñanza y la interpretación*. Chile.

Vega, Carlos. 1947. *La Forma de la Cueca Chilena.* Santiago: Instituto de Investigaciones Musicales.

Yáñez Aguilar, Cristian. 2015. *Quehui: memorias de una isla del sur.* Valdivia: Editorial TextoContexto.

_____. y Fernando Fischman. 2016. "Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé". *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 22.43: 9-35.

_____. 2015. *Canto, memoria y fiesta en Chiloé Insular: Gozos y cantos religiosos en las islas de Quehui y Chelín.* Valdivia: Editorial TextoContexto.

_____. 2021. La huella del profesorado normalista en la configuración del campo folclórico en Chiloé: Maestros, cultores y folcloristas. *Revista musical chilena*, 75.236: 156-174. https://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902021000200156

_____. 2022. "La seguidilla en Chiloé, sur de Chile: recontextualizaciones y memoria de una manifestación de tradición oral". En Yáñez Aguilar, Cristian y Moya, Francisco (Eds.). *Seguidillas: Ecos, melodías y contextos de un género folklórico más allá de las fronteras.* Chile: COYDE Los Ríos.

_____. 2023. *Maestros, cultores y folkloristas: una aproximación histórica a los conjuntos folklóricos del magisterio en Chiloé*. Valdivia: Editorial Kultrún.

_____. 2025a. "Seguidilla y copla en Chiloé: una primera mirada desde la intertextualidad genérica". *Boletín de Literatura Oral* 15: 81-111.

_____. 2025b. "Recontextualizaciones de las expresiones poético-musicales en Chiloé. Una mirada desde las huellas intertextuales y las matrices culturales". En Garcés, Eugenio et al. (Eds.). *Paisaje cultural de Chiloé*. Santiago: Ediciones UC.

Fuentes sonoras

Bandada. 2017. *El archipiélago de las cuecas*. [Álbum]. Chiloé: Independiente.

Grupo Caituy. 1986. *Vamos pa' Achao*. [Álbum]. Santiago de Chile: EMI Odeón.

Grupo Chamal. 1976. *Tierra de alerces*. [Álbum]. Santiago de Chile: Sello Alerce.

Conjunto Folklórico Miancapué de Quehui. 2010. *Cantando entre las islas* [Álbum]. Chiloé: Taiquén.

Conjunto Folklórico Millaray. 1962. *Geografía musical de Chile*. Colección El Folklore de Chile. Volumen X. [Álbum]. Santiago: EMI Odeón

Conjunto Folklórico Senda Chilota. 2015. *Nuestra tierra defendemos*. [Álbum]. Chiloé: Taiquén.

Conjunto Millaray. 1964. *Canciones y danzas chilenas*. Colección El Folklore de Chile. Volumen XII. [Álbum]. Santiago: EMI Odeón

Conjunto Folklórico Magisterio de Castro.1991. *Buscando raíces* [Álbum]. Santiago: Círculo Cuadrado.

_____. 1997. *Cuecas Chilotas* [Álbum]. Santiago: Círculo Cuadrado.

Conjunto Folklórico Villa San Carlos del Magisterio de Chonchi. 1983. *Chonchi-Chiloé*. Colección El Folklore de Chile. Volumen XL. [Álbum]. Santiago: EMI Odeón.

Hueicha, Rosario. 1988. *Del Canto y la tradición.* Volumen I [Álbum]. Chile: CBS Okeh.

Moreno, Germán. 2004. *Tributo a Gerónimo Barría. Músicos campesinos de Chiloé*, [Documental], Auryn Producciones.

Pavez, Héctor. 1967. *Canto y guitarra.* Colección El Folklore de Chile. Volumen XVI.

_____. 1972. *Canto popular.* Colección El Folklore de Chile. Volumen XX. [Álbum]. Santiago: EMI Odeón.