

***Este trabajo está dedicado a:***

*Noemí Salas, por vivir conmigo y contarme historias de tiempos idos.*

*Alejandro Hermosilla, artista underground, amigo y maestro.*

*Enedina Almuna Albornoz, cantora cordillerana. A su casa, que fue nuestro hogar en San*

*Fabián de Alico.*

*Luzmira Herrera, Ramiluz, cantora urbana, por traspasar las canciones que nos abrieron*

*puertas en nuestro periplo*

*A mis padres.*

## Agradecimientos

A Hugo Farías por ser un amigo y un compañero a toda prueba. Sin su diálogo constante nada de esto sería posible.

A Manuel Canales, por ser un educador en lo autodidacta.

A Marisol Facuse, por los recursos desplegados y la confianza en nuestro proyecto.

A todos los amigos cuequeros a la rueda en Santiago, porque noche a noche seguimos intentado responder la pregunta central que guió esta tesis: quién es el cantor popular.  
¡Gracias por tanta alegría!

A mi hermano Gabriel Lizama y el *güeñe* Álvaro “piojo” Arias, por ser compañeros de cantos antiguos en el Ñuble.

A Simón y el desierto, Los de Jauja, Animales Silvestres y todos quienes han compartido sus canciones y ensoñaciones.

A Javiera, por tantísimo más que su fina escucha.

A Karina y Claudio por su incondicionalidad.

A Martín y Julieta por la alegría y el aprendizaje de verlos crecer.

A Santiago, por llegar sano y salvo.

A mis padres, Emilio Santana y Teresa Soto, por el hogar que han creado para todos.

Y especialmente a todos quienes desinteresadamente y sin conocernos ni esperar nada a cambio nos abrieron las puertas de sus hogares en la provincia del Ñuble, especialmente a:

Cristian (Chillán), Luis Castillo e Irma Prado (Chillán), don Lucas y “Mecha” (San Carlos), Sra. Mónica y familia (San Carlos), Marisole Valenzuela y familia (San Carlos), don Segundo Pedreros (San Nicolás), don Hugo V. y familia (Coihueco), Sra. Enedina y familia, en especial a sus hijas, nuestras amigas (San Fabián de Alico). Su ejemplo de solidaridad humana es sin duda nuestro mayor aprendizaje.

## Contenido

Resumen .....	5
Palabras clave .....	5
I - INTRODUCCIÓN.....	6
II - MARCO TEÓRICO.....	9
Rito, poesía y cosmovisión.....	9
La estética como cultura y creación. ....	17
La teoría del Otro .....	19
Identidad .....	22
III - MARCO METODOLÓGICO.....	30
De lo metodológico, lo ético y el fundamento de lo teórico.....	30
Los estudios del discurso como productores de teoría .....	35
IV - La pregunta y su sentido .....	37
Pregunta .....	38
Objetivo general .....	38
Objetivos Específicos.....	38
Informantes .....	39
V - ANÁLISIS DEL DISCURSO.....	41
Paráfrasis y glosas del decir.....	41
TIPOS DE CANTORES .....	41
Por el tronco se llega a las ramas... y a las raíces.....	41
Populares y letrados' .....	45
Duelo entre cantores abajinos y arribanos .....	49
El cultor como creador .....	53
RITO.....	55
La cultora natural, cantora antigua.....	55
Ritos en la soledad: canto porque estoy triste .....	58
La guitarra tiene boca y sabe hablar (o las dos bocas del cantor) .....	62
POESÍA.....	64
La transmisión en el seno materno .....	65
La pertenencia a un universo poético: el intérprete se identifica .....	68
ESCUCHA .....	74

El aprendizaje del cultor .....	75
1) ESCUCHA .....	84
2) RECORDAR.....	85
3) BUSCAR .....	87
COSMOVISIÓN.....	89
Esencia, sabor y color.....	89
Espacio-tiempo (para cultivar).....	90
La naturaleza.....	96
Riqueza y pobreza .....	97
VI .....	102
CONCLUSIONES .....	102
VII - BIBLIOGRAFÍA .....	105
VIII - ANEXOS .....	107
VIII. I - Ser y no ser... importante (para la sociedad).....	107
VIII. II - La identidad de Chile en una cueca.....	109
VIII. III –Breve cancionero .....	114

### Resumen

La presente memoria de título se estructura a partir de la pregunta *¿qué identidades conforman la poética del canto popular de raíz campesina?* Siendo nuestro objetivo principal el aportar en el conocimiento y comprensión de las experiencias, sentidos y sujetos que configuran las identidades del canto popular de raíz campesina. Para ello se han distinguido cinco dimensiones y a cada una un objetivo específico: Establecer una tipología del canto popular de la región de Ñuble, reconociendo sus sujetos y sentidos (**tipos** de cantores); conocer las experiencias que configuran la identidad del cantor popular en el vínculo con su comunidad (**ritos**). Conocer las experiencias que configuran la identidad del cantor popular en su vínculo con los cultores (los antiguos y *su poesía*): el cantor en la tradición que canta y en la que inscribe su canto. Luego comprender la didáctica y aprendizaje del canto popular cualidad de la **escucha**) y, finalmente, describir algunos elementos de *su cosmovisión*. Para ello la entrevista en profundidad y el análisis del discurso son nuestras herramientas principales, siendo este un estudio interpretativo cuyo análisis se edifica en *paráfrasis* y *glosas* sobre el decir de los informantes.

### Palabras clave

*Identidad – poética – canto popular – cultor – escucha*

## I - INTRODUCCIÓN

Alexander Huerta-Mercado, antropólogo del Perú, ofreció una conferencia en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile a propósito del lanzamiento de “*Escucha de la escucha*”, libro cuya recopilación estuvo a cargo del profesor y maestro Manuel Canales. En aquella oportunidad, y luego de la presentación del libro, junto al compañero de viajes y estudios, Hugo Farías, nos quedamos conversando con Alex, quién para nosotros fuera el más notable orador de la jornada. Lo bombardeamos a preguntas y él las respondió todas, con una sinceridad y paciencia dignas de ser recordadas; la verdad sea dicha, las personas que transmiten una pasión desbordante y desinteresada por su oficio suelen ser más bien escasas en el ámbito académico; esa actitud romántica suele acontecer en otros espacios.

En dicha oportunidad Alex nos habló de muchos temas, uno tras otro y sin pausa. Solía detenerse en gestos largos tras una frase demoledora, y desde ahí retomar imparable; nos habló de su experiencia como etnógrafo en la selva peruana, en los bajos fondos de Lima, en burdeles; de la tradición como invento en la conformación de *lo* americano por parte del Estado, y de cómo éste genera vínculos con los artesanos que, en la mayoría de los casos se sienten –decía él– “felices” de poder exportar su trabajo como bienes de turismo; del neoliberalismo chileno y la necesidad urgente del gobierno, a través del CNCA, de exportar una imagen-país de cuño folklórico. Pero por sobre todo este panorama gubernamental, agregaba: “*el ser humano es maravilloso y fascinante... vayan al terreno, escuchen con oído atento y sin prejuicio y ya lo verán*”. Intuimos que nos advertía de nuestro propio romanticismo (por el suyo propio). Era la voz de la experiencia que nos hablaba de manera directa y sincera, y una clase así no se tiene todos los días.

Nos presentamos a Alexander como dos estudiantes que deben llevar a cabo un estudio sobre arte popular un tema que, en nuestro caso, veníamos conociendo hacía tiempo atrás. Siendo directamente consultado por él sobre qué trataba mi tesis le dije, sucintamente, “*Es sobre las canciones*”. En ese momento ocurrió un hecho que a mis ojos fue extraordinario: su actitud, ya de por sí estafalaria, se acentuó aun más, como si estuviera sufriendo una

catarsis, y dijo las palabras que nunca olvidaré: “*Las canciones son el mayor y más antiguo modo de transmisión de conocimiento en la historia de la humanidad*”<sup>1</sup>.

Fue como música para mis oídos. La sola idea de considerar a las canciones como portadoras de una espístele privilegiada para llegar a un tipo de conocimiento sobre el ser humano, parecía muy estimulante, dado que ése es en último término el tema de la sociología, así como de la filosofía y la poesía: el conocimiento del ser humano. Nos quedamos fascinados antes tal ventanal, que invitaba al origen, de la poesía y la sociedad, ir a lo más antiguo que pudiéramos. Aquella travesía amerita un viaje y Huerta-Mercado lo comprendía: “¿*Lo dice usted en serio?*” –le pregunté varias veces, insistiendo sobre la gravedad de su afirmación, y preocupado de que estuviera más bien llevado por el entusiasmo. Me contestó tajantemente que sí, que no había asunto más serio.

Pocos meses después de este encuentro, ocurrió otro que, a mi modo de ver, también resulta principal dentro de lo que fue el *preludio* al terreno; me encontré con un objeto propio del acervo folklórico de la región del Ñuble, y que da cuenta de la antigüedad de los saberes populares que tratamos: el “*run-run del diablo*”. Este objeto, que al hacerlo girar produce un sonido similar al bramido del viento, de un toro, o de un motor a combustión es uno de los primeros instrumentos de viento creados por el hombre (aerófono), cuya particularidad es que gira dentro del aire, se introduce en el, a diferencia de la mayoría de los aerófonos, que deben ser sopladados por el ejecutante, es decir, introducir aire al instrumento; el mismo me fue obsequiado por uno de los informantes de esta investigación, a quien considero un maestro y un amigo, el folklorista, artesano y caminante Alejandro Hermosilla, oriundo de los antiguos fundos de los alrededores de San Carlos Ñuble. Él jugó al “*run-run del diablo*” siendo muy niño, en los aserraderos, y me dijo que, en sus viajes por América (hasta Canadá), como artesano y cantor, se encontró con que diferentes tribus y comunidades lo utilizaban y lo reconocían, siendo, “*patrimonio de todos los pueblos antiguos del mundo*”. Las evidencias arqueológicas lo han rastreado desde el periodo paleolítico superior hasta la fecha (Sutkowska, 2015), teniendo diferentes nombres (bramador, zumbador, churinga, *bullroaler*) y usos (ceremoniales, lúdicos, musicales, faeneros).

---

<sup>1</sup> También dijo esa tarde “*La gente hoy no va tras la autenticidad de las cosas, sino tras su rentabilidad*”.

Con estos antecedentes llegamos a San Fabián de Alico, donde luego de rastrear en la memoria de los más antiguos vecinos, éstos reconocieron al *run-run*, como un juguete tabú, utilizado por los niños para llamar al diablo y, con el bramido del instrumento, por las noches, asustar a las niñas. Esas niñas de antaño, hoy mujeres de la tercera edad, todavía se acordaban del instrumento y por supuesto no lo miraron con muy buenos ojos. Con todo, lo importante es que estas mujeres fueron también las que me enseñaron sus cantos y contaron sus vidas y las



Imagen 1 - bramadera aborgien, Australia

de los antiguos, porque para hablar del canto popular, hay que hablar de los que ya no están, los que fueron, es decir, de quienes se heredan las melodías, versos e historias. Hay que hacer memoria, viajar hacia atrás. El *run-run del diablo* nos permitió viajar en el tiempo, mostrándonos lo antiguo de la cultura que queríamos conocer.

Las experiencias con estos dos investigadores de la cultura, uno culto y el otro *underground*, Alexander y Alejandro respectivamente, fueron al fin y al cabo una invitación que contenía un principio metodológico: viajar, ir al terreno, y comenzar a estudiar siempre desde la raíz, el origen o inicio, la memoria de lo antiguo.

A la memoria de los antiguos, allá vamos.



## II - MARCO TEÓRICO

Cuando nos acercamos a un fenómeno tal como el “acervo folklórico” de una comunidad, región o país, necesariamente nos encontraremos con saberes cuyo origen es anterior a esa comunidad, región o país en cuestión. Anteriores a cualquier tipo de institucionalidad por lo pronto. Dado que folklore es “*lo que el pueblo sabe y lo que se sabe sobre él*” (Lago, 1971), parece conveniente comenzar nuestro estudio sobre el canto popular y, más ampliamente, sobre el arte popular, en el origen mismo de la vida social, en el momento “*Cuando el trabajo era manual, cuando la diferencia entre la teoría y la técnica era mediada por la vida, el trabajo era arte*”<sup>2</sup> (Ibáñez, 1994). Con ello, el apartado teórico que a continuación presentamos se divide en varios momentos: el primero, una introducción a las nociones de rito, poesía y visión de mundo; en segundo lugar, un apartado sobre cultura y creación donde se abordan cuestiones referentes a la estética, momento en que se presenta parte de la teoría “del otro” de Mijail Bajtín, que resulta fundamental para la metodología de análisis del discurso presente en este estudio y el desarrollo de la noción de consciencia estética y memoria. Finalmente nos acercaremos a la noción de identidad, elemento central en la poética de los cantores *juglares* de raíz campesina.

### Rito, poesía y cosmovisión

La experiencia que da sentido a la creación poética está vinculada en sus orígenes con el ritual religioso, en su forma animista, mágica y pre-monoteísta, al punto de ser una y la misma experiencia trascendental que origina la vida social en su forma comunitaria. Es la transmisión-creación de la ideología en su forma primitiva, lo que Ibáñez (Por una sociología de la vida cotidiana, 1994) llama *cuentos*, los cuales toman formas de mitos y leyendas que nos identifican con los valores dominantes propios de las culturas estructuradas a partir de un poder religioso (primero, luego político y *publicitario* el

---

<sup>2</sup> Y continúa “... *Las máquinas salvan cuantitativamente la distancia entre teoría y técnica, pero a costa de perder –cualitativamente- el universo.*”

tercero)<sup>3</sup>. Es así como pensadores del origen de la cultura, ya sea Ibáñez o Weber, nos señalan sin excepción que el origen de la vida social está indisolublemente asociado al surgimiento de un tipo de dominación conducida por una ideología, es decir de un *cuento*, una historia de carácter poético.

Nos encontramos así con la siguiente triada que será fundamental para nuestro estudio, tanto en lo teórico como en lo analítico:

### RITUAL – POESÍA – COSMOVISIÓN

La concepción del mundo entendido como un cosmos es eminentemente religiosa y exige, fundamentalmente, la construcción de un “*sentido ordenador*” del todo, mediante el cual se valoran y miden todos los fenómenos singulares del mundo. Vemos, en otras palabras, en el surgimiento de la poesía como rito, el nacimiento del *sentido*. Para Weber, todas las tensiones *emocionales* de la vida interior y de la relación con el otro surgen de esta concepción del mundo como un todo lleno de sentido, y su desajuste con las realidades empíricas; si bien esta situación tiene un origen religioso, no por eso debemos considerarla arcaica o inexistente en las subjetividades modernas: “*Toda sabiduría sacerdotal, lo mismo que toda filosofía laica, intelectual o vulgar, se ocupa también en alguna forma de él [cosmos]. La última cuestión de toda metafísica desde siempre ha sido ésta: si el mundo como un todo y la vida en particular deben tener un “sentido”, ¿cuál puede ser éste y qué aspecto debe tomar el mundo para ajustarse a él?*” (2008, pág. 364).

Dicho esto, habría que definir primeramente el tipo de poética que estamos tratando y cuál es su relación con el rito social. Nos referimos, por supuesto, a una poética cantada, generalmente acompañada por un instrumento, es decir, donde “*la versificación ha sido concebida como inseparable del canto, y más aún, el canto mismo es una presencialización no verbal del contenido del poema musicalizado*” (El Canto a lo Poeta, a lo Divino y a lo Humano, 2000); hablamos entonces de una lírica cantada de carácter *juglaresca*, cuya principal característica es ser una productora de identidad, por lo que hablamos de una

---

<sup>3</sup> Con todo, anteriores a las *cuentas*, que no requieren formaciones discursivas explícitas pues ofrecen objetivos *presentes* (a diferencia de los objetivos *ausentes*: vida después de la muerte, utopía social) y dominan mediante el poder de la publicidad (“la tercera palabra de Dios”).

poética –estética- de la *pertenencia recíproca*, esto es, compartida en una interioridad social específica en cuanto “*comportamientos poéticos recíprocamente transferidos entre sus cultores, esto es, comunitariamente propio de ellos... pero practicada en la individualidad intranferible de cada uno*” (Dannemann, 1984)

Lo anterior, en todo caso situaría, como origen potencial del tipo poético que estudiamos, la Edad Media, no sólo cristiana, sino también mora; también hay quienes ubican el origen de la poética que hemos llamado *juglaresca*, de carácter eminentemente religioso y popular, en la era paleolítica –lo mismo que el *run-run del diablo*-, como el famoso teórico inglés Robert Graves, quien en su análisis comparado del mito poético, donde analiza principalmente poemas de bardos galeses del siglo VXIII, señala (Graves, 1970):

“Mi tesis es que el lenguaje del mito poético corriente en la antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional era un lenguaje mágico vinculado con ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la Edad de Piedra paleolítica, y que éste sigue siendo el lenguaje de la verdadera poesía, “verdadera” en el sentido nostálgico de “el original no mejorable y no un sustituto sintético””.

Debemos detenernos en varios puntos de esta afirmación, desentrañándola, pues nos da varias pistas respecto del aparato teórico que queremos construir en la relación rito, poesía y cosmos. En primer lugar, como ya se dijo, el trabajo de Graves se centra en el análisis comparado de diversos textos de los poetas y cantores ambulantes del siglo XIII, específicamente los poetas bardos galeses, los trovadores, que, como se sabe, cultivaron un estilo que se propagó por toda Europa, al ritmo de los caminantes, los que iban de pueblo en pueblo y de reino en reino, y ese estilo, *juglaresco*, es el antecedente directo de la poesía popular del Nuevo Mundo, el cual se forja al candor de los siglos de colonización y peregrinaje de España a América, que incluye, por supuesto, influencias de la España cristiana, así como también de Turquía y en general, de la cultura “mora”, que en 1492 se despedía de Iberia tras diez siglo de ocupación, justo cuando los ibéricos, con Colón a la cabeza, cruzan el mar hacia América; “*A Chile llegaron los andaluces trayendo la sal y el sol de Arabia en los labios.*” (Claro Valdés, 1994, pág. 76)

Lo anterior nos da pistas respecto del proceso que desemboca en la cultura popular *juglaresca* de Chile y el resto de América; al respecto el profesor Gastón Soublette afirma que:

“si hay cantores poetas, o poetas músicos que puedan ser considerados como antecesores de nuestros cantores a lo poeta, esos podrían ser los autores de la primera poesía lírica en lengua romance europea y de las primeras formas de música cantada no religiosa del alto Medioevo, los cuales la historia reconoce con el nombre genérico de trovadores. En sus canciones se trata de un arte poético reglamentado y de melodías libres de la influencia litúrgica (gregoriana), concebidas para los textos y viceversa. Esto último se dice en cuanto las melodías podían ser intercambiadas. Originalmente éstas eran concebidas para canciones determinadas, pero ocurría entonces que los trovadores de otras regiones de un país o de otro país solían apropiarse de las melodías de sus pares que más les agradaban para adaptarlas a poemas de su propia creación. Esa posibilidad siempre abierta en la práctica del arte trovadoresco convirtió a muchas melodías de esa escuela en algo semejante a lo que los cantores a lo poeta de Chile llaman <<entonaciones>>.

(...)

Y para mayor aproximación aun de ambas escuelas, tan distantes en el espacio y en el tiempo, es interesante dar cuenta aquí del hallazgo de un fragmento de melodía (encabezamiento) de esa antigua escuela en Melipilla de Chile, en el repertorio de entonaciones del cantor ya fallecido, don Carlos Marambio. Este hecho parece ser una confirmación de lo que algunos investigadores latinoamericanos sostienen en el sentido de que el folclore musical más antiguo de este continente, al estar vinculado al folclore español, a través de éste se vincula a raíces melódicas más arcaicas procedentes del repertorio trovadoresco medieval.” (El Canto a lo Poeta, a lo Divino y a lo Humano, 2000)

Con esto podemos reconocer que “el *“Nuevo” Mundo tiene un horizonte cultural mucho más antiguo que los 500 años de encuentro que se conmemoraron en 1992, hunde sus raíces en milenios de culturas occidentales y orientales, y conserva tradiciones que el*

“*viejo*” mundo ya ha perdido.” (*Ibid.*). El encuentro con cantos del Viejo Continente en el repertorio actual de trovadores populares chilenos es un fenómeno vigente aún en nuestra cultura, y con el cual nos encontramos, a través del cancionero conocido como *romancero*, interpretado en Chile en forma de valeses, tonadas, correteos, con afinaciones traspuestas y, en fin, como algo vigente y propio.

Esta imbricación o mestizaje cultural primigenio es la razón por la cual sostenemos que, si bien es determinante la influencia del cristianismo en la cultura popular, en general, no es la única corriente que determina su desarrollo, y es por eso que existe una religiosidad *popular*. Recordemos que la cultura popular se desarrolla en una constante pugna y permeabilidad respecto de la cultura oficial representada por la Iglesia y el Estado, de acuerdo a la dialéctica que identificó Bajtín (*La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, 2003); así, es como la religiosidad es un pilar fundamental de la cultura popular, incluyendo a los cantores, pero su visión de las escrituras y los ritos no son necesariamente los de la Iglesia, es decir, puede el cantor ser incluso oficiante de un rito religioso popular (como el velorio de angelitos), excluyendo con ello, al menos en parte, al cura, quién no oficia en esos casos, sosteniendo así una tradición religiosa heterodoxa, en la que no disponen las directrices de la Iglesia.

La tesis de Graves, nos obliga a detenernos en la religiosidad *popular* y su importancia en la creación del mito poético. Esto no es menor ya que en ella se encuentra, hasta el día de hoy, el núcleo más vivo de la cultura popular y, casi sin excepción, los cultores, raíz del canto popular, son gente de fe. Como nos recuerda, en una conversación sostenida en el archivo de la Biblioteca Nacional, la folklorista, investigadora y recopiladora Patricia Chavarría:

“yo diría [que] donde más tú vez como se ha mantenido la tradición, [es] en la religiosidad, en la religiosidad popular si poh, donde ni mismo la Iglesia entra. (...) la vida del campesino funciona en torno a lo trascendente o sea siempre está dialogando con la tierra y lo trascendente, en lo cotidiano, en todo. Que llueve mucho y ya... la comunicación si hay sequía, comunicarse... es interesante porque hay un sentido de trascendencia fuerte.” (Chavarría, 2014)

Los vínculos que unen a los individuos en comunidad, esto es, lo que da origen a la sociedad en su modo comunitario (cabe recordar la clásica distinción entre “comunidad y sociedad” de Fernando Tönnies), tienen un fundamento “mágico”. El carácter mágico de las ceremonias religiosas populares y del arte, inclusive el docto, como nos recuerda Leo Brouwer<sup>4</sup>, no debe obviarse, puesto que el tránsito social hacia una religión institucionalizada y monoteísta, no suprime las creencias mágicas (lo nuevo no necesariamente desplaza a lo anterior, más bien se suman elementos, por eso las sociedades tienden a la complejidad). Así el desarrollo del monoteísmo riguroso obedece por una parte “*a los poderosos intereses ideales y materiales del sacerdocio en los cultos y lugares de culto de los dioses particulares*” y, por el otro, a los intereses de los laicos, es decir aquellos que no pertenezcan a la casta sacerdotal, para quienes resulta ineludible que el nuevo dios sea posible de influenciar mágicamente, “*pues la seguridad que proporciona la magia ya probada es mucho mayor que la que inspira el efecto posible de la adoración de un dios no influenciable por vía mágica por ser demasiado poderoso.*” Luego acota que “*incluso el sacerdote católico practica todavía algo de este poder mágico en la transustanciación de la misa o en la absolución de los pecados.*” (Weber, Economía y Sociedad, 2008, pág. 343)

Es así como los actos mágicos y las religiones, en la medida en que los grupos sociales se diferencian y las sociedades se complejizan, no logran desvincular completamente su quehacer o rito del acto artístico. Ambos se encuentran en el origen y en el desarrollo de la vida social en tanto *cuento* (Ibáñez, 1994). Y en su devenir caminan juntos.

“La religiosidad siente constantemente la impresión de la innegable “divinidad” de la obra de arte, y justamente la religión de masas tiene que recurrir siempre a medios “artísticos” para la necesaria rapidez de su acción, y se ve en la necesidad de hacer concesiones a las exigencias mágicas e idolátricas de las masas. (...) Toda religiosidad que cultiva el estado de ánimo, ya sea orgiástica o ritualista, y toda religiosidad del amor que busca la disolución mística de la individualidad,

---

<sup>4</sup> “*el mundo particular del compositor es la complejísima armazón de conceptos teóricos, de academia, de disciplina formativa y de información. Todo esto se rechaza en lo consciente para dar paso a la <<magia>>, al inconsciente, a la necesidad interior, a la fantasía del niño (todos los niños son creadores que el adulto reprime).*” (Brouwer, 2007, pág. 23)

cualquiera que sea el “último sentido” a que tiendan, llevan fácilmente, por la vía psicológica interior, de nuevo al arte; de la primera, en particular al canto y a la música; de la segunda, al arte plástico, y de la última a la lírica y a la música.” (2008, pág. 475)

Finalmente, en lo que respecta a la cita de Graves, debemos referirnos a la “diosa Luna o Musa” y la antigüedad que se le atribuye, situando su origen en la era paleolítica. No es casual que el origen de las tradiciones se ubique en este periodo (cuyo significado etimológico es “piedra antigua”) que constituye de hecho el más largo ciclo de la historia humana. Como se sabe, en éste surgen las primeras formas de organización social (nómade) y con ellos las formas rituales del canto, la danza y la poesía.

“Originalmente, **el poeta era el jefe de una sociedad totémica** de bailarines religiosos. Sus estrofas –*versus* es una palabra latina que corresponde a la griega *strophe* y significa “una vuelta”- eran bailadas alrededor de un altar o en un recinto sagrado y cada estrofa iniciaba una nueva vuelta o un nuevo movimiento en la danza. (...) Todas las sociedades totémicas de la diosa antigua se hallaban bajo el dominio de la Gran Diosa; las danzas eran estacionales y se ajustaban a una norma anual de la que surge gradualmente el único gran tema de la poesía: la vida, muerte y resurrección del Espíritu del Año, el hijo y amante de la diosa.” (Weber, Economía y Sociedad, 2008, pág. 546)

Es así como encontramos una importante coincidencia en Graves y Weber, intelectuales europeos conocedores del mundo antiguo: ambos reconocen un mismo fundamento universal de la “verdadera” poesía, presente en los fundamentos de los *juglares*, el Tema es siempre el mismo:

“El Tema, en resumen, es la fábula antigua, que se divide entre capítulos y un epílogo, del nacimiento, la vida, la muerte y la resurrección del Dios del año Creciente; los capítulos centrales se refieren a la batalla perdida por el Dios contra el Dios del Año Menguante por el amor de la caprichosa y omnipotente Diosa Triple, su madre, novia y mayordoma. El poeta se identifica con el Dios del Año Creciente y su musa con la Diosa; el rival es su hermano consanguíneo, su otro yo, su

fantasma. Toda verdadera poesía –verdadera de acuerdo con la prueba práctica de Housman- celebra algún episodio o escena de esta fábula muy antigua, y los tres personajes principales son tanto una parte de nuestra herencia racial que no sólo hacen valer sus derechos en la poesía, sino que además reaparecen en ocasiones de tensión emocional en la forma de sueños, visiones paranoicas e ilusiones.” (Graves, 1970, págs. 27-28)

Aun perviven elementos de estos antiguos rituales en el canto popular chileno, por supuesto que no de manera consciente, como continuación de una determinada tradición de la Edad de Piedra a nuestros días. Las referencias constantes a la Diosa Luna nos hacen recordar nuestra conversación con la cantora de San Carlos Marisole Valenzuela, que luego analizaremos con mayor profundidad, cuando nos contaba su vida, del canto en la soledad de los bosques, y particularmente consultada respecto de cuál era su “público” favorito nos dice *“Por ejemplo cuando yo cantaba a la luz de la luna en el campo, magia poh, eso es lo máximo, a mí me gusta cantar sola, y sentarme bajo las estrellas, eso es lo máximo para mí, tocar guitarra sentada bajo la luna y las estrellas. Ese es mi mejor público.”*

Sin ponerse de acuerdo ni tener una directriz o institucionalidad normativa, los poetas cantores, tan lejanos en el tiempo y en el espacio, recrean las mismas historias, poesía y similares rituales, una y otra vez. Hay en ello un universal, un componente muy humano que abrazan los juglares. Sin embargo, no deja de existir el cambio, la transformación, porque no nos enfrentamos aquí a una cultura disecada, de museo, sino a sujetos y comunidades vivas, a creadores fuertemente permeados por su época, por el proceso sin fin de transformaciones, diferenciación y complejidad sociales, que en el campo chileno ha sido particularmente drástico: es lo que Canales llama el salto *“del fundo al mundo”*. La frase del maestro parece contener toda la fuerza del contexto de transformación de las sociedades agrarias en los últimos años, la cual nos interesa particularmente por ser nuestro sujeto de estudio el cultor heredero de la tradición cultural campesina, que se encuentra en este momento en una crisis ecológica y social fruto de la rapidez y violencia con que se ha impuesto el proceso de modernización de los territorios desde la reforma agraria, primero la *“desarrollista”* y luego la contra-reforma como proletarización campesina, con el desarrollo del trabajo temporal y la agro-industrial *neoliberal*.



Esto nos indica que, biográficamente, nos encontramos frente a sujetos excepcionales, testigos directos de este tránsito histórico, portadores de la herencia cultural y la memoria antigua en medio de un torrente de transformaciones modernizadoras de la vida social, lo cual repercute directamente en su oficio de cantores. Por lo mismo son ellos, del algún modo para nosotros, los supervivientes de la aplanadora, sujetos empoderados de un saber anterior a estas transformaciones.

### **La estética como cultura y creación.**

*<< Toda creación es comunión.*

*El pensador, el creador y el amante son uno >>*

(Federico Nietzsche)

*“La estética es creación”* (María Luisa García)

La música es una de las más fascinantes y poderosas manifestaciones humanas. Su estudio, una de las más antiguas formas del conocimiento, junto a la poesía y la filosofía. Su acontecer como ritual orgiástico, religioso, divino, profano o demoníaco, es un hecho social conocido en todas las civilizaciones clásicas desde América a China, El antiguo Egipto o Babilonia, Grecia, la Edad Media latina y de ahí hasta nuestros días, pasando por tribus y pueblos nómades, bárbaros trashumantes, alrededor de todo el mundo y la historia conocida. La música, y el canto como manera universal y primitiva de expresión, surgen como características inherentes al ser humano, lo mismo la palabra y la capacidad de comunicarnos mediante lenguas o dialectos y así, ordenar el mundo en el *sentido*, esto es, como cosmos.

“Desde la más remota antigüedad, filósofos, literatos, músicos, etc., nos han transmitido unas reflexiones sobre el fenómeno musical coincidentes todas, hasta cierto punto, en la consideración de la música como un arte peculiar, dotado de

poderes especiales, que se corresponden tanto con las armonías celestiales como los dominios diabólicos (...) La música habrá sido a veces condenada y a veces exaltada; mas cuantos han hablado de ella se han percatado siempre de la fascinación que ejerce” (Fubini, La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX, 2001)

Esta metafísica inherente al fenómeno musical, también llamado carácter “oscuro”, sería el responsable de que, comparada con las artes plásticas o la literatura, la música haya recibido menos atención por parte de los sociólogos. Esta problemática de la sociología para enfrentarse a fenómenos propios de la estética parece encontrarse en la génesis de la disciplina. Utilizando los términos acuñados por Bajtín podríamos sostener que la sociología se ha preocupado mayoritariamente por ser una ciencia de la vida (lo ético) y lo cognoscitivo (la ciencia), no así del arte (lo estético). Sobre esto sostiene Valentín Voloshinov (La palabra en la vida y la palabra en la poesía: hacía una poética sociológica, 1997): “*El arte es tratado como si <<por su naturaleza>> fuera tan ajeno a lo sociológico como lo es la estructura física o química de un cuerpo*” y agrega que esto se debe a que se considera las artes, efectivamente, como un factor social influenciado relacionamente por otros factores, también sociales y que, en ese sentido, se encuentra condicionado por una “*ley sociológica general*” (el materialismo histórico) pero que a partir de esta ley o condicionamiento social no se puede deducir la esencia *estética* de ninguna obra de arte. Para el autor este es un error que “*contradice radicalmente los fundamentos del marxismo*” pues cualquier esfera de la ideología (los *cuentos* de los que hablaba Ibáñez), sea la ciencia, la vida o el arte, es plausible de ser estudiada sociológicamente.

Entenderemos entonces por estética de la música el arte de reflexionar sobre ella, saber de ella. Consideramos como *estetas* a todo aquel que practique y reflexione sobre la música. En ese sentido el primer esteta de la música, es el mismo músico. Consideramos al cultor como un esteta que reflexión y crea cultura desde un saber que se transmite de generación en generación. La estética se manifiesta también, por supuesto, en la cultura general del andar, hacer, vestir, frecuentar tal o cual lugar, etc. Es trascendente tanto como cotidiana. Concebimos entonces la experiencia estética como una experiencia vital, auténtica y con densidad subjetiva, profunda y en relación a una determinada práctica, donde:

ARTE = *Praxis*

ESTÉTICA = *Teoría conducente a una praxis*

Esta idea no es en absoluto nueva, ni siquiera moderna, pues la reflexión o teoría sobre la música surge en la antigua Grecia (donde ya existían polémicas irreconciliables entre escuelas y teóricos, siendo la más célebre Pitágoras *versus* Aristóteles); así, para los teóricos medievales la *verdadera* música era la teoría, ya que la actividad del ejecutante comprometía pocas facultades intelectuales y se consideraba servil. Nosotros, por el contrario, reconocemos una correspondencia indisoluble entre el *saber* y el *hacer*. La estética en tanto discurso, esto es, como praxis de los significados, se realiza sólo en tanto conduce al arte. Este estudio es una aproximación a la estética de la canción popular tradicional encarnada en la figura del cultor, pues nuestro conocimiento se centra en la persona humana tras esa canción-cosa, esto es, en el sujeto. Esto en el entendido de que tratamos un “arte-vida”:

“partimos del supuesto que la obra de arte, en el caso del folclore, no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía, ni la decoración. Estas son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente que es el comportamiento. (...) De aquí es que se puede hablar del comportamiento folclórico como de un arte-vida.”  
(Sepúlveda Llanos, 1994, pág. 38)

### **La teoría del Otro**

Este estrecho vínculo entre el arte y la vida, en el *ser*, le da densidad de sentido a los discursos de los cantores populares y a su quehacer como intérpretes de una poética de pertenencia recíproca; esta es su particular *conciencia estética*, término que utilizamos siguiendo los postulados de Mijail Bajtín, erudito ruso-soviético, filósofo del lenguaje y estudioso de la cultura popular, quien define este término a partir de la realización del creador (cantor) *en* el otro:

La conciencia estética, la conciencia que ama y establece el valor, es conciencia de la conciencia, conciencia del autor como *yo* de la conciencia del héroe como *otro*;

en un acontecimiento estético estamos frente al encuentro de dos conciencias fundamentalmente inconfundibles, y la conciencia del autor se refiere a la del héroe no desde el punto de vista de su composición objetual, de su importancia objetiva, sino desde el punto de vista de su unidad vital subjetiva, y esta conciencia del héroe se localiza concretamente (claro que el grado de concretización puede ser distinto) se personifica y se concluye amorosamente. Pero la conciencia del autor, así como la conciencia gnoseológica, no puede ser conclusa. (Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 1999, pág. 84)

Así, la importancia de la conciencia estética en nuestro estudio, y la posibilidad de vincularla con un arte-vida, como lo es la poesía de pertenencia recíproca o *juglaresca*, radica en que opera en ella un principio vital: la capacidad de amar y dar valor a las cosas. Lo que no quiere decir que arte y vida sean lo mismo (pues de hecho es Bajtín quien nos advierte sobre este error de juicio) pero sí que en ellos opera una conciencia del encuentro *en el Otro* que hace florecer a la creación, la vida y el amor. No es casual entonces la centralidad que tiene la estética en el pensamiento de Bajtín, quien establece la triada vida/arte/ciencia (lo ético, lo estético y lo cognoscitivo) a lo largo de su obra: de alguna manera es cercano a lo que queremos expresar en nuestro estudio con la triada poesía, rito y sociedad. Dicho esto, cobra relevancia un elemento central en la construcción estética (así como social), a saber, la *memoria*, material imprescindible de la cultura oral y popular y con ello, de la labor de los cultores, dado su carácter conclusivo y valorativo. La memoria es entonces un ejercicio estético que conduce a una forma acabada de representación artística y que se encuentra en estrecha relación con la muerte.

Cuando pasan los funerales y se instala el monumento fúnebre, les sucede la *memoria*. Se me presenta *toda* la vida del otro *fuera* de mí, y es ahora cuando se inicia la estetización de la personalidad, esto es, su concretización y acabado en una imagen estéticamente significativa

No se trata de la presencia de todo el material de la vida (de todos los hechos biográficos), sino ante todo de la existencia de un enfoque valorativo que pudiese darle una forma estética a un material determinado (el acontecer argumental de una persona dada). La *memoria* del otro y de su vida es radicalmente distinta de la

contemplación y recuerdo de la vida propia: la memoria de la vida y su contenido desde un punto de vista formal diferente, y sólo la memoria es estéticamente productiva. (...) El enfoque estético de una persona viva anticipa su muerte, determina su futuro y lo vuelve casi innecesario, porque a todo determinismo espiritual le es inmanente el fatalismo. La memoria es el punto de vista de la conclusividad valorativa; en cierto sentido, la memoria no tiene esperanza, pero en cambio sólo ella puede apreciar por encima del propósito y del sentido una vida ya concluida y presente (Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 1999, pág. 98)

En lo anterior encontramos una pista acerca de la importancia de “los antiguos”, de la que hablan los cultores, cantores y aristas populares en general. Son sus vidas concluidas las que nos dan una imagen del *héroe* y con ello un enfoque estético. Sobre Esto lo observaremos en mayor profundidad en el análisis, a la luz de las conversaciones con los cultores.

Así como el argumento de mi vida personal es creado por la otra gente que lo protagoniza (sólo dentro de mi vida expuesta para el otro, sólo a sus ojos y en sus tonos emocionales y volitivos puedo llegar a ser su protagonista), igual una visión estética del mundo, la imagen del mundo, se crea por la vida conclusa de los otros hombres que son sus héroes. El comprender este mundo como el mundo de otros hombres, que concluyeron en él su vida –el mundo de Cristo, de Sócrates, de Napoleón, de Pushkin, etc.-, es la primera condición para su enfoque estético (...) Yo no soy el héroe de mi propia vida (Bajtín, *Estética de la creación verbal*, 1999, pág. 102)

La memoria, elemento central para la conclusión (vale decir, forma) de una conciencia estética, en el plano social opera también como elemento que da forma a una identidad. De esta manera tenemos otra triada relacional a modo de artefacto teórico para el estudio del arte popular:

#### CONCIENCIA ESTÉTICA – MEMORIA – IDENTIDAD

La teoría del Otro de Mijail Bajtín es central en nuestro estudio, y de alguna manera lo atraviesa, tanto en lo teórico como lo metodológico y lo analítico, incluyendo por supuesto

una epistemología del sujeto subyacente al mismo, esto es, que el sujeto se construye ante todo en el diálogo (*dialogismo*). El uso más interesante que hacemos de esta teoría radica, a nuestro juicio, en la comparación y diálogo, valga la redundancia, que construimos en nuestro análisis entre los postulados de Bajtín y los discursos de los cantores.

## Identidad

La pregunta por la identidad, que atraviesa la poética del cantor, surge a partir de un hecho universal: el ser humano nace individuo, pues existe en un cuerpo único, dotado de (la capacidad de) propia conciencia, es decir, dotado de lenguaje, al cual accede en tanto existe en relación con *otros* seres “individuales” en el contexto de una comunidad. Esta dimensión dual del *ser* (ser individual y ser social), caracteriza toda conciencia de sí, tanto la dimensión individual como la auto percepción del ser social.

La palabra identidad tiene una dualidad. Por una parte, se refiere a características que nos hacen percibir que una persona, es única (una sola y diferente a las demás). Por otro lado, se refiere a características que poseen las personas que nos hacen percibir que son lo mismo (sin diferencia) que otras personas. “*Es como lo que me decía mi madre: “Hijo, tú eres único y muy especial... lo mismo que todos los demás”*” (Anders, 2013)

La identidad en tanto sistema cultural es dinámica, y opera en el reconocimiento de *sí* mismo (Neira, La mirada de Chile, 2010); constituye *sistema* en tanto estructura, es decir orden jerárquico de *valores*; que es *dinámico* porque se sitúa en un marco espacio-temporal (en la historia) de transformaciones en las relaciones entre sujeto y estructura; y en cuanto a la auto *percepción* del ser social, es un proceso de *reconocimiento*. **Una comunidad reconocerá como propio aquello que la dignifica.** Por ello, entendemos que existe una relación importante entre identidad y dignidad, porque así como el ser humano crea *valor* (mediante el trabajo), lo cual es fundamento de su dignidad, también crea, en su habitar común, los *valores* que son el origen de su identidad. Así “*pensamiento, interacción y creación comunitaria de valores son el origen de la identidad*” (Neira, La mirada de Chile, 2010). El cantor popular se reconoce entonces como expresión de los imaginarios propios a una comunidad, erigido no-institucionalmente por la misma, donde tanto la interpretación o

*toquíos* como la forma del canto permiten *reconocer* ciertos aspectos propios a la localidad, más aún, cuando el proceso de creación es colectivo y se transmite de una generación a otra, esto es, constituye una poética de *pertenencia recíproca* (Dannemann, 1984).

Sin embargo cuando la identidad se construye en base al acervo folklórico, nos encontramos muchas veces con un problema de disociación, una *aberración afectiva*, como lo llama Franz Fanon (*Piel negra, máscaras blancas*, 1973), consecuencia de una cultura surgida de un proceso de colonización. Tomemos por ejemplo el caso de la identidad del huaso, por una parte, y el roto *gañán* por otro, personajes típicos de la cultura campesina de la zona central de Chile. El primero es el tipo que anda a caballo, es decir que mira hacia abajo, y viste “bien aperado”, con ropas típicas de exquisita manufactura; el segundo es descrito, etimológicamente, como un “pastor rústico y grosero”, un labrador de a pie. En los estilos del baile de la cueca que identificamos en terreno, pudimos observar que el huaso baila una cueca estilizada, pensada para el campeonato, es decir, de competencia, mientras el *gañán* baila apretujado a la mujer, con la cara en sus senos, y dando tumbos. Es un estilo vulgar y de acuerdo a ciertos testimonios que recogimos, muchas personas se avergüenzan de bailar así, por lo menos en público (o sobrios). No es algo “digno de ser visto”. Este es *el* tema de la identidad en Chile<sup>5</sup>, la incapacidad de reconocerse, lo cual toma muchas formas. Ya lo sabía Fidel Sepúlveda quien, agudamente, lo vincula a la herencia mestiza:

“Esta el que se encubre hacia abajo, se sub-estima, se <<ningunea>>, registra la diferencia como inferioridad. No se autoriza a ser. Acepta ser ninguno. Y está el que se encubre hacia arriba, se exalta, se desborda a través de la máscara, el disfraz, el coturno. Se autoriza a ser lo que no es, asumiendo el expediente del <<arribismo>>.”

En medio de ambos, en la tierra de nadie de la ambigüedad, el mestizo nace y crece en la inseguridad que da la experiencia de no asumir la identidad” (Sepúlveda Llanos, 1994)

Esto lo entiende muy bien Bajtín, quien en su acercamiento al estudio de las culturas populares caracteriza el *ser* popular como consecuencia de lo que podría denominarse un

---

<sup>5</sup> Ver en Anexo un análisis de discurso sobre esta situación, “*La identidad de Chile en una cueca*”, que debió quedar fuera de nuestras categorías de análisis pero que incluimos como aporte a la comprensión de las problemáticas identitarias presentes en el acervo folklórico de las comunidades.

proceso originario dual de diferenciación social que, sostiene el autor, ya existía en las civilizaciones primitivas; esto es lo que él llama ‘dualidad de la vida’ o ‘dualidad en la percepción del mundo’. En las sociedades medievales, que son el objeto de su estudio, esta diferenciación toma ribetes *culturales*, vale decir, simbólicos, pues se manifiesta como oposición al dogma oficial presente en los ritos de la Iglesia-Estado. El argumento de Bajtín en torno a la existencia de dos mundos no es metáfora. Son mundos perceptivos ontológicamente diferentes, es decir, dos modos diferentes de vivir el mundo. La dualidad del mundo es un fenómeno fundamental en la construcción de significados, es decir, en el surgimiento de la cultura. Es la matriz esencial desde la que ordenamos los sentidos del mundo.

“El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponía a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época (...) Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica, presentaban una diferencia notable, una diferencia de principio, podríamos decir, con las formas del culto y las ceremonias oficiales serias de la Iglesia o del Estado feudal. Ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas, totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* (...) Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*.” (Bajtín, La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, 2003, págs. 10-11)

La problemática de la identidad en el caso de nuestro estudio, cuya frontera cognoscitiva sería el arte popular americano, tiene que ver con la inserción de determinados valores dentro de una dinámica histórica que tiene sus raíces en un proceso de colonización: quienes fueron los conquistadores nunca tuvieron en mente que quienes eran los conquistados, fuesen iguales a ellos sino que, por el contrario, configuraron un imaginario en torno al americano que ratifica una posición de superioridad (Rojas Mix, La imagen artística de Chile, 1970), todo lo cual es un proceso cognitivo necesario para llevar adelante la colonización: desconocer al otro como un semejante, que es lo mismo que plantea Sartre como *ideología del soldado* en su introducción a Fanon (Los condenados de la tierra, 2007). Es por ello que Rojas Mix comienza su tesis sobre el imaginario que construyen los



Europeos sobre los americanos (La imagen artística de Chile, 1970) con la siguiente pregunta: ¿cómo imagina usted a un extraterrestre? Lo más probable es que con cualidades humanas, visión, tacto, inteligencia, etc. mas nunca como un *semejante*, y es por esto que nos figuramos al ser extra-terrestre, sin conocerlo, con cabeza grande y ovalada, de color verde, más grande o más pequeño, pero nunca como *nosotros*, eso no se nos pasa por la cabeza. Pues bien, idéntico ejercicio imaginativo llevan a cabo los conquistadores a través de los siglos. La explotación y los imaginarios contruïdos a partir de la dominación encuentran su



Imagen 2 – Ilustración de W. HODGES “Marinero dando una galleta a una mujer patagona” gr. cobre, 1764-66. (Rojas Mix, La imagen artística de Chile, 1970)

fundamento en los procesos históricos por los cuales han pasado los países periféricos, denotando una asimetría tal que los posiciona como mercancías para la mantención y estabilidad del primer mundo. Las comunidades o países que han sufrido procesos “*de colonización, dependencia o marginación por otros países*” enfrentan la situación de reconocerse desde lo ajeno, en cuanto “*el país dominante otorga al dominado un valor subordinado; construye entonces una imagen desvalorizada del otro. La mirada ajena reduce el pueblo marginado a la figura que ella le concede.*” (Villoro, 1998)

En ese sentido, frente al problema de las perspectivas o mirada histórica que configura a la identidad latinoamericana, Neira plantea la noción de <<*discontinuidad histórica*>>, concepto tomado del pensador posmoderno Gianni Vattimo, para generar una categoría comprensiva a partir del hecho que, generalmente, las generaciones no se reconocen en las gestas y valores fundados anteriormente (Neira, La mirada de Chile, 2010), cuestión que no tiene que ver con la llamada posmodernidad, sino que sus raíces se encuentran en la conquista:

“La colonización y las posteriores rupturas culturales entre generación y generación en suelo americano impiden que haya universalidad histórica. (...) El conocimiento de la historia americana, en especial de los fenómenos ligados a la conquista y sus consecuencias, no sólo permite hacerse una representación del tiempo jamás soñada por la filosofía de la historia europea, sino que destruye la pretensión de superioridad, universalidad y continuidad que le atribuyen algunos de sus mejores expositores y en relación a los cuales reflexionan, al menos en algunos aspectos, autores como Vattimo.” (Neira, *Mestizaje y canibalismo*, 2002)

La identidad popular en Chile ha sido interpretada, mayoritariamente en lo que refiere a su vínculo con las estéticas, desde la noción de mestizaje, “*como medio para salvar la continuidad*” (Neira, *Mestizaje y canibalismo*, 2002). No se pretende acá desconocer los procesos en que el mestizaje ha tenido lugar, empero, resulta necesario hacerse cargo de las discontinuidades propias de la historia latinoamericana y chilena en particular. Esto es lo que Neira llama proceso de construcción cultural *canibal* en oposición a una postura de mestizaje como una suerte de diálogo constructivo, visión predominante en intelectuales católicos –y sus escuelas- que tienden a confundir la ética (vida) con la estética (creación).

Así, sostenemos que la cultura latinoamericana de raíz popular es de carácter discontinuo y multi céntrico, mas esta situación si bien genera quiebres, al ser ella misma “estructural” – que está en el origen su inserción en la historia- debe entenderse que el quehacer creativo de la cultura popular, en todas sus expresiones, se nutre de este proceso caníbal, enriqueciéndose de materiales e imaginarios en el mismo. Es decir, este carácter discontinuo, originado en la colonización de los sentidos de auto percepción social, es también su riqueza, su elixir creativo, así, lo que mantiene vivas a las identidades no es el mantenerse estables, cual pieza de museo, sino por el contrario, el adaptarse a los cambios, a las discontinuidades, siendo esta la provisión esencial de materiales para su creación. Ya lo vemos hoy en los cantores populares de raíz campesina de Chile, quienes habiendo dado el salto “*del fundo al mundo*”, una discontinuidad histórica de las más considerables de nuestra historia, existen y se transforman, pero bajo sus propias reglas, de manera digna, y no al compas de los grandes intereses económicos que han transformado los territorios rurales en las últimas décadas. Las identidades profundas no las forjan las instituciones, ni

el Estado, ni el mercado con sus *marcas*, ni menos la academia y los intelectuales, sino como dice Margot Loyola, lo hace “*el pueblo sin mandato y sin leyes*” (ANFOLCHI, 2012), se crea desde una *nada*, ajena a toda lógica de cálculo y en una realidad que es colectiva:

Esa realidad colectiva no consiste, por ende, en un cuerpo, ni en un sujeto de conciencia, sino en un modo de sentir, comprender y actuar en el mundo y en formas de vida compartidas, que se expresan en instituciones, comportamientos regulados, artefactos, objetos artísticos, saberes transmitidos; en suma, en lo que entendemos por una “cultura”. El problema de la identidad de los pueblos remite a su cultura. (Villoro, 1998)

En el origen del tránsito histórico de los pueblos hacia el descubrimiento del propio *ser-estar* en el mundo, esto es, de su identidad, en la constitución de aquello que hoy identificamos como *acervo folklórico*, se encuentra una experiencia universal: el ritual, entendido como poética de pertenencia recíproca al interior de una comunidad que, en esta experiencia, desarrolla una visión unificada del sentido del mundo, su cosmovisión. Nos referimos por supuesto a una experiencia de organización que es anterior a la existencia de



Imagen 3 - indios caníbales (Rojas Mix, América Imaginaria, 1992, pág. 136)

las religiones y el Estado, pero que dice relación con el origen de estas instituciones. En primer lugar, por referirnos a una actividad basada en una clase de conocimiento que se encuentra al pie del pensamiento racional empírico, a saber, del conocimiento basado en la experiencia que surge de la vida cotidiana, así “*Quién actúa de un modo mágico distingue primeramente tan sólo la mayor o menor cotidianidad de los fenómenos*” (Weber, Economía y Sociedad, 2008, pág. 328). Así, para Weber, toda acción originada por motivos religiosos o mágicos es, además, en su forma primaria, una acción racional, por lo menos

relativa, es decir, un actuar de acuerdo a medios y

finés. (No cualquier animal se convierte en ánima o cualquier palo sirve de fetiche, ni en cualquier circunstancia).

En segundo lugar, hablamos del ritual como una actividad humana previa a la existencia del Estado y las religiones porque origina, en el devenir de su tránsito histórico, el pensamiento simbólico, esto es, lo que Voloshinov llama <<signo ideológico>> o Ibáñez *cuentos*. La cultura, en otras palabras, nace al junto con las supersticiones, las cuales siguen siendo parte del acervo folklórico (Rojas Mix, *América Imaginaria*, 1992) rico de las comunidades, pese al avance de los procesos de secularización:

“no parece demostrable que sean menester ciertas condiciones económicas generales como supuesto previo para el desarrollo de la creencia en los espíritus. Lo que más la fomenta..., es que el carisma “mágico” poseído por los hombres es inherente a algunos especialmente “calificados”, convirtiéndose así en el más viejo de todos los “oficios” el de mago, brujo o hechicero profesional”. (Weber, *Economía y Sociedad*, 2008, pág. 329)

Con todo, es importante recalcar sobre el ritual como práctica originaria de lo simbólico, es decir, de lo propiamente social y antecesora a la existencia de las religiones y el Estado (y con ello, a la modernidad toda), que éste siempre contempla un **oficiante** el cual está dotado de cierto carisma, que es una forma de poder otorgado o cedido por la sociedad, pues este oficiante tiene la facultad de conectar lo cotidiano con lo trascendente a través del ritual, generando un espacio que transmuta el tiempo y el espacio, donde la sociedad se mira a sí misma, en un modo radical de *ser-estar* en el mundo vinculado a lo trascendente.

La manera en que el oficiante es instituido por la sociedad, que como luego veremos le acontece al cantor popular, se funda en una creencia del tiempo “naturalista” y que se mantiene hasta nuestros días, sobre todo en la religiosidad popular, a saber, la idea del carisma, esta es la de “*un don que el objeto o la persona poseen por naturaleza y que no puede alcanzarse con nada (...) ni en nada ni en nadie pueden desenvolverse las facultades carismáticas si no las posee en germen, pero que este germen permanece oculto... sino se “despierta” el carisma*” (Ibíd. pág. 329). Así en contraposición al oficiante, que es un tipo de profesional del rito, “*el laico conoce el éxtasis como un arrebatado necesariamente*

*eventual frente a las necesidades de todos los días, para cuya obtención se utilizan toda clase de bebidas alcohólicas, lo mismo que el tabaco y otros narcóticos, que sirvieron de primera a fines orgiásticos, como la misma música muy en particular.” (Ibíd.)*

Es por esto que el cantor se hace pero también “nace” y, sobre todo, se puede considerar como tal a partir del recibimiento de ese don por dos vías principalmente, la primera, de un cultor o cultora que traspase su conocimiento (las canciones son dones que se ofrecen) y, luego, por la comunidad que la llama, lo requiere, lo pide y lo quiere, porque lo necesita, y el cantor popular se debe a sólo a ella. No hay por ello Universidad de los cantores, ni instituciones por el estilo, porque cualquier clase de rito que suceda al interior de aquella identidad constituye desde la cultura popular esto es, necesariamente, cultura de la no-oficialidad (es decir, ajeno a las directrices del Estado y la Iglesia), que funda sus saberes y transmisiones (tradiciones) en experiencias rituales que se suceden desde el “origen” de la vida social: fundan la sociedad día a día, son anteriores a la modernidad y marchan de alguna manera dentro y fuera de ésta. Así es como en los rituales que suponen las tradiciones, nos proyectamos a un tiempo trascendente. Para vislumbrar la larga cadena de la que somos parte en la tradición folklórica hay que entender un transcurso significativo, anterior incluso al tiempo de la conquista y colonización.

“Para comprender la complejidad del conglomerado cultural y social que constituye el pueblo español que llegó al Nuevo Mundo, es necesario tener en consideración no sólo la diversidad multiétnica de donde proviene - iberos, celtas, fenicios, griegos, cartagineses, romanos, visigodos y, posteriormente, castellanos, aragoneses, asturianos o leoneses, por citar sólo algunos - sino también la trayectoria de los pueblos judío y árabe y su grado de aceptación o rechazo por las autoridades peninsulares en distintas etapas de su historia. (...) Todo esto nos permite sostener que el “Nuevo” Mundo tiene un horizonte cultural mucho más antiguo que los 500 años de encuentro que se conmemoraron en 1992, hunde sus raíces en milenios de culturas occidentales y orientales, y conserva tradiciones que el “viejo” mundo ya ha perdido.”

Es así como llegamos a sostener que el cultor o cultura del canto tradicional es el oficiante de un ritual antiguo, aunque discontinuo y *canibal*, el cual es *una* vía a la identidad, que

hunde sus raíces en la religiosidad y cultura popular de cuño mestizo, anterior a la conquista, tanto por su raíz andaluza (cristiana, mora, judía) como indígena (mágica, chamánica). Reconocer la antigüedad y universalidad de la cultura americana y, en particular del canto juglaresco, nos hace ya desconocer un principio de dominación hacia los pueblos colonizados: el tener fecha de origen. Somos universales y únicos, y nuestro canto se inscribe en el cosmos.

### **III - MARCO METODOLÓGICO**

#### **De lo metodológico, lo ético y el fundamento de lo teórico.**

Al hablar sobre lo metodológico, nos situamos justo al centro del quehacer científico, pues nos referimos tanto a su aspecto práctico, es decir a una técnica, como a lo ontológico, que es lo mismo decir al fundamento último del conocimiento. Por ende, creemos necesario fundamentar (brevemente) nuestro estudio a partir de estas consideraciones, y es que no existe aplicación metodológica alguna sin situarla dentro de una perspectiva epistemológica o paradigmática.

Los paradigmas son estructuras conceptuales mediante las cuales los científicos estudian el mundo: *“sin un paradigma una ciencia no tendría orientaciones ni criterios de elección: todos los problemas, todos los métodos y todas las técnicas serían válidos”* (Corbetta, 2010, pág. 5). Todo paradigma está anclado en principios ontológicos, ya que el origen de toda ciencia se encuentra en cierta filosofía que la direcciona en su modo particular de observar. Por lo tanto, los paradigmas en sociología no son teorías sociológicas, muy por el contrario, toda teoría sociológica se ancla necesariamente (de manera explícita o no) en un paradigma, pues estos responden a cuestiones más de fondo, son concepciones generales sobre la naturaleza de la realidad social, del ser humano, y de cómo este puede conocer.

Una afirmación pertinente de Piergiorgio Corbetta (Los paradigmas de la investigación social, 2010) es que en las ciencias sociales, particularmente en la sociología, coexisten a lo menos dos paradigmas: el positivo y el interpretativo. Reconoce que no es posible identificar a la sociología con un paradigma común a todos los investigadores, como es el

caso de otras ciencias. Esta situación se puede constatar de manera empírica con relativa facilidad: bastaría preguntarle a los sociólogos (por ejemplo los académicos de un departamento universitario) qué investigan y cómo. Dar razón a la existencia de una disciplina multi paradigmática o poli-científica conlleva desconocer el principio del progreso lineal y ascendente, que está en la base de la noción moderna de ciencia y de *desarrollo*, los cuales provienen fundamentalmente de la razón ilustrada y el proyecto positivista.

Ciertamente son acertadas las palabras del profesor Manuel Canales (2012, pág. 10) cuando sostiene que:

“Acaso sea, la sociología, como la filosofía o como el arte. Ni una ni el otro progresan (...) En realidad no somos ni ciencia experimental –la más de las veces– ni filosofía o arte. No es una ciencia que haya avanzado por experimentación (...) La sociología ha de buscar su propio rango entre las ciencias y las artes y la filosofía...”

Dicho esto conviene señalar qué entendemos por lo interpretativo. El término lo utilizamos de acuerdo cómo lo define Corbetta (2010, pág. 18), esto es, como un paradigma que integra varias perspectivas teórica que sostienen que “*la realidad no puede ser sólo observada, sino que debe ser <<interpretada>>*”. A diferencia del positivismo, el *interpretativismo* no es un paradigma universal, válido para todas las ciencias, sino que surge acorde a las problemáticas epistemológicas de una ciencia de *lo social*, donde el sujeto investigador y el/lo sujeto/fenómeno investigado interactúan, relacionándose entre sí en un plano de horizontalidad fundando en la empatía y el diálogo: entendemos que el *cultor*, es en este caso, como el filósofo y el científico, un hombre de conocimiento, un estudioso que posee una metodología y un paradigma propios (visión de mundo), transmitidos oralmente en el contexto de los territorios rurales, donde se conservan conocimientos válidos en todo ámbito de la vida social que resultan ser incluso milenarios; así la diferencia fundamental entre un tipo de conocimiento y otro es, por un lado, la *pertenencia* a una determinada comunidad (académica en nuestro caso y rural en el de los cultores) y, con ello, la adscripción a una determinada cultura, es decir, a cierto hábito del decir, oral u escrito. La naturaleza de esta relación resulta clave, pues implica desconocer

dos pilares del positivismo: la posibilidad de un conocimiento objetivo, y el universalismo de los principios de allí derivados, esto porque nosotros, como estudiosos, si bien entendemos que existen modos de conocer de naturalezas distintas, no aceptamos en ningún caso que nuestro saber *colonice* el de los cultores, y es por eso que el principio del diálogo resulta fundamental en nuestra investigación, como principio ontológico y metodológico, fundamento de nuestra producción teórica.

En el contexto de sociedades cuya matriz cultural se ha forjado al alero de los procesos de colonización, los paradigmas científicos deben ser problematizados “*en su calidad de tecnología de reproducción del colonialismo epistémico y expropiación capitalista de las fuerzas de sentido operantes en las artes del hacer*” (Grosso & Haber, 2012). Estimamos que de no ser agudos vigilantes de nuestro propio quehacer, en el sentido crítico de “*descolonizar la metodología*” (Ibíd.), se corre el riesgo de una sobre-determinación de la diferencia o *ensoñación* del intérprete. El problema del determinismo en ciencias sociales, herencia de la tradición ilustrada, es *trans*-paradigmático y *trans*-metodológico: en cierto sentido, emparenta al constructivismo radical con el positivismo, y es independiente del tipo instrumento con que se produzca información, cualitativo o cuantitativo. Así, el positivista sobre-determina el punto de vista universal que, en el caso de los países imperialistas, coincide con la exaltación de su propia particularidad, basado en una actitud *colonizadora* propia del contexto social de producción de este paradigma. Por otro lado, en el caso del paradigma interpretativo, ocurre que la sobre-determinación cultural *disuelve* la naturaleza humana para transformarla en ‘universos simbólicos’: **la exaltación de las diferencias** entre esquemas conceptuales, que lleva a la imposibilidad de la traducción, nos enajena respecto de lo que tenemos en común como seres humanos.

“La gran paradoja del relativismo constructivista *militante* (en todas sus versiones) es que, por un lado, percibe mejor que nadie la alteridad en otras culturas (*otra moral, otro mundo sensible, otra racionalidad y otra ontología*), a menudo saludándola con regocijo y, al mismo tiempo, pretende por así decirlo *disolver* esa misma alteridad, reinterpretándola desde dentro de ella misma. Parece como si deseara protegerla y, sin embargo, *colonizarla* aunque sea al sutil modo del



ilustrado. Algo que podríamos denominar *ensoñación* del antropólogo.” (Castro Nogueira, Castro Nogueira, & Morales Navarro, 2008, pág. 583)

Es por esto que nos interesa reconocer en el cultor tanto la diferencia (cultura oral *versus* escrita) como lo común: la producción de conocimiento. Como estudiosos es menester tener conciencia respecto de que “*producir conocimiento es, siempre, agenciar la transformación del mundo, ya sea en un sentido dominante/reproductivo, que la evita, ya sea en un sentido descolonizador-transformador, que la moviliza*” (Grosso & Haber, 2012). Aquí es donde se presenta como útil la noción de *racionalidad relativa*, en tanto alternativa ontológica frente a que podríamos llamar “vicios ilustrados” del post-positivismo y el interpretativismo. Esta noción, desarrollada a partir de la ontología **epistémica**, defiende que, ante la alteridad, si podemos intuir que existen mundos ontológicamente diferentes, podemos entonces “*comprenderlos desde dentro. Y comprenderlos desde dentro no significa otra cosa que reconocer la racionalidad relativa*” (Castro Nogueira, Castro Nogueira, & Morales Navarro, 2008, pág. 605). Comprender desde adentro (de uno mismo), mas sin intentar *colonizar* (desde dentro o desde afuera), esto es, sin caer en el principio ilustrado de la sobre-determinación de cualquier punto de vista, sea el propio o el ajeno, el particular o el universal.

Todo esto, si bien se presenta aquí como una cuestión reflexiva de orden filosófico, ha sido siempre en nuestra experiencia un asunto muy práctico, de sentido común, reflejada en nuestra experiencia itinerante por la región de Ñuble, donde han sido los mismos cultores, quienes abrieron a nosotros las puertas de sus casas y, más importante aún, de sus cocinas, que es lugar de máxima intimidad en la cultura campesina, donde se comparten los sabores y *saberes*: ha sido en esta experiencia donde hemos empezado a comprender *desde adentro* de sus hogares, cocinas, labores y rituales. Sin esta intimidad, que implica en ciertos casos la creación de vínculos que trascienden con mucho el plano académico, ya que son de carácter ético y afectivo, es muy difícil tener una ventana adecuada para observar (escuchando) los saberes, de cuño ancestral, de los cultores. Un permanente ejemplo de ética que permite, en la práctica, no caer en la “*ensoñación del antropólogo*” nos los brinda la folklorista Margot Loyola Palacios, quien con más de 60 años de labor permanente y autodidacta habla con la certera sencillez de los maestros.

**“Usted ha llamado a su trabajo de recopilación “descubrir al hombre”, ¿qué significa este concepto?, ¿cómo realizaba este trabajo?”**

“Primero con un lápiz y un cuaderno, nada más, después de mi primer viaje tuve una máquina grabadora. Yo nunca voy tras la cosa, esos se llaman **“cosadistas”**, los que andan estudiando la cosa. Yo estudio al hombre primero, al sujeto; entro a una pieza y miro todo, ya la pieza en que vive el sujeto me da algo, entonces estudio de dónde viene la cosa antes que la cosa misma. Nosotros trabajamos en dupla con mi marido desde hace 50 años, porque esto no lo puedo hacer sola, imposible. Nosotros llegamos a las casas, **no entrevistamos, llegamos a la conversa, a tomar matecito**. Preguntamos primero qué nivel tiene la persona donde vamos a ir, para saber con qué vamos a llegar, porque a la casa de una persona aristocrática no podemos llegar con un canastito con pan, con quesito, con el mate listo, no, ahí se llega con un cassette o con una flor. Al otro lado se puede llegar con cigarrillos, dulces para los niños, siempre un regalito. Y empieza la conversa ¿cuándo nace?, ¿dónde nace?, ¿porqué canta eso?, ¿qué siente cuando canta eso?, ¿en qué momento lo canta?, cuando usted tiene pena ¿canta? , canta, canta en la pena. Entonces **uno va conociendo por dentro a la gente, y va conociendo a toda la comunidad**, y va conociendo Chile a través de todo eso”.

No debemos olvidar que el cultor campesino es, por definición, un sabio *abajino*, es decir, una persona de su tierra, que no sale por lo general más allá de donde se demoró lo justo para ir y volver en un día, por no abandonar sus animales y labores; es por lo tanto un actor sin escenario, anónimo las más de las veces fuera de su comarca, lugar en que es respetado y querido y, por lo tanto, la única manera de conocerlo es ir a visitarlo y, en nuestro caso, a escucharlos, pues es la palabra nuestro medio común, el elemento que debemos producir para generar interpretaciones sobre los fenómenos locales. En ese sentido el cultor es un sujeto privilegiado para el conocimiento del territorio y sus procesos de transformación ya que, en su mayoría, nos encontramos con personas campesinas que han vivido en carne propia las vertiginosas transformaciones en la vida rural de los últimos cincuenta años en Chile, esto es el salto que Canales define como *“del fundo al mundo”*, es decir, el paso en

pocos años<sup>6</sup> de una economía fundada en relaciones sociales de tipo adscriptivo-afectivo, como es la relación patrón-peón en el contexto del latifundio, cuyos límites eran locales, a una economía industrial con relaciones sociales neutrales bajo un régimen asalariado que exporta su producción a todo el mundo. Este proceso de transformación radical de modos de vida, con sus consecuencias en términos identitarios, tiene a sus protagonistas vivos, de entre ellos nos interesó particularmente la figura del cultor en tanto sujeto *conocedor* de este tiempo y el otro, una especie de puente vivo entre ambos (pues habita los dos), que presenta con ello una particular autoconsciencia de su tiempo: se encuentra por *sobre* la forma –que buscan los estetas y folkloristas “cosadistas”- que ha bebido en el seno materno, y que ya tiene incorporada a su *ser*, y en ella se expresa en su particular imaginario, sentir y visión de mundo, que es ya tejido entre el pasado y el futuro.

### **Los estudios del discurso como productores de teoría**

Una vez advertidos de los riesgos del interpretativismo determinista, es necesario observar las potencialidades de este paradigma. Creemos que ésta radica principalmente en la capacidad de generar teorías propias *interpretando desde adentro*, es decir, sobre los decires de los propios hablantes: esa es nuestra apuesta hermenéutica, a partir, por un lado, de prácticas metodológicas que consideren la horizontalidad de las relaciones sociales y, por otro, mediante ciertas aportaciones de los estudios del discurso y las ciencias humanas, principalmente de la “teoría fundamentada” (*grounded theory*), que nos permite ser *constructivistas* a partir de nuestro análisis interpretativo. Esta teoría nos parece útil por no operar al modo de un riguroso dogma, sino adaptarse a las circunstancias, así es como “*Valoramos la teoría fundamentada como un conjunto de teorías y prácticas, y no como un set de reglas*” (Flores & Naranjo, 2014, pág. 78), esto porque, en primer lugar “*no es sólo un método de análisis, sino más bien una forma autocomprendida de realizar investigación social que pretende, a partir del levantamiento de datos empíricos, ofrecer líneas que guíen la elaboración de teorías explicativas sobre fenómenos sociales*” (*Ibíd.*). Así es como “*La*

---

<sup>6</sup> El proceso de modernización del campo se inicia con la primera reforma agraria, a mediados de los '60 y se culmina a fines de los '70, tras el golpe de Estado de 1973, el cual implicó un abrupto cambio de timón en la dirección de este proceso.

*teoría se va creando cuando categorías diferentes y sus propiedades tienden a integrarse a través de la comparación constante” (Ibíd., pág. 98).*

En breve, el método de creación de teorías explicativas *ad hoc* a fenómenos sociales que, en nuestro caso, están acotados a un contexto local, consiste en cuatro pasos no lineales (vale decir, superpuestos) que pasamos a describir. Primero, identificar *descripciones*, las cuales nos permitirán identificar propiedades y dimensiones de las categorías que utilizaremos en nuestra teoría; éstos deben generarse, preferentemente, a partir de palabras utilizados por los mismos hablantes, de las cuales hacemos una escucha sistematizada. En segundo es necesario efectuar *comparaciones constantes* de los conceptos, a modo de comprender sus límites e imbricaciones; el ejercicio cognitivo de la comparación es la esencia de la producción de teoría. Tercero es el proceso de *codificación*, que es propiamente la creación de conceptos, los cuales constituyen “*las bases fundamentales de la teoría... la observación de conceptos y sus relaciones es lo que lleva al análisis a ser una teoría” (ibíd., pág. 85-96)*. Finalmente es necesaria una *integración* de todo lo que se ha creado<sup>7</sup> en la determinación de un concepto o categoría central, es decir, que se relacione con todas las demás como centro; cuando hemos logrado identificar *el* fenómeno mediante comparaciones constantes fundadas en el principio de saturación –redundancias en el decir– nos encontramos con una teoría social emergente.

Dicho esto es que consideramos el capítulo de análisis como el más significativo de nuestro estudio, y lo dicho hasta acá debe considerarse como una introducción a él. Nuestro desafío consiste en hacer dialogar todo este bagaje ilustrado con el de los cantores provenientes de la tradición oral. De ese tejido surge nuestra propia teoría, nuestra creación, y ese es el mayor mérito intelectual de nuestro trabajo.

---

<sup>7</sup> Consideramos que la emergencia de la teoría es, en tanto proceso interpretativo, necesariamente creativo, en tanto composición, ordenamiento no azaroso del mundo. Depende al final de quién efectúa las comparaciones ya que “*sólo cuando el analista reconoce las relaciones como tales, estas emergen. Ello no está exento de interpretación y selectividad.*” (Flores & Naranjo, 2014, pág. 107)

## IV - La pregunta y su sentido

El eminente sociólogo estadounidense Charles Wright Mills sostiene que:

“El sentido humano de las cuestiones públicas debe revelarse relacionándolas con las inquietudes personales y con los problemas de la vida individual... los problemas de la ciencia social, cuando se formulan adecuadamente, deben comprender inquietudes personales y cuestiones públicas, biografía e historia, y el ámbito de sus intrincadas relaciones” (Wright Mills, 1961)

El estudio que a continuación se presenta es el fruto de un proceso de varios años, concretamente ubicaría su origen en un trabajo –inacabado- sobre el ruedo de cuecas urbanas en Santiago, realizado con el profesor Klaudio Duarte en el curso de Metodologías cualitativas el año 2011; al año siguiente se trabajó desde otra perspectiva el tema de las identidades populares, en los Talleres de investigación I y II, para lo cual, lo mismo que con el profesor Duarte, se aplicaron y analizaron entrevistas grupales con jóvenes de la población José María Caro, en Pedro Aguirre Cerca; posteriormente, y ya sumergido en aguas más teóricas que metodológicas, se trabajó el Seminario de Grado sobre el carácter colonizado de la identidad popular en América Latina. Ambos trabajos, lo mismo que esta memoria de título, fueron guiados por Manuel Canales. Finalmente cabe mencionar la experiencia de Práctica Profesional en el Museo de Arte Popular Americano Tomás Lago, donde se hizo una revisión teórica de estos temas, pero vueltos a mirar desde el sujeto artesano y cultor.

La pregunta y su sentido son compartidas; no es mi pregunta, sino la de todos quienes hoy nos preguntamos ¿quién es el cantor popular? Esa es una pregunta por nuestra identidad. En nuestro caso el año 2011 representa un hito a considerarse, pues en medio de profundas demandas sociales por educación pública, llegamos a las cuecas “*a la rueda*”, y ahí nos encontramos no sólo con modelos de educación comunitarios y autodidactas, propios de la tradición popular, sino también con jóvenes de nuestra edad compartiendo las mismas inquietudes, en diálogo con las generaciones mayores. Sin esta experiencia jamás hubiésemos podido formular una pregunta de investigación que considerara la articulación

biografía-historia-sociedad como lo propone W. Mills. Así nuestro estudio se pregunta por el cantor popular fuera del contexto urbano, con la finalidad de acercarse, de conocer y conocernos a partir del principio cognitivo básico que propone la teoría fundamentada: la comparación o, como lo llama Bajtín, *exotopía*: mirar desde dentro (empatía) y luego desde afuera (desde nuestra posición única y privilegiada entonces), ir y volver, pues en el diálogo con el otro nos re-conocemos.

### **Pregunta**

**¿QUÉ IDENTIDADES CONFORMAN LA POÉTICA DEL CANTO POPULAR DE RAÍZ CAMPESINA?**

### **Objetivo general**

**Aportar en el conocimiento y comprensión de las experiencias, sentidos y sujetos que configuran las identidades del canto popular de raíz campesina.**

### **Objetivos Específicos**

- Establecer una tipología del canto popular de la región de Ñuble, reconociendo sus sujetos y sentidos –tipos de cantores.
- Conocer las experiencias que configuran la identidad del cantor popular en el vínculo con su comunidad –rito
- Conocer las experiencias que configuran la identidad del cantor popular en su vínculo con los cultores (los antiguos) –poesía.
- Comprender la didáctica y aprendizaje del canto popular –Escucha.
- Describir elementos de la visión que tienen los cultores sobre el entorno natural y social –cosmovisión.

**Informantes**

<b>NOMBRE</b>	<b>LUGAR</b>	<b>CLASIFICACIÓN</b>	<b>ESTILOS</b>	<b>OTROS SABERES</b>
Luzmira Herrera*	Santiago, Cerro Navia. Valle del Cachapoal.	Cantora popular.	Corrido, tonada, vals, <i>foxtrot</i> , balada, romance.	Tejido, cocina. Vendedora ambulante.
Enedina Almuna	San Fabián de Alico. Monroy – cordillera.	Cantora popular campesina y cultora.	Tonada, cueca, correteo'. Afinación traspuesta.	Cocina, ganado, plantas medicinales.
Luis Castillo (e Irma Prado)	Chillán – Linares - Santiago	Cantor popular, Guitarrista, Recopilador y folklorista.	Folklore de la zona centro sur y norte de Chile.	Enganchado, bohemia antigua, artesanía.
Lucy y Silvia Fuentes	San Fabián de Alico	Cantoras populares	Tonada, Zamba, esquinazo.	
Marisole Valenzuela	San Carlos - Toquihua	Cantora popular, Recopiladora, Difusora y Cantautora	Tonada, cueca, Canción de autor.	Agricultura, construcción, árboles nativos.
Segundo Pedreros	San Nicolás	Cantor popular, Cultor y Payador.	Corrido, tonada y cueca por	Saberes campesinos, refranes,

			“tercera alta”.	cultvo, etc.
Rosalba Navarrete	San Carlos	Cantora popular, recopiladora, difusora radial	Corrido, tonada y cueca.	Artesanía, radiodifusión local.
Patricia Chavarría*	Concepción	Investigadora, recopiladora e intérprete.	Géneros populares	Teórica
Alejandro Hermosilla*	Santiago, San Joaquín – Fundos alrededor de San Carlos Ñuble.	folklorista, cantor popular, artesano, cantautor, escritor. Se define como un “curioseador” de la cultura.	Géneros y sonidos primitivos, tonadas, cuecas, folklore en general.	Viajero y caminante, ha vivido en muchos países de América.
Cheñito Parra*	San Fabián de Alico	Cultor y Cantor popular. Creador de su propio repertorio	Correteao’, cueca, vals y tonada.	Campesino. Es el juglar por excelencia, a la fecha ya ha fallecido.

\*Informantes cuya participación fue importante en el estudio como conjunto pero cuyos relatos no se presentan en el análisis del discurso.



## V - ANÁLISIS DEL DISCURSO

### **Paráfrasis y glosas del decir.**

El proceso total de estudio del discurso a través de un determinado *corpus* asemeja una “cueca larga”, seguidilla sobre seguidilla, sigue y no para hasta que la redundancia trae el cogollo final, media *siguiriya* que condensa los sentidos ya expuestos, poniéndole fin a esa sucesión de vueltas y vueltas. El mismo proceso visto de cerca, es decir, párrafo sobre párrafo, asemeja (al decir de Manuel Canales) la exhaustividad analítica de una décima del canto a lo poeta, donde una cuarteta inicial presenta los sentidos del texto, operando al modo de las paráfrasis, que se desarrollan en cuatro décimas que finalizan cada una con cada uno de los cuatro versos iniciales, agregándose al final una quinta de despedida. Lo mismo intentamos hacer con nuestra metodología de análisis, que consiste en la elaboración de paráfrasis (que dicen y vuelven a decir de qué hablamos) y sus glosas (donde se encuentra el sentido oculto de lo dicho); al final debemos condensar estos sentidos, con dibujos y mapas conceptuales, que son las herramientas fundamentales, nuestros cogollitos.

### TIPOS DE CANTORES

#### **Por el tronco se llega a las ramas... y a las raíces**

Se han distinguido en el curso de nuestro estudio al menos tres tipos de cantores, entendidos como tipos *ideales*, es decir caracterizaciones que son generales y que en la realidad no se encuentran nunca en forma pura, pues los tipos ideales son artefactos ordenadores del estudio. Es así que de entre los seis cantores que entrevistamos, conocimos seis tipos de cantores diferentes, pues el auténtico cantor popular no lleva uniforme ni cartel, y se reconoce ante todo en su particularidad, debe distinguirse de entre los demás, aunque canten la misma canción, ello no van en desmedro de su singularidad y expresión propias.

Diferenciamos entonces, y en el marco de una poesía de pertenencia recíproca de carácter juglaresco, entre **cantores populares, cultores y folkloristas**. Además, se mencionan entre ellos otros tipos de cantores, como los cantautores, los cultores *naturales* y los cultores *creadores*. Todos son, al final, juglares, sea su tradición escrita u oral; sean cantores arribanos (de los caminos) o abajinos (de su comarca).

Para alcanzar una mejor comprensión de este fenómeno cultural nos valemos de una sencilla y certera imagen, surgida en medio de las conversaciones con Marisole Valenzuela, cantora de San Carlos, a saber, la de un viejo y frondoso árbol (seguramente de los bosques nativos de la ribera del Ñuble), que es la poesía de pertenencia recíproca y que dividiremos, para efectos del análisis, en tres partes correspondientes a los tres tipos ideales que identificamos: ramas, tronco y raíces.

Comenzaremos refiriendo al tronco de este árbol grande, el cual opera como sólido mediador, en el contacto más directo con las raíces, desde dónde nació.

*“¿qué cosa me puedes preguntar tu a mí? Tú hablaste con don Segundo que **él es la raíz**, la señora Enedina, también... si poh **yo soy la rama**, porque si tu hablai con la Modesta González, que me enseñó todo su repertorio prácticamente, ella va a ser la raíz y yo voy a ser la ramita, pero también tengo harto de raíz yo en este caso, y yo rescato el canto puro, soy media purista, pero ya igual tú cachai que me estoy saliendo de eso yendo pa otros lados (ríe)... Los cultores son los que están allá, son la Modesta González que está ahí en los cerros, ella aprendió de la mamá, ella **vivió ahí y ella va a morir ahí, y van a ir a ella**, yo fui a ella, que yo saqué su canto al mundo digamos, porque en realidad la música de nosotros ya ha salido para afuera, a mi vino tierra adentro, Chile conectado, yo llevé a esa gente hacia la modesta (...) Y la diferencia claro es esa, ellas están allá, nosotros las cantoras ya nos movemos en otros escenarios... las cantoras andamos en los escenarios, trabajamos también, ella no poh, ella canta con la, en la familia, con las fiestas del barrio, y no salen más allá. Esa es la diferencia entre la cultora y la cantora. (...) Los folkloristas son los más estudiosos todavía. Son los que están allá, bueno también todos se ponen los títulos, los títulos tú te los podrís poner, pero yo por ejemplo me voy a llamar cantora popular campesina, puedo estar dentro de los folkloristas pero no me gusta ese título”*

Así fue como nos encontramos, en palabras de una cantora sancarlina de raíz campesina, con una primera distinción entre cultores, cantores y folkloristas, como partes de un todo que es el gran árbol del arte juglaresco, representado en una metáfora, donde el cultor representa a las raíces del mismo, al ser lo más antiguo (persona de avanzada edad que lleva una vida entera de canto) y se encuentra en contacto directo con la tierra (vive en el campo) y no se mueve de su tierra, es decir que para moverlo de ahí, habría que arrancar todo el árbol. Por otro lado, el tronco está representado por el cantor popular, el sostén y contacto con la superficie, la parte más visible; mientras que los estudiosos, folkloristas y creadores que no son cultores, son las ramas y cogollos.

La hablante aquí, como cantora popular campesina, reconoce con la pregunta inicial ("*¿qué cosa me puedes pregunta tú a mí? Tú hablaste con... la raíz*") la importancia del cultor como esencia y *raíz* del asunto que tratamos, a saber, el arte de los cantores. Acá los jóvenes aprenden de los viejos y no es mejor el que está más arriba (en la rama) y el que se muestra más sino, por el contrario, el que está más abajo y más quedo, en la auténtica raíz que sólo fecunda en contacto con la tierra. Con esta introducción la hablante se presenta como creadora y cantora popular, distinción subjetiva y principal a la hora de comprender las diferencias entre cantor, cultor y folklorista. Resulta notable que esta teorización no se da en base a una discusión abstracta sino a rostros y personas concretas que ambos conocíamos. La hablante, con sus 44 años, se encuentra verdaderamente en el tronco del asunto (camino a las ramas diría ella), y como cantora popular, recopiladora y difusora radial campesina, representa una generación muy distinta a la de los viejos rurales, convirtiéndose en un puente entre ellos y los medios de comunicación, las nuevas generaciones, los escenarios y, por supuesto, la comunidad urbana y campesina de los territorios agrícolas que disfruta del canto popular.

Por otro lado, "*Los folkloristas son los más estudiosos todavía. Son los que están allá*", es decir, *al otro lado* (del *acá*); pues los folkloristas, y el folklore, como término y disciplina, son un producto de la ciudad, y desde *allá* se ha extendido hacia los territorios agrícolas. Los folkloristas por regla general no son campesinos, sino comerciantes, profesores, intelectuales y, en general, gente "letreada" que vive en las ciudades. Un auténtico folklorista, a nuestro modo de ver, es el que conoce no sólo el folklore de su zona sino que

conoce y clasifica, en alguna medida, el territorio nacional e inclusive continental pero, ante todo, debe ser además de un estudioso, un cantor: es por esto que decimos que por el tronco se llega a las ramas, y no al revés.

El tronco del árbol, en su vínculo con las raíces, genera la *transmisión*; sobre lo mismo recogemos el testimonio de la cantora popular<sup>8</sup> Rosalba Navarrete, sancaulina también, y en un grupo etario cercano al de Marisole. Para Rosalba, el oficio de cantora está íntimamente relacionado con el de recopiladora:

*“y así fui conociendo más el rubro de la cantora; me interesó también la parte de la recopilación, que eso es lo más importante, porque las canciones compuestas si bien siempre son importantes, no tanto como las canciones que van de generación en generación, porque una canción puede tener 80, 100 años, pero nunca se va a terminar porque va de boca en boca, de madre a hija, de abuela a nieta y así poh, que nunca se pierde.”*

Sin lugar a dudas uno de los aspectos más interesantes de la poesía de pertenencia recíproca de carácter juglaresco, aspecto que profundizaremos más adelante, es la *transmisión*, que se da en lo local, en la comarca, de madre a hija, etc., o también en lo regional, nacional e incluso continental: de alguna manera las canciones juglarescas son viajeras del espacio-tiempo que atraviesan siglos, generaciones, dialectos, etc., por lo que podemos preguntarnos ¿en qué viajan, cual es su móvil?: (En) el sentido. Entre vuelta y vuelta, continúan tejiendo sentido, contando la misma historia, que se repite una y otra vez, y por ello continúa siendo auténtica. Es así como, estando con Rosalba y al cantarle una canción-romance entregada por Luzmira Herrera de Cerro Navia, ella nos cuenta que la misma canción la encontró en Chiloé, y nos muestra una antigua grabación de una cantora que, si bien canta en otro estilo y ritmo, conserva exactamente la misma letra, es decir, la poética, pese a la distancia espacio-tiempo, continua siendo recíproca y no es necesario para ello que los cantores se conozcan entre sí. El romance en cuestión, “En Santa Amalia” viene

---

<sup>8</sup> *“a lo mejor por esa parte puedo ser folklorista pero yo me considero cantora popular porque yo aprendí de mi madre, como te digo por la sangre se lleva la música chilena, me gusta la música folklórica, y yo me designo más como cantora popular que folklorista. La diferencia entre una cantora y una cultora es que la cantora soy yo, la cultora es por ejemplo la señora Enedina, las señoras de más edad, que es la que aprendió sola a cantar, o le aprendieron a sus abuelos qué sé yo, y nosotros les recopilamos a ellas, ellas entregan su material, nosotros somos cantoras, Marisole, Mirta, yo, somos cantoras, pero las de más edad son cultoras, esa es la diferencia. También hay otras personas que definen como ‘cultores naturales’”*

viajando “*de boca en boca*” desde hace siglos, no sólo por Chile sino por todo el continente, desde España, y ese viaje sólo ha sido posible gracias a una cultura de la transmisión oral, que es el fundamento de la poesía de pertenencia recíproca.

### **Populares y letrados'**

La esencia de la transmisión oral se encuentra en la palabra hablada. Es por eso que, en el caso de Rosalba, a la labor como cantora y recopiladora se suma la de radiodifusora, lo cual la hace, además, estar en permanente contacto con el público, que la llama, le pide ayuda, consejos, canciones, cuenta sus historias, responde adivinanzas, recibe premios, etc.<sup>9</sup> A nuestro parecer nos encontramos con una persona que se sitúa, como Marisole, en el tronco del árbol, que es lo más visible, el lugar donde la gente, mayoritariamente campesina, que no es cantora pero sí disfruta y siente propio su arte, accede al mismo. No son juglares pero son parte de ese universo al que se pertenece *recíprocamente*. Es así como quienes se encuentran en esta posición *troncal* –cantores radiales campesinos- son muy queridos y gozan de un especial carisma, y es que verdaderamente el cantor popular, más que cualquier otro tipo de cantor, pertenece a la gente. Sobre lo mismo nos dice el cantor y cultor campesino don Segundo Pedreros (93 años):

*“...El cantor es importante porque... le voy a decir sencillamente, la cosa es así: porque el cantor popular es importante porque la mayoría de la gente le tiene aprecio, para empezar... que alguno que otro... da lo mismo digamos, pero en palabras corta lo aprecia el 99%. (...) Surge donde atrae a la gente uno, y ese es el aprecio que a uno le van tomando porque reúne a la gente.”*

El carisma del cantor popular congrega, más allá del gusto por el folklore o por tal o cual estilo de música: el cantor popular es una persona querida y reconocida en un territorio (un barrio, un pueblo), porque con sus canciones, chistes, historias y, en general, con su modo de compartir y su carisma, es capaz de reunir a la gente en la alegría, así como de acompañar en la tragedia, cuando esta se deja caer. Así, la identidad y esencia del cantor popular nos remite al inicio de la vida social en la idea de "atracción" (fuerza) (que puede usarse aquí como sinónimo de congregación), donde es el cantor quien llama con la fuerza

---

<sup>9</sup> Esto lo sabemos porque fuimos invitados por Rosalba, el día después de la entrevista, a cantar a su programa, teniendo oportunidad de dejar temas para la difusión y de ver todo el desarrollo del mismo.

de su canto a la comunidad (llamado: *ecclesia*, palabra latina que deriva luego en iglesia). Este llamado trasciende, insistimos, el estilo, las modas y el gusto estético, puesto que su receptor no es un *público*, sino una comunidad, por lo que el aspecto fundamental es el sentido de pertenencia y gracia de quien canta, siendo el cantor verdaderamente el *ser* del grupo (comunidad) revelado en el canto. ¿Será la fuerza de un mecanismo aprendido hace milenios como especie, en un ritual de estar juntos que comienza quizás con la invención del fuego? Como sea, el hecho es que el cantor popular es un hombre que congrega y, con ello, el oficiante de un ritual antiguo: carismático y querido, portador de un don "divino" o "mágico", su esencia va más allá de cantar y componer versos o melodías: se trata, (en su aspecto social) de encender el fuego que atrae a los seres humanos para agruparlos. Es por ello que se debe a la gente y sus fiestas, eventos y alegrías, así como también penurias y tragedias, según veremos; hablamos en general de momentos capitales de la experiencia humana. El cantor va donde lo llamen, y no puede dejar de asistir, porque su canto encarna la reunión del colectivo, pudiendo él darle voz a su alegría, su lamento y también sus demandas.

Por lo mismo no se trata aquí de que a la gente le guste el folklore, sino de la atracción ineludible del *llamado* que, para nosotros, es lo que Fidel Sepúlveda define como la experiencia del *encuentro*, una experiencia de reafirmación de la pertenencia al mundo, de felicidad y plenitud que "*revela la realidad en trance permanente de apertura y disponibilidad y restituye a la experiencia la alegría, el asombro y el entusiasmo del ser-estar en el mundo.*" (Sepúlveda, *El Canto a lo Poeta, a lo Divino y a lo Humano*, 2000, pág. 15). Nos referimos a una experiencia de reafirmación de la propia identidad, como modo de pertenecer en el mundo. Estas experiencias son siempre locales y están circunscritas a un determinado espacio-tiempo, por lo que si bien se dan en todas partes (culturas), también se da siempre de modo distinto. El cantor encarna el *ser* de una determinada comunidad en un espacio-tiempo concreto, en una situación social concreta. Con ello lo esencial en el cantor popular es, al decir de la señora Enedina Almuna, que "*canta lo que escucha y lo canta como lo siente*", y veremos que es ésta una gran diferencia que se da entre el cantor y el folklorista, porque:

*“el folklorista para mí es el que vive del cantor, porque el folklorista es como una persona más, para mí ya con un estudio, con una preparación, que se preocupa de ver de dónde viene, y que esto y lo otro, verso tanto y que no sé qué, así tengo yo un poco al folklorista; en cambio el cantor popular no poh, el cantor popular canta lo que escucha y lo canta como lo siente”*

El folklorista canta lo que *comprende* y lo canta basándose tanto en el principio emocional de la empatía, buscando el sentimiento popular, la vibración propia de cada música y, a la vez, buscando la forma, descifrando rasgueos, *toquíos*, melodías, las que el cantor y cultor naturales tienen incorporadas a su *ser* pues, o las han aprendido en el seno de su hogar y comunidad, o las han observado en la naturaleza. El folklorista es con ello y ante todo, un estudioso y en ocasiones un profesional del arte, un sujeto que se mueve en una escena y sus escenarios, pues como nos recuerda Luis Castillo *“al folklorista usted lo lleva a un escenario y le va a cantar, y de todo, le va a cantar cueca, tonadas, lo que sea, ése es un folklorista verdadero”*.

Consultado sobre lo mismo, a saber, si existe una diferencia entre estos tipos de cantores, don Segundo Pedreros nos responde desde su chacra en San Nicolás:

*“Si hay una diferencia porque aquí mismo nomás hay varios que son folkloristas pero no son cantores populares como yo. Hay una diferencia vio, es una gran cosa, porque usted conoce los Peñihuén<sup>10</sup> que tocaron allá. Ellos no son populares, son folkloristas, son grupo, conjunto. Pero **popular, ¡carajo que lleva harta rima!** por eso le digo yo... (...) La diferencia es porque en realidad lo mío es un folklorista que no es con mucho estudio, ahí va la vuelta, que uno aprende sus cositas por su memoria, por lo que da entendimiento el señor, y el cantor que tiene así como dice usted un grupo ellos son estudiados ¿ve que hay una diferencia? Ellos van con una ayuda harto más que uno, uno se saca la mugre colega, en las canciones que yo he hecho, me he sacado la porquería ¿ve? Por eso le digo yo, que hay una diferencia, porque si yo hubiera sido un gallo bien educado, con harta educación yo creo que no habría sido ni folklorista, porque ya me habría picado a otra cosa porque ‘soy de letras’ entonces...me han dicho, muchos cantores buenos pero no como él, él es*

---

<sup>10</sup> El Conjunto Peñihuén de Chillán fundado en 1982 es uno de los más antiguos y prolíficos del Ñuble, teniendo a su haber 10 discos con música recopilada de grandes cantoras locales.

*nuestro, de la tierra, del campo. Los del Peñihuén por ejemplo son folkloristas pero no populares. No ve que allá cuando me presentaron usted se dio cuenta ‘aquí hay un cantor popular’ dijeron, entonces ‘popular’ ¡chuta que lleva hartito ritmo!’”*

Don Segundo hace referencia a dos aspectos esenciales de la música popular para diferenciar entre un tipo y otro: rima y ritmo, agregándole a ello “¡Carajo...!”, interjección coloquial que manifiesta irrupción, desborde de un sentimiento profundo. Es una doble afirmación, como quién dice: “¡Yo tengo la rima, la *esencia*, carajo!”. La *esencia* es lo *popular*, la identidad profunda del *ser*, parte constitutiva de la personalidad, condición social y carisma del sujeto. En este punto el sujeto se reafirma en su ser, exaltándose, para luego volver a un tono más descriptivo (“*La diferencia es porque en realidad lo mío es un folklorista que no es con mucho estudio...*”) y señalar que la diferencia se encuentra, sobre todo, en la didáctica con que opera cada sujeto en el oficio de cantar. Así, para el cantor popular genuino que es don Segundo, las principales herramientas de trabajo son la memoria y el entendimiento, vale decir la *gracia* que, al igual que el carisma, viene entregada como *don* -divino. No tiene tinta ni letra su oficio, pues se vale del conocimiento que obtiene a partir de lo que observa directamente y del entendimiento que con ello le *da* el señor. Esta constatación del canto como *presente* –dádiva, regalo- nos parece fundamental en la constitución de una cultura de transmisión oral o poética de pertenencia recíproca: la transmisión, y con ello la transmutación, se produce siempre como una entrega, ya sea de una persona a otra o de un ente –natural o divino- a una persona que, en cualquier caso, se encuentra fuera de los límites del lucro, y que se da siempre en experiencias vitales de encuentro y reconocimiento del *ser* en el mundo, en la revelación, en el misterio de la creación, en el compartir, en el desborde. La poética de pertenencia recíproca, que viaja con la humanidad desde los albores de la civilización continúa siendo hoy, en pleno siglo XXI (donde el capital ha irrumpido prácticamente todos los territorios y pueblos del mundo), algo que no puede comprarse, ya que en su *esencia* se encuentra la condición de *don*; es por ello que el reconocimiento del cantor popular como tal viene



siempre desde afuera, entregado por la gente, que lo llama y lo solicita, y por ello el cantor se debe a ella solamente<sup>11</sup>.

El cantor popular, en su esencia, no es un hombre de letras, pues trabaja fundamentalmente con su memoria (por eso tiene la *rima*, que es el mecanismo por excelencia para memorizar sentidos), al *ritmo* de la faena cotidiana, de la siembra, de la yunta de bueyes, del descanso que ofrece el ciclo de la naturaleza, de la cual es agudo observador y conocedor. El hombre de letras en cambio, es un estudioso, es decir, produce, piensa y siente, a partir de lo que va leyendo y -por supuesto viviendo- pero la erudición en sentido estricto, es un juego de citas, donde las letras sacan letras. Son hábitos diferentes del decir y la memoria, aunque no necesariamente contrapuestos. Podríamos decir que el folklorista, como estudioso, se encuentra en las ramas, en una visión del árbol que pretende ser abarcadora del bosque, de los árboles que están más allá, mientras que, al decir de la señora Enedina Almuna: *“el cantor es el que transmite a lo mejor lo que el cultor quiere hacer, el cantor popular es como la persona del pueblo, de la gente, que canta y que recoge a lo mejor todo no lo que él ha hecho, sino lo que otros han hecho, eso lo transmite, lo entrega así.”*

Dicho esto cabe preguntarnos ¿qué es lo que el cultor quiere entregar? Pero primero ¿quién es el cultor? Sabemos ya que es la raíz del árbol-*poética* de pertenencia recíproca.

### **Duelo entre cantores abajinos y arribanos**

Ahora que hemos entendido la diferencia entre un cantor popular y un folklorista, a partir de las diferencias entre cultura oral y escrita, abordaremos las raíces de nuestro árbol agregando una nueva distinción aportada a nuestro estudio por el cantor y guitarrista Luis Castillo<sup>12</sup>, quien en su casa de la Población el Volcán de Chillan nos relató su vida andariega y nos explica la capital diferencia entre cantores arribanos y abajinos:

*“Se lo digo. Yo soy un payador, conozco todo lo que es de aquí mi tierra. Usted también es un payador pero en su tierra. Entonces usted es arribano, porque usted arribó aquí a mi*

---

<sup>11</sup> Al decir de Enedina Almuna: *“el tema de cantor popular yo lo fui asumiendo con los años, porque se fue dando como que la gente misma como que me fue exigiendo eso, porque me invitaban, pero la invitamos a usted, entonces como que me fue exigiendo eso de salir al público así sola (...) en mi caso, el ser cantora, lo hizo la gente, porque del momento en que me empezaron a invitar sola a cantar, yo también tuve que exigirme más.”*

<sup>12</sup> Fue guitarrista del legendario músico iquiqueño Calatambo Albarracín.

*pueblo, y yo soy abajino porque vivo aquí. (...) Usted conoce a este hombre [enseña un retrato en cobre], lo ha oído nombrar, no tiene cara de español ni de criollo. No es el mestizo. Fueron dos etnias que hubieron aquí, mulatos y zambos. Este es el mulato Taguada, el que payó con don Javier de la Rosa, que ese era criollo, por eso se lo ganó. ¡Él era solamente de aquí de este terreno, él no se movía más allá de donde se demoraba un día! Para ir a cantar, a payar, no se demoraba, porque aquí tenía su familia. Él era abajino, no le ganaba nadie en su terruño, era de Curicó. Nadie lo ganaba a él, payaba, pero tenía una habilidad. El mulato Taguada y don Javier de la Rosa, ¿sabe la historia de los dos payadores?”*

Esta historia que relata don Luis es sin duda uno de los mitos más importantes dentro del folklore chileno, pues es más que la representación de un duelo entre payadores, el arribano contra el abajino: es también un duelo entre castas, el criollo contra el mulato, y entre cultura escrita y oral, puesto que Javier de la Rosa era un payador letreado y el mulato un analfabeto. El drama de este encuentro, en que los poetas deben batirse hasta la muerte, es ya el drama de toda una nación, cuya alma está, como Taguada, parida sin amor<sup>13</sup>, en la violencia de la colonización y la sociedad de castas; ese drama tiene la facultad de convertir la poesía en dagas, las mismas que se encuentra en la más profunda identidad del payador chileno pues, recordemos, que con ellas aparece adornado hasta hoy el guitarrón<sup>14</sup>: “¿A qué mundo vinimos a dar / que cambia dicha por duelo / y truecan un don del cielo / en un instrumento para matar?”.

Los encuentros de payadores constituían en el Chile del siglo XVIII acontecimientos sociales muy importantes, regidos por árbitros (autoridades locales) que determinaban al

---

<sup>13</sup> Existen múltiples relatos de este suceso, entre los más notables se encuentra la adaptación al teatro de Juan Radriagán en “*El Encuentramiento*”, quien rescata la visión mapuche del mito, para quienes el duelo representa el enfrentamiento eterno entre el bien y el mal pues, cabe recordar, el mulato es hijo de araucana violada por español y su tragedia es ya la de su pueblo: “*A usted ñuke, la violaron / no fue de amor mi parición / en mi identidad quedaron / blancas huellas de maldición. // Hijo soy de dos sangres / y las dos están en guerra / no debe haber en la tierra / angustia que más taladre. // Mapuche soy, pero cantando / por nuestros y wingkas caminos / sin saber cómo ni cuándo / se mezclaron los destinos.*”. Este enfrentamiento, digno de novela shakesperiana, es un verdadero drama para los dos poetas, un enfrentamiento inevitable con la muerte —en la versión de mapuche de Radriagán, ambos poetas mueren— así, al ser increpado don Javier para batirse, por asuntos de estado, este responde “*Lo siento señor no soy hombre / de armas ni de estado. / Versos, caminos y amores / es lo que la vida me ha dado.*”

<sup>14</sup> Recordemos que los guitarrones chilenos llevan en cada costado del puente dos puñales de tipo árabe o *jambias*, que representan el duelo entre los cantores y dan pistas sobre el germen andaluz de este arte.

ganador, y eran muy concurridos<sup>15</sup>. Es así como en la novela costumbrista “*El caballero y sus dragones*” del gran folklorista chileno Raúl de Ramón encontramos un capítulo (“*Puñales y guitarrones*”) donde se produce también un encuentro, gran evento social, en la localidad de Bucalemu, arbitrado por el párroco local y que termina también con un abajino vencido por el joven poeta arribano<sup>16</sup>, quien debe ser protegido por las autoridades para no recibir una puñalada, que era como solían terminar estos encuentros.

Al parecer tanto la confrontación como el compartir se encuentran en la raíz más profunda del arte de los juglares, por lo que no podemos comprenderla noción de *encuentro* sólo como una coincidencia armónica entre ética y estética<sup>17</sup>, pues muchas veces lo que sucede en el encuentro de esencias (culturas, castas) diferentes es más un acto *canibal* (Neira, Mestizaje y Canibalismo, 2002) que un diálogo, más una carnicería que a una conversación, y muchas veces ahí se impone lo foráneo sobre lo local, lo nuevo sobre lo viejo, de manera aplastante. Tal es el caso de los mitos que hemos encontrado a lo largo de nuestro estudio: “*Era criollo, por eso se lo ganó*” dice don Luis, lo que nos permite entrever que, en lo profundo, no hay sólo un enfrentamiento entre el afuerino y el comarcal, un duelo tipo local *versus* visita que es esencia de la paya, sino, además, un enfrentamiento entre dos tipos distintos de seres humanos, pertenecientes a *castas*<sup>18</sup> distintas de la sociedad colonial chilena. En este punto del relato la voz profunda que habla es la de la

---

<sup>15</sup> El duelo del mulato Taguada con Javier de la Rosa fue un espectáculo que duró alrededor de 80 horas donde “*el auditoria –dice Acevedo Hernández- comprendía que estaba frente a dos fueras inmensas. Ni una ni otra cedía, y a medida que pasaban las horas, parecía que se iban agigantando. Toda actividad cesó en el pueblo, y los ecos de la batalla inaudita hacían acudir a la gente de los contornos. Don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada payaban ahora cercados por una multitud estupefacta. Ya nadie aplaudía ni reía: estaban presenciando un drama.*” (*Bala en boca*, Enrique Bunster).

<sup>16</sup> “*Mucho tiempo ha que desiaba / encontrar al Arribano, / que me dicen que es gran pueta / a lo Divino y Humano. (...) Yo también tenía ganas / de dar con el abajino. / Métele como querai / a lo humano y a lo divino.*”

<sup>17</sup> “*La influencia de la ética en la estética tiende a llevar a pensar que la creación cultural debe ser el fruto de una buena relación entre distintas tradiciones o pueblos, donde el vínculo favorezca el desarrollo de ambos y éste se exprese de modo políticamente adecuado.*” (*Ibid.*)

<sup>18</sup> Para una definición sociológica de castas ver A. Giddens “*Sistema social en el que el estatus personal se adjudica de por vida, por tanto en las sociedades organizadas por castas los diferentes estratos son cerrados y el individuo debe permanecer en el estrato social en el que nació. Las características que diferencian los distintos estratos sociales son: la raza, la religión, etc., que por accidente adquiriera al nacer y con lo cual no puede cambiar. Las sociedades de castas pueden verse como sociedad de clase en la que se adquiere clase social con el nacimiento. Los sistemas de castas rechazan las relaciones estrechas con miembros de otras castas. Esa “pureza” de castas suele mantenerse mediante regla de endogamia, el matrimonio debe ser entre personas del mismo grupo social.*” (Giddens, 2013).

discriminación conforme al origen racial, la voz de la casta chilena pues, no podemos interpretar como hecho aislado, que para la historia de la Rosa sea "don Javier" y Taguada no tenga nombre, siendo sólo "el Mulato" -denominación racial que comparte su raíz con la palabra mula, en un decir del todo despectivo.

*“Este hombre cuando fue vencido por don Javier de la Rosa, pescó la guitarra, la hizo tira y con las cuerdas se ahorcó, porque jamás nunca a él lo habían derrotado. Era él el único...Un payador letriao’ con un analfabeto que no sabía nada, pero el valor que tenía este hombre, que es el don que dios le dio para que entretuviera, porque entretenían mucho, éstos estaban en las peleas de gallos, en las trillas, en las carreras, éstos hombre recorrían toda la fiesta, la muerte de chancho ¿ya? El mulato Taguada (...) El [payador/juglar] tiene que tener, aquí viene la palabra, esencia.*

Aquí se presenta la defensa del abajino, en primer lugar, con el suicidio de Taguada como acto de dignidad, de pagar con la vida la derrota en manos del afuerino, con ribetes muy dramáticos y simbólicos: ahorcado con las cuerdas del guitarrón. Este acto nos ayuda a comprender lo desconcertado que quedó al ser vencido por un desconocido ya que en su tierra "era él el único" y probablemente la vergüenza de ser derrotado era más grande que los deseos de seguir viviendo. Ahora, por otro lado, la defensa del Mulato se basa en su rol de cantor popular y cultor, hombre querido por el pueblo, invitado a las fiestas y poseedor de -esto es importante- un "don divino" que lo hacía creador de versos y melodías. Resuena en este hecho (que se dice verídico, mas es de todas maneras fruto de un relato popular trascendente, que es lo que nos interesa, siendo probablemente mezcla de realidad y ficción) la tragedia entera del débil, del pueblo, vencido en su tierra, despojado de su honra y de su *don* en la lucha entre las castas; resuena la del popular como la voz de Jesucristo "¿Padre, por qué (mi *don*) me ha abandonado?". Y es que no nos parece casual que en los relatos de antiguos enfrentamientos sea, por regla general, el abajino el sujeto vencido; lo local por lo nuevo, lo que viene de afuera.

El decir de don Luis llega a lo fundamental cuando habla en la relación abajino/arribano como *esencias* de cada ser que, en el caso de la sociedad chilena colonizada, es una esencia determinada a partir la sociedad de castas. En este juego de esencias que es el arte juglaresco se dan encuentros ya sea como afinidades o como duelos; la esencia es algo que

está presente en el canto, el baile, la comida, en fin, todo lo relativo al ser, pues es su sustancia, la expresión de su alma. En cualquier caso creemos que en una sociedad de castas no puede sino haber, en el interior del alma nacional, una confrontación dramática de esencias, una disputa que tiene, como el relato de la famosa payada, un final que ya ha sido escrito. A partir de este fenómeno social e histórico, podemos comprender y considerar la existencia de diferentes tipos de cantores y el enfrentamiento de sus artes, que tiene su mito fundacional en el encuentro de Taguada con de la Rosa; así, el arte de los cantores, cuando se reúnen en una rueda o una paya, es el arte de confrontar<sup>19</sup> esencias. Para cantar, pues, hay que tener esencia o, al decir de Marisole “*un don, algo especial... el don, la gracia*”:

### **El cultor como creador**

La figura del cultor como creador, entre la del cantor popular y el folclorista, es una mezcla entre racionalidad y emocionalidad que definiremos con la palabra *consciencia*: de su identidad, del espacio-tiempo. El cultor es aquel que *traspasa* el tiempo, pues se preocupa de crear transmitiendo la *güella* “*de lo que fue*” y con ello debe ser también “*un poco visionario*”, tener, en otras palabras, consciencia de la transformaciones (transmisión) y del sentido del tiempo. Es así como para Enedina Almuna la cultora es “*la persona que compone, transmite vida, vivencias, y ahí es donde está la historia*”. El cultor como creador no necesita recopilar las formas (versos, canciones, melodías) que recoge el folclorista, porque ya las tiene incorporadas a su ser, pues generalmente las ha bebido del seno materno, sino que recoge *vivencias* del lugar al que pertenece, y al contarlas, hace su *historia*. Historia no oficial, vale decir, popular. El cultor se encuentra en las raíces de las identidades profundas del pueblo.

*“Si porque por eso digo yo el cultor es como el que transmite la vida, el que como que hace la historia, porque parte de su vida, de sus vivencias recoge lo que [son] las vivencias de la gente, las vivencias de un lugar, no sé poh, eso y parte como de ahí. Y por eso digo yo que el cantor es como el que parte de ahí para adelante; digamos por ejemplo que el cultor es como el que escribe la historia, y el cantor es como el que la transmite, que la canta, que la grita... para mí el cultor es el que se preocupa de recoger, de recoger las vivencias*

---

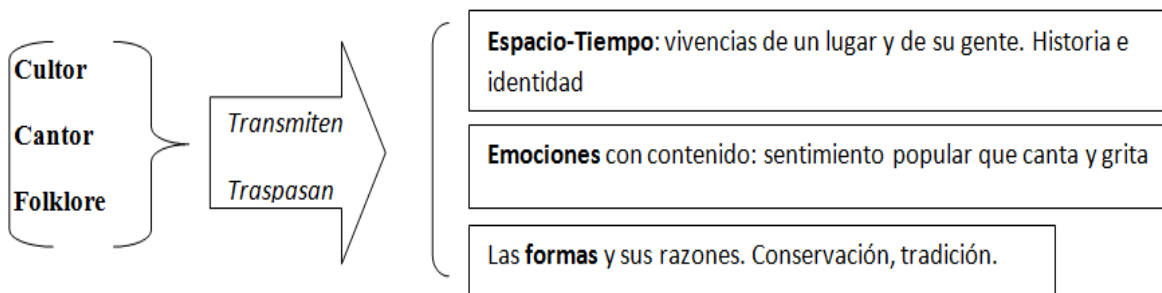
<sup>19</sup> Confrontar no quiere decir, necesariamente, pelear (esta sería una visión pobre e infantil del tema). Los encuentros pueden darse de muchas formas, en el odio y en el amor existen confrontaciones. Lo verdaderamente interesante es la fuerza que genera el encuentro de dos o más fuerzas.

*¡y que se preocupa! O sea que cuida, que trata de entregar esas vivencias, de que se conozca lo que fue... Yo por eso digo que es la historia”*

Dentro de la creación del cultor se mantienen los principios de la tradición oral, puesto que la principal herramienta de trabajo es la memoria y las experiencias, ya sea de la propia vida o la de los cercanos, del lugar, con el cual el cultor se identifica completamente, como *ser* de la tierra. Dentro de esta misma tradición oral se encuentra, ya lo hemos dicho, la concepción de la canción, como un *don*, lo cual se aplica también a la creación; muy distinto de quién se considera, en la moderna, un *genio* creador, ya que el cultor se ve a sí mismo más como un servidor que como un artista:

*Yo por ejemplo lo que estoy haciendo lo considero simplemente como un regalo de algo que yo observé, que estuve en el momento, porque ni siquiera yo, o sea yo lo viví en la medida que estuve en el momento, pero era muy niña, pero quienes lo vivieron y experimentaron fueron mis padres y mis hermanos mayores, yo estaba, estuve en los momentos y quedaron grabados en mi,*

A partir de la reiteración, por parte de los cultores y cantores populares, de la idea del *don*, podemos comprender lo que tienen en común todos los cantores, la importancia de *transmitir* (o *traspasar*), es decir, el valor de entregar y compartir la canción como un don, ya sea en forma, contenido o vivencias.



## RITO

En la categoría rito nos referimos, primero que todo, al vínculo de los cantores con la comunidad o, dicho de otro modo, con los receptores que escuchan su canto y lo solicitan para los *propios* rituales festivos, mortuorios, etc. Esta concepción ritual del canto es muy antigua y se daba con mucha fuerza, sobre todo, en la época en que no existían medios masivos de comunicación, por lo que el canto y la guitarra (rústica) eran la única música posible, sobre todo en el campo.

### La cultora natural, cantora antigua

El cultor natural es siempre un tipo de cantor *abajino*, es decir, cantor de su tierra. Esta descripción se asemeja a lo que algunos llaman cultores *naturales*, como quien dice natural de su tierra, originario. Esta condición se da mucho más en el caso de las mujeres cantoras, ya que quienes salían a los caminos eran, mayoritariamente, varones. No debemos olvidar los roles de género, mucho más patentes en la antigüedad. Esta condición le ha dado un marcado carácter femenino al canto de raíz y a los rituales comunitarios. En ellas se encuentra la esencia y raíz del asunto que tratamos. Al decir de Rosalba Navarrete:

*“las cultoras naturales son las que están en el campo, las viejitas que cantaban con su guitarrita paradita en la trilla, en el velorio, en el bautizo, con sus cuerdas de alambre, que se hacían tiras las manos, ellas son las cultoras, cultoras naturales porque ellas aprendieron solas, a lo mejor nadie les enseñó nada, afinaban como ellas podían”*

Este testimonio nos da pistas sobre el proceso de aprendizaje en la antigüedad: observando, escuchando, copiando gestos del cuerpo de manera intuitiva; con los implementos que se encontraban a mano, que por lo general eran bastante rústicos<sup>20</sup>. Así, recordando a Tomás Lago, diremos que esta expresión surge de manera genuina en el tiempo del ocio y fruto de la *“habilidad universal de las manos”* (Lago, 1971). Si bien entendemos que el aprendizaje implica siempre la presencia del *otro*, al decir de *“a lo mejor nadie les enseñó nada”* lo que escuchamos es que no existía en aquel entonces, ni remotamente, una institucionalización

---

<sup>20</sup> *“la señora Zunilda Henríquez, que también me entregó varios temas, del sector de llahuecui; ella me decía que aprendió en una tarro de esos de salmón, ella dice que ahí empezaba a tararear sus canciones, después empezó a hacer hoyitos al tarro y con un palito empezó a tocar y empezó a acompañarse la música para poder cantar porque ella no tenía guitarra, pero aprendió sola.”*

del aprendizaje del cantor, ni tan siquiera una preocupación por el traspaso de la “tradición” (que como concepto se acuña institucionalmente, tiempo después) pues recordemos que hablamos de un contexto anterior al de los medios masivos de comunicación, donde la música “tradicional” era la única posible.

Cabe reiterar que las cantoras no fueron ni son “artistas” (remunerados económicamente, como el moderno), ya que en su quehacer operan criterios del valor de una naturaleza espiritual, fundado en el principio de la *pertenencia*; no existe para la cantora remuneración monetaria, porque lo que ella hace no se compra ni se vende, la dignidad de su quehacer se encuentra en una esfera trascendente y a la vez totalmente contingente: es el fuego que mantiene al grupo congregado en un momento particular. Señala Margot Loyola que el rasgo más distintivo del canto campesino es "*su gesto solidario y comunitario*". A continuación Rosalba nos relata una historia que fue a su vez transmitida por su madre, también cantora; nos damos cuenta de que el hecho de cantar sin descanso por días y noches, pese a contar con instrumentos precarios que hacían "*colorear*" los dedos, en un acontecimiento digno de ser recordado, trasciende en la memoria no sólo del propio cuerpo de quién realizó ese acto, sino también la memoria del grupo y de las cantoras que le preceden.

*“Mi mamá me contaba que ella conocía a una viejita, que ella cantaba días y noches y no paraba, con sus cuerdas de metal, y pedía dos vasitos de aguardiente, uno para ella, pa entro, y otro con sal pa sus dedos, que los dedos le coloreaban de sangre, entonces ella los adormecía con aguardiente con sal y seguía tocando su guitarrita, amanecía tocando, entonces esas cantoras eran las que valían en ese tiempo porque no había nada otro tipo de música; cantaban en los velorios también; mi mamá también hacía albitas, albitas era la ropa que le ponían al angelito, que era un tipo túnica con varias figuritas que le hacían con tijeras, le hacían un par de alitas, y le colocaban al angelito y lo velaban en una silla. Mi mamá también hacía ese tipo de cosas, santiguaba también...”*

El fragmento anterior describe la amplitud y profundidad del oficio de cantora antigua, resaltando el temple e importancia social que tenían en momentos que no existía música "embasada" y debían, con instrumentos que hoy serían considerados por cualquier músico como insufribles, mantener la fiesta toda la noche; se introduce el tema de los oficios y



saberes asociados al rol de cantora, es decir, lo que también hacían ellas, cuando no estaban cantando. Nos ayuda a comprender la profundidad e importancia subjetiva de este oficio en el caso de las mujeres, que despliegan su carisma y conocimiento en diferentes rituales e instancias de la cultura campesina. Es así que podemos parafrasear a Rosalba diciendo que las antiguas cantoras se inmolaban si de mantener la fiesta se trataba, pues su música (única) era en verdad el alma de la fiesta y, más en general, del rito social, que no sólo era festivo, pues incluye también velorios y otros ritos religiosos. Como señala Margot Loyola:

“Una cantora no es diferente al resto de las mujeres campesinas, sino que forma parte de ese mismo universo, donde a una mujer le toca ser de todo un poco: partera, *rezadora*, *meica*, *santiguadora*, tejedora, alfarera, amasandera, *compositora de huesos*, de modo que el canto es sólo parte de su vida. Pero por sobre todo la mujer campesina es madre y abnegada esposa, el hilo conductor de la familia.” (Loyola, 2006)

La imagen con la que se inicia el fragmento, de la mujer cantando sin descanso, es harto elocuente y sugiere que las cantoras antiguas, en situaciones como la descrita, un rito festivo que podía durar varios días, entraban en un auténtico trance que les permitía continuar tocando por días, pese al desgaste físico, algo imposible de llevar a cabo en una situación ordinaria. Es un éxtasis colectivo que arrastra al sujeto y lo invita a olvidarse de sí mismo, bajo el aliento de la congregación. Nos recuerda las reflexiones de otro intelectual campesino, Fidel Sepúlveda (en *Fiesta y Vida*) cuando señala que la experiencia ontológica del desborde y la plenitud presentes en la fiesta logran sacar a nuestro ser de la rutina, trasponiéndolo al ser ritual; así de alguna manera en la fiesta nos olvidamos de nuestro cuerpo y nos encontramos, en el trance colectivo, con nuestra verdadera identidad, dada por la pertenencia. Dice Sepúlveda (p.94)

"La fiesta devuelve a los pueblos las razones para vivir, no las razones del entendimiento abstracto, sino las razones de su "inteligencia sintiente", a la que intuye lo esencial que es la aventura del comprender su ser en el mundo, o sea, su sentido. La fiesta le restituye al hombre su memoria verdadera, lo memorable, lo digno de recuerdo de su cuerpo y de su alma... Eso es la conmemoración". (Sepúlveda, *Fiesta y Vida*, 2005)

Un aspecto que se devela en lo dicho por Rosalba, y que reafirman las reflexiones de Sepúlveda, es la transfiguración del tiempo durante la experiencia ritual que constituye la fiesta; es esto lo que todos sentimos cuando, pasándolo bien decimos "*se pasó volando el tiempo*", y es que si no fuera así ¿cómo sería posible cantar días y noches sin sentir el cansancio, el paso y el peso del tiempo en el cuerpo? Así, "*En la fiesta el tiempo se renace, el espacio se transfigura, el acontecer se alumbra de trascendencia*" (Ibíd.)

Pero no sólo en fiestas se curtía la cantora, pues "*cantaban en los velorios también; mi mamá también hacía albitas... santiguaba también*". La reiteración tres veces del adverbio "*también*", es equivalente a "igual que" o "lo mismo que", significa que lo mismo era cantora de fiestas o velorios y santiguador, entre otros quehaceres. Diciendo una cosa por otra: le cantaba lo mismo a la vida (el encuentro, el éxtasis de la fiesta) cuando ésta se manifestaba, que a la muerte (velorios) y, en el medio de ambas, santiguaba también, para proteger la vida ante la muerte. Hemos dicho un poco más arriba que la dignidad o valor del quehacer de la cantora, que es más que sólo cantora, se encuentra en la urgencia del momento (estar ahí cuando se le solicita, en un gesto "solidario y comunitario": "*Todo lo cambia el momento / Cual mago condescendiente*"), y también en la esfera de la trascendencia; así no debe sorprendernos que los rituales asociados a su quehacer de cantora sean de tipo religioso, pues éstas mujeres fueron un auténtico medio de comunicación entre este mundo y el otro.

### **Ritos en la soledad: canto porque estoy triste**

Los rituales del cantor no son únicamente dirigidos a la comunidad, muchas veces son también rituales en la soledad del campo o del hogar, cantos a la luna y los astros, a amores que se han ido, etc. Así es como el ritual del cantor se puede generar tanto, y siguiendo el esquema de Bajtín (Yo también soy (fragmentos sobre el otro), 2000), en la relación Yo-para-Otro u Otro-para-mí, que es lo que veíamos anteriormente en el rol de la cantora antigua para con su comunidad y viceversa. Ahora bien, también nos encontramos con otro modo de relación que corresponde al tercer elemento de la teoría bajtiniana: Yo-para-Mí.

*Bueno uno canta muchas veces para estar alegre, para desahogarse, tiene pena, yo canto porque me encanta, y las canciones tanto me... tanto me alegran, otras me hacen llorar, pero me gusta cantar, y cuando estamos con mis hermanas y mi hermano de la carnicería,*

*traen animales, hay primos, ligerito le digo a la María "vamos pa dentro cantemos". Ellos ponen tocadiscos, el equipo, el karaoke, empiezan entre ellos a cantar pero nosotros venimos aquí a cantar.*

El presente puede leerse en dos segmentos conducentes a un mismo sentido: la necesidad del canto, fundamentalmente para sacarse la tristeza de encima, y es que *"uno canta muchas veces para estar alegre, para desahogarse, tiene pena"*. Se reafirma el sentimiento de aflicción como motor principal del canto de estas mujeres, es decir, no se canta cuando se está alegre, necesariamente, sino más bien *"para estar alegre"*, en la búsqueda de un bálsamo que alivie el dolor, un trago que pase la amargura. . Cuentan su experiencia en la intimidad, pero ahora llevado no a nivel comunitario sino personal, pues es su propia casa el espacio donde ellas cantan cuando tienen ganas, y aunque nadie las quiera escuchar, es su refugio, incluso en la soledad que al parecer las cerca en sus fiestas familiares.

*"yo canto porque me encanta, y las canciones tanto me... tanto me alegran, otras me hacen llorar, pero me gusta cantar"*. El segundo segmento reafirma el sentimiento inicial de búsqueda de sanación que lleva a la catarsis: tanto se puede reír como llorar pero, lo importante, es que se llega a puerto, en el sentido de que el ritual está ya completo. Lo esencial está en el *sabor* (por eso habla del "gusto") que deja cantar, que es un abanico de emociones cercanas a la garganta, ya sea la risa o el llanto. Ahora bien, en nuestra experiencia cantando y conversando con las hermanas Fuentes, hay que decir que la constante en su expresión son las emociones trágicas, la voz que se quiebra y las lágrimas que se asoman; la alegría parecía, en nuestro encuentro, encontrarse en el sencillo rito de compartir. La frase *"vámonos pa dentro..."* puede leerse también como *"vámonos de aquí... hagamos nuestro propio encuentro"*. Parece cosa corriente constatar en su relato sobre el canto y el sentido expresivo que lleva, que finalicen hablando del encuentro familiar, la reunión de primos y hermanos, ya que lo habitual que se esperaría de ello es que digan *"en la fiesta familiar cantamos"*, de acuerdo a la tradición de reunirse en torno al fogón, la comida, la bebida, el canto, en familia o comunidad de seres queridos. Sin embargo la alusión a esta instancia conduce a un final del todo inesperado *"vamos pa dentro cantemos"* ya que *"ellos"* prefieren la música embasada. Es potente constatar como la instancia ritual de la fiesta familiar, lugar típico del canto popular, crea en las cantoras la necesidad de

cantar, como un llamado desde dentro. Sin embargo esa necesidad no se traduce en una expresión-comunicación hacia los demás, en un ritual compartido como el que ofician la mayoría de las cantoras, sino por el contrario se convierte en un ritual íntimo de sólo dos personas, las dos hermanas que han vivido y cantando juntas toda su vida; las dos solteras, sin hijos y aquejadas por la soledad y la enfermedad con sus grandes dolores; con ello sienten, en lo profundo, el llamado (*eclessia*) del canto, la necesidad de cantar.

Sobre lo mismo, escuchemos el testimonio de Marisole Valenzuela:

*Ah van a haber diferentes sentimientos cuando cantai poh. Por ejemplo cuando yo cantaba a la luz de la luna en el campo, magia poh, eso es lo máximo, a mí me gusta cantar sola, y sentarme bajo las estrellas, eso es lo máximo para mí, tocar guitarra sentada bajo la luna y las estrellas. Ese es mi mejor público. Y después tienes cuando tú cantai a un público, y depende del público, a mí me gusta cantarle a la gente campesina que sabe escuchar, ahí es fantástico cuando está esa gente con la que tú te criaste, a dónde tú aprendiste, hay otro sentimiento, porque estamos hablando el mismo idioma; y es diferente cuando yo voy a cantar al barrio alto, yo una vez fui a cantar al parque Inés de Suárez y me vi que estaba rodeada de edificios y gente cuica pasando... y yo estaba metida al medio y no tenía emoción, era frío. Va a depender de los escenarios donde tú estés pero claro, es mágico cuando tú estay, por ejemplo anoche, es mágico estar cantando ahí, teníamos una montaña en frente, unos cerros, un paisajes fantástico, debajo de un parrón, la gente comiendo, con el fogón al otro lado, otros haciendo el asado allá, gente escuchando al lado, y era esa gente, el caballero que andaba dueño de casa con chalitas, atendiendo a toda la gente con una fuente de chivo, eso era, es mágico. ¡Eso es **impagable**! Cantando les dije yo anoche que era impagable porque o si no, me hubieran pagado (risas)*

En el presente párrafo la hablante explica diferentes contextos y sentimientos que se tejen al cantar. Parte por señalar cual es su mejor público: ella misma en la solitario noche del campo, y lo asocia a un ritual mágico. Luego comparará la experiencia del canto campesino en su contexto, a la del mismo canto pero descontextualizado (en el "barrio alto" de la ciudad). Ratifica la necesidad de que el canto se produzca en el contexto de un ritual "mágico", una experiencia que no se puede pagar ni comprar, pues es vital, no tiene precio. La hablante acá nos revela la génesis de su canto, en comunicación con la naturaleza, con el

cosmos que es su mejor público, es decir, se entiende una relación de comunicación con los astros (la luna y las estrellas) a quiénes ella les canta y con los que en alguna medida se establece una correspondencia.

El ritual de cantar a la luna (que fue una divinidad para civilizaciones antiguas) es de los más antiguos en el arte juglaresco, según lo hemos advertido en nuestro marco teórico, en el decir de Robert Graves "*el lenguaje del mito poético corriente en la antigüedad en la Europa mediterránea y septentrional era un lenguaje mágico vinculado con ceremonias religiosas populares en honor de la diosa Luna, o Musa, algunas de las cuales datan de la Edad de Piedra paleolítica.*" Así Marisole, lo mismo que recopilaba sin saber que era recopilar, inscribe su quehacer en un ritual mágico y popular muy antiguo, tanto como el canto mismo. De alguna manera encarna, con su ejemplo, la universalidad del canto y los ritos asociados al mismo, que se repiten sin necesidad de una ideología, institución o dogma tras ella, sin ideas sobre la "tradición" o erudición en torno a la historia universal: la necesidad de expresión es la que comanda, la magia.

Luego, es interesante constatar que la hablante refiere a la gente campesina como aquella que "*sabe escuchar*"; esta expresión, que refiere a la dimensión central de nuestro análisis, puede ser reemplazada por "que sabe escucharme" esto porque, como señala más adelante, hablan "*el mismo idioma*". Hay en ello una pertenencia trascendental, y éste rasgo nos parece característico del cantor popular, que se debe a "su" gente pues, como dice la hablante, con ellos se crió, aprendió a hablar, a *ser*, por lo que se produce la comunión de los sentimientos, esto es, el fenómeno de la pertenencia recíproca. Todo esto lo equipara con la experiencia, también mágica y genuina, de cantar sola en la naturaleza. Por otro lado, presenta el contexto "*frio*" de los edificios, de la muchedumbre deambulando sin escuchar, lo cual impide la creación del rito, le quitan emoción a la interpretación o, dicho de otro modo, es un contexto que impide al intérprete encontrarse con la *magia*, aquella emoción genuina. Esta idea se refuerza al final del párrafo cuando vuelve a contrastar, esta vez los cerros y la montaña contra los (grises) edificios de la ciudad; la importancia de compartir la comida, el fuego y el canto es lo que genera el ritual emotivo del canto campesino. Todo esto constituye la posibilidad de la "magia" del canto pero, sobre todo, destaca un aspecto, que es la ética no lucrativa del cantor popular en su contexto (ya que en otros contexto sí

cobra, y ahí son "pegas") siendo éste un elemento fundamental en la construcción de su identidad como artista: la ética no lucrativa es la que permite la magia y también lo que lo une al pueblo, que le paga con su escucha, su cariño y su respeto.

**La guitarra tiene boca y sabe hablar (o las dos bocas del cantor)**

En casa de Enedina Almuna en San Fabián de Alico escuchamos una hermosa tonada que habla sobre la guitarra y los sentimientos que fluyen de ella, a través del cantor. Sobre cómo tocar guitarra nos dice:

*No es llegar y tocar y darle no más, como si la guitarra fuera un palo, no, la guitarra para mí es un instrumento que... que dice lo que usted quiere decir, le acompaña a decir lo que usted quiere decir, y como que ella armoniza lo que uno quiere decir. Por eso la canción esa que dice*

*Esta guitarra que toco*

*Tiene boca y sabe hablar*

*Sólo le faltan los ojos*

*Para ayudarme a llorar*

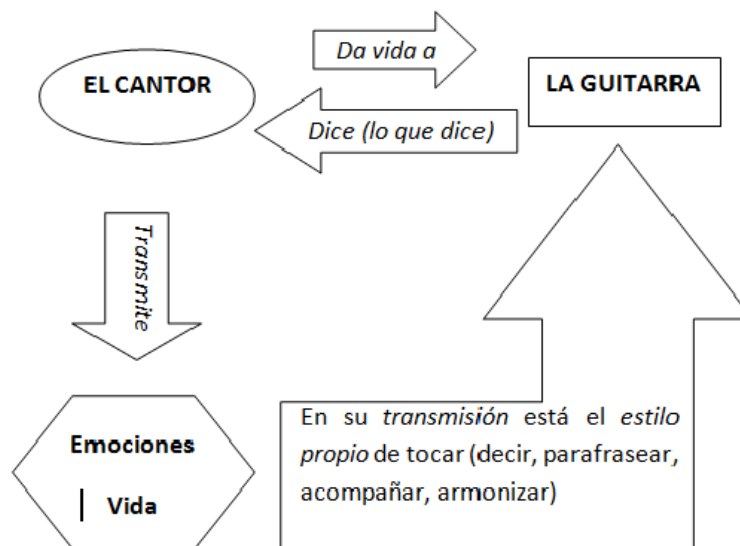
*Por eso yo digo que cada cantor tiene su estilo personal, porque uno va tocando haciéndose acompañar, transmitiendo, porque uno no transmite sólo canto sino emociones, ahí es donde está el estilo propio de tocar la guitarra.*

Este párrafo sugiere varias imágenes. Primero, que es el cantor quién da vida a la guitarra, es decir, la guitarra se encuentra a medio camino entre el ente vivo y el mueble, esto porque dice (armoniza, acompaña, parafrasea) lo que dice el cantor, quien transmite (da vida a) emociones, siendo en la transmisión de emociones donde se encuentra el estilo propio de tocar la guitarra.

La guitarra “*tiene boca y sabe hablar*”, lo mismo que el cantor; es así como el cantor da vida a la guitarra, haciéndola a hablar como un mismo ser, es decir, es un ser que se expresa (transmite emociones) a través de dos bocas. La primera está arriba, en la cabeza, y cumple las funciones superiores del decir, nombrar; la segunda está por sobre las entretelas, pues

desde la boca del estómago canta la guitarra y cumple con ello una función más expresiva, da el ritmo (que se lleva con el *rasgueo* de la mano derecha) y la armonía (en la izquierda): es así como la guitarra dice parafraseando al cantor, armonizando su canto, acompañándolo.

Diciendo sobre lo dicho, diremos que el cantor (da) transmite (su) vida a la guitarra, la vida expresada mediante las emociones más fuertes de la experiencia humana, que es el repertorio de los cantores: el amor y su desengaño, el trance religioso, la muerte, la comunicación con la naturaleza, la soledad y el éxtasis de la fiesta. La forma particular de su decir, la manera, única cual huella dactilar, de transmitir emociones, constituyen el estilo personal del intérprete. La guitarra no es un mero accesorio del canto, sino un elemento principal (“sin guitarra no hay tonada”) en el ritual del cantor o, en su defecto, algo que acompañe, algo para *tañar*, un charrango (que se hace con cuerdas de fardo en los postes de las casas de campo), etc.: La guitarra hace la paráfrasis rítmico-sonora de lo que el cantor dice, dice lo mismo a través de la entonación y el *toquido*, para transformarse, en sus manos, en algo más que un mueble, algo vivo. Esta personificación de la guitarra tiene mucho que ver con cómo está hecho el instrumento que, como decíamos más arriba, tiene una boca que se ubica justo enfrente de las vísceras del cantor, es decir, en el lugar en que se alojan las emociones; por eso que esa boca que acompaña a la boca del cantor, en su acompañar también transmite (dice) las emociones, y esto es lo que hemos llamado una “paráfrasis rítmico-sonora”



Podemos concluir que el cantor canta no con una sino con dos bocas, es decir, cual ser fantástico, tiene dos bocas en uno, que expresan en cualquier caso una misma vida, un mismo ser, es por eso que, como nos recuerda Margot Loyola, “*no hay tonada sin guitarra*” (La Tonada: testimonios para el futuro, 2006). Por otro lado, y comparando las dos experiencias de canto consideradas (comunitarias y solitarias), podemos señalar que en cualquier caso lo esencial es la cualidad de producir *rito*, ya sea como Yo-para-Otro y Otro-para-Mi, o bien como Yo-para-Mí: son experiencias rituales con sabor (garganta) diferente que demandan en cualquier caso la intimidad que genera la *pertenencia recíproca*: sólo ella permite la emergencia de lo que Marisole –que transita en ambos espectros del rito juglaresco- llama *magia*.

## POESÍA

El tema de la poesía en el canto popular es, creemos, formas y contenidos que se suceden cual *suiguiriya* pero también, y más importante aún, es identidad, identificación, o lo que Dannemann llama poética de la pertenencia recíproca.

“Ni la forma, ni la temática, ni el aprendizaje, ni la casualidad, ni la producción, ni la difusión, ni la tradicionalidad se mostraron en mis proyectos como elementos eficaces para dirimir el dualismo **poesía folklórica-poesía no folklórica**. Sólo el factor de la pertenencia, con sus consecuentes efectos para la comunicación, fundamentalmente decisivo para llegar a un mayor o menos grado de identidad – como ya se indicara respecto del plano general de la cultura- me enseñó dos versiones del fenómeno poético: la de pertenencia recíproca, coparticipada en la interioridad específica de una **comunidad**, de un microsistema, emergentes de un **grupo** humano, y la de posesión colectiva por parte de miembros de un grupo, pero practicada en la **individualidad intransferible** de cada uno de ellos. Por ejemplo, en el primer caso un **canto a lo divino** ejecutado durante un ceremonial funerario, conocido por cada uno de los **cantores** participantes, en un comportamiento de



traspaso y de propiedad comunitarios. En el segundo, la lectura, privada o pública, de un texto de Gabriela Mistral, recibido por un lector-receptor o por más de un auditor a través de un transmisor, pero sin transferencia ni pertenencia recíproca de ese texto escrito u oral.” (Dannemann, 1984, pág. 30)

Así es como no se puede comprender la poesía popular en su forma (rima y ritmo) y contenidos sin tomar en cuenta lo esencial, esto es, ser un producto anónimo y comunitario cuya función social es solidaria, pues genera pertenencia e identificación con un bien colectivo.

### **La transmisión en el seno materno**

Una de las formas más características en que el sujeto se sumerge al universo de la poesía de pertenencia recíproca es bebiéndola en el seno materno, en casa. Tal es el caso de don Luis Castillo, Rosalba Navarrete y Enedina Almuna, siendo éste el caso donde vimos más identificación con el repertorio familiar. Sobre la poesía y sus modos de transmisión nos dice:

*Esta [tonada] la aprendí de mi madre también, si. Este tema yo no lo he escuchado en otro lado. Tampoco lo he entregado. (...) ella era una cantora campesina. Y en la cordillera ella aprendió también, y aprendió también a componer y me imagino yo que a arreglar algunas letras que a ellas no le parecía que estaban bien, ella las arreglaba (risa) (...) Entregar un tema es entregárselo a un conjunto folklórico para que lo interprete. Entonces ellos le ponen música, le sacan la música a los temas... (...) Ellos tratan de conservar los temas tal cual uno los entrega, por lo menos al conjunto que yo le entrego es así, el Conjunto Nanihue de Chillán. A él le entrego material yo. Ellos bueno son casi todos profesores de música, el director es profesor de música, entonces ellos le sacan... le hacen la música a las canciones de acuerdo a lo que uno les entrega, sin cambiar ni la melodía ni los ritmos. Los rasgueos como que les cuesta un poquitito porque como les decía ayer.... uno se hace acompañar de la guitarra. Uno no toca la guitarra así como... éste es el ritmo de esta canción y la toco así nomás; no, es como que uno se hace acompañar de la guitarra, a mi juicio... entonces a lo mejor eso es lo que suena como diferente, no sé poh. En cambio un conjunto, como son varios, tienen que tocar parejo.*

En el texto seleccionado la hablante comienza refiriendo al valor de su repertorio, pues cuando señala "*este tema yo no lo he escuchado en otro lado*" el valor está puesto en la exclusividad del tema, al ser un producto de la tradición oral dentro del núcleo familiar. Esto hace que, la hablante seleccione qué temas entregar, y a quiénes, de acuerdo a su propio discernimiento, ya que existe cuidado por el repertorio, que se considera patrimonio familiar, situación que se ve profundamente alterada por la irrupción de los medios masivos de comunicación (de acá podemos entender, en parte, la resistencia a grabar, tema que se aborda más adelante). La esencia de la poética popular no está en la forma, sino en la pertenencia y, agregaremos, en el modo en que ello se proyecta mediante la interpretación. Es en este punto donde choca el modo de cantar del cantor popular y el de los conjuntos folklóricos, pues estos últimos intentan por sobre todo conservar la forma del tema, según como lo recibieron, si bien la interpretación grupal hace que ésta sufra necesariamente una transformación<sup>21</sup>. Lo característico de la interpretación del cantor es el centro en el canto, como eje de la misma, vale decir, la guitarra, el tiempo, todo, está en función de la voz (y ésta a su vez del texto, lo que está diciendo, cada palabra puede transformar el tema). En cambio lo característico de la interpretación grupal es, justamente, el grupo, que no se pierda, que ande derechito, que naveguen todos juntos, tomando mayor relevancia el tiempo, como ordenador principal de un grupo musical y la uniformidad del rasgueo y canto: nadie sobresale y la identidad del texto también pasa a segundo plano, ya que si bien al menos se puede intentar que todos toquen igual un mismo tema, no se puede jamás transportar a todos al mismo *sentir*, esto es, a interpretar las palabras con idéntico sentido.

Cuando la hablante sostiene que su madre "*era una cantora campesina. Y en la cordillera ella aprendió también...*" la presenta como sujeto y lugar (territorio). Es en la cordillera

---

<sup>21</sup> "*En cambio un conjunto, como son varios, tienen que tocar parejo*" sostiene Enedina Alumna. Así, una misma canción en lo formal (melodía, ritmo, letra, armonía, etc.) puede ser interpretada de modo completamente diferente: verdaderamente podemos percibir dos mundos diferentes en una misma forma. Acá la hablante hace una comparación entre su estilo, de cantora, y el de los conjuntos folklóricos, tomando en cuenta varios factores (que están dirigidos por un profesor de música; que son varias personas en escena caracterizadas de manera "típica", vale decir, performando, etc.) que producen dos modos o estilos distintos de interpretar un mismo tema alterando 1) ritmo: en el conjunto hay un percusionista que marca un pulso constante, 2) rasgueo: son varias guitarras que, a fin de no confundirse, deben marcar una misma forma de rasgueo que varía en intensidad en momentos ensayados, 3) voz: son varios cantores. En contraste el cantor popular lleva su propio pulso, afina de acuerdo a su voz, cambia el rasgueo según las acentuaciones que produce el cantar, las cuales pueden variar de acuerdo al momento y, finalmente, canta solo, por lo que el tema tiene un timbre personal, único y característico, reconocible.

donde ella aprendió, por lo que su repertorio, no como forma sino como sentido, es inseparable de este espacio. Por otro lado nos da pistas sobre el proceso de transmisión y *transmutación* del repertorio por parte de los cantores juglares, como una forma de "arreglar" lo que a ella no le parecía bien, o lo que creía que podía estar mejor; destaca en ello la risa al final de la frase, pues da cuenta de cierta travesura en esta transmutación, como si fuera una regla no escrita. Un perjuicio al tema como fue recibido, pero que no causa ningún daño, sino que es parte de la re apropiación constante que debe hacerse del canto para que tenga esencia, el movimiento que lo mantiene vivo e impide que se estanque.

Volviendo al tema de la herencia por parte materna, don Luis Castillo cuenta su experiencia:

*Tengo 86 años, y nací de la guatita de mi mamá cantando y bailando, porque mi mamá era una cantora campesina por allá por los años 1927, de la Violeta Parra, claro; si, muy amiga, mi mamá era de Longaví por ahí todas esas partes... y nací yo con eso, entonces me pegó mucho, mucho eso, la música. Yo conocí un cantor y me dio una cosa... fue un cariño tan grande, cuando conocí el primer cantor fue a Palermo, un cantor campesino, Palermo lo conocí yo nomás, era un cantor de aquí de Longaví, era un costino, era cargado, era a la costa. Costino, centralino y montañes ¿esos nombres los tiene?*

Don Luis nos presenta a su madre como "cantora de trilla", cuestión no menor ya que la trilla es una de las tradiciones campesinas más importantes -hoy desplazada por la máquina- para las cantoras, donde ellas eran más solicitadas, en encuentros que representaban mucho de la tradición folklórica, mezclaban el trabajo con la fiesta y la solidaridad comunitaria, todo esto en un ritual vinculado al ciclo agrario natural mas lo verdaderamente importante es que, nos dice "nací yo con eso, entonces me pegó mucho, mucho eso, la música. Yo conocí un cantor y me dio una cosa... fue un cariño tan grande, cuando conocí el primer cantor fue a Palermo, un cantor campesino" En este punto el relato, pasa del otro al yo, se hace biográfico y nos dice que la canción llega, en cualquier caso, como un don, un regalo que le llegó primero a través de las entrañas mismas de su madre; lo encantador es la noción de un regalo que viene "incorporado" al sujeto.

Luego ese don tiene una afirmación vital trascendente cuando se encuentra, de nuevo, con un otro (cantor) que le hace sentido, lo remece, lo invita y entonces pasa no sólo a ser algo incorporado, sino que además se vuelve una decisión, dependiente de la propia voluntad, de caminar esa senda. Es interesante constatar que otros cantores han referido también, sin que se les pregunte directamente, al momento en que (y generalmente en una edad cercana a los 13 años) se sumergieron de manera indisoluble en la juglaría, ante la visión de otro cantor que los deja fascinados, cual Cupido del canto.

### **La pertenencia a un universo poético: el intérprete se identifica**

Uno de los aspectos más importantes del arte juglaresco es lo que llamamos interpretación. Comenzaremos señalando que la interpretación es un arte en sí mismo, ya sea en el teatro, la música o en la semiótica del texto; mas, como sabemos, esta tiene características particulares dentro del universo de los cantores populares. En ella la interpretación surge fundamentalmente de la identificación del cantor con lo que canta, es decir, la subjetividad inmersa en el universos de la pertenencia recíproca.

*Yo me conecto con lo que estoy cantando, eso mismo me da fuerza para entonar... Eso. Yo pienso una cosa, si cantamos esa canción a mucha gente le llegará fuerte, al corazón a las personas que han sufrido [L. suspira] ¿hum? Que se han alejado de ellos, sus compañeros ¿hum? Que dice en una parte,*

*Así es la suerte del pobre*

*Que no nace en un buen nido*

*Te fuiste y me dejaste*

*Y me echastes al olvido.*

En el presente fragmento, y ante la pregunta de "¿Qué siente cuando canta?" se expone sucintamente el sentimiento profundo de empatía con el que sufre, que está presente en el canto de las Hermanas Fuentes de san Fabián de Alico, propiamente en el aspecto que

denominamos interpretación. Termina el fragmento con la cita de una copla cantada anteriormente. Es una manera indirecta de decir “me identifico con las canciones (palabras) que estoy cantando”. El canto de estas hermanas destaca, quizás como ninguno, por la fuerza emotiva que tiene. Pareciera que cada palabra fuera sentida y pronunciada como un desgarró creciendo desde el fondo del alma. Sus voces tiritan y oscilan, y eso quizás se debe (al menos en parte) a las enfermedades que las aquejan. Su manera de interpretar es ciento por ciento cordillerana, de mirada perdida hacia el interior, en las alturas. En el decir de Margot Loyola:

"En regiones de montaña existe un cierto tipo de canto alto, liso y de cabeza. Esto pasa no sólo en el canto de la tonada, sino en cualquier tipo de canción.

En una línea horizontal podríamos distinguir cierto ensimismamiento en las montañas (introversión) y frente al mar una expresión más suelta (extroversión), como que el mar les prestara su anchura. Al respecto, una cantora acotó: “En la montaña el canto es más fuerte y apretado, un vozarrón, y por acá (el valle) es más fino y suelto”

El paisaje pareciera influir notablemente en la expresión, incluso en la mirada. Existen cantoras, que al interpretar su canto realizan una introspección personal, interna. Otras, en cambio, fijan una mirada sin límites, hacia el horizonte." (La Tonada: testimonios para el futuro, 2006)

Creemos que en este caso se cumplen las características mencionadas por la maestra, a saber, el canto de tonos altos e interpretado desde la cabeza, con fuerza para afuera, pero introspectivo, es decir, con fuerza para adentro; esta introspección es el proceso por el cual "*me conecto con lo que estoy cantando...*", es decir, el proceso de interpretación por el cual las palabras que otro escribió se hacen propias (por algo se eligen entre otras para el repertorio) y que es característico de su canto. Esa conexión, que se da a un nivel lingüístico, con la historia que se está relatando, con cada palabra que se dice, es el motor a través del cual surge la fuerza para cantar, es decir, hay un movimiento que fluye de adentro (introspección, conexión con la letra) hacia afuera (la fuerza con que canta).

Recuerda este movimiento ascendente a las representaciones simbólicas de tipo ritual presentes en las figuras del *mandala* perteneciente a la cultura hindú.

Cuando las hablantes nos dicen “*si cantamos esa canción a mucha gente le llegará fuerte, al corazón a las personas que han sufrido [suspira] ¿hum? Que se han alejado de ellos, sus compañeros ¿hum?*” expresan empatía con los que sufren, los que están solos, los que han sido abandonados, a ellos está dirigido su canto, ya que es el canto de su propia vida proyectado, en lo que resulta ser una suerte de plegaria al universo de los sufrientes. El suspiro entre corchetes que viene luego de la palabra "sufrido" dice mucho ya que es una acción que expresa lo mismo melancolía que tristeza o angustia... algo sólo definible a medias pero cargado de emotividad, es una suerte de desborde. En este caso el suspiro tras la frase "las personas que han sufrido" nos da a entender que ellas son, también, personas que han sufrido, eso es lo que no está dicho textualmente en esta oración, está oculto pero sin embargo latente. El mayor testimonio de ello se encuentra, de todas maneras, en su canto, cuestión que no alcanzan en ese sentido la cita textual de sus palabras: por eso el suspiro se vuelve un acto esencial para la comprensión de este fragmento, ya que como acto reflejo, expresión del alma, nos dice lo que las palabras no alcanzan, lo que no se quiere decir pero sin embargo está latente.

“*Te fuiste y me dejaste/ y me echastes al olvido*”. Resuena acá la voz de la tradición hecha propia, ya que eligen una copla de la canción recién cantada para reafirmarse, para decir “en esta frase resuena mi historia”. Es la voz de la soledad y la pena el eco de su canto. Es necesario comprender el contexto de abandono (social) y precariedad (económica) en que viven estas hermanas, aquejadas por enfermedades bastante graves de orden motor y psíquico, siendo paulatinamente "echadas al olvido" por la comunidad, que ya no las invita a cantar o a compartir, que se fue, dejándolas de alguna manera “exiliadas” en su casa. Este acto de apatía se puede deber al temor de que sufran alguna crisis en público o, lisa y llanamente, a un acto de discriminación<sup>22</sup>.

Quisiera reafirmar el punto de la identificación con lo que se canta en las dos canciones siguientes -al párrafo que presentamos- dentro de la entrevista "canto conversado". La

---

<sup>22</sup> Como nos recordó en varias ocasiones Manuel Canales, el acto discriminatorio no refiere al sujeto/objeto de la discriminación, sino que se explica, enteramente, por el agente discriminador...

primera es una canción que, escuchada en sus voces, parece del folklor chileno cordillerano pero, investigando un poco más, resulta ser una canción (que le escuchaban a su tía) " 'O sole mio", melodía napolitana del siglo XIX, que ha sido llevada a diferentes idiomas e interpretada por artistas de todo el mundo, entre ellos, Elvis y Pavarotti. La letra es de una melancolía universal:

¡Oh noches bellas!

Jardines y flores

Risa y amores

No veré ya más

Y en esas rejas

Te escuché temblando

Y ahora llorando

El alma mía está.

*¿Por qué no vienes encanto mío?*

*Yo siento frío lejos de ti*

*Porque la noche es plácida*

*Y en plena calma voy a morir.*

Luego, la siguiente canción que interpretan es un clásico del repertorio popular chileno de tipo picarezo, popularizada por Violeta Parra (no estamos seguros de que sea de su autoría, aunque se le atribuye). Escucharla en voz de las hermanas Fuentes es verdaderamente potente por el contenido de la canción, es como si ellas la hubieran compuesto, cada palabra es cantada con profundo sentimiento. Presentamos aquí un fragmento del coro:

*Tenís veinticinco*

*Rosita ay rosál*

*Vay pa solterona*

*Ya no te casai'*

*Vay bien empolvá'*

*Te pones carmín*

*Y agora pa' l'era*

*Contenta y feliz.*

Es así como la cantora Rosalba Navarrete nos recuerda que:

*La mayoría de las canciones que la gente compone son de pena, de desamor, de engaño, de que el negro me quiso y ahora no me quiere, se fue con otra, entonces a mí lo que me mueve, yo me pongo en el lugar de que me sucede a mí y compongo una canción, pero no es que a mí me suceda*

Entrevemos aquí los dos sentidos que representan el habla común de los sujetos: describir lo que pasa (cómo es la cosa) y qué me pasa a mí con eso (lo que yo hago y siento). A partir de ello, en el primer sentido del párrafo, que termina en "se fue con otra", describe una realidad que podemos corroborar a partir del estudio que hemos realizado, ya que efectivamente la mayoría de las canciones-tonadas-rancheras que hemos oído hablan de temas vinculados al drama personal. Una vez descrito el fenómeno, lo ejemplifica con lugares comunes presentes en los cantares de desamor "el negro me quiso y ahora no me quiere", "se fue con otra". Luego se adentra en su propio quehacer y subjetividad señalando "lo que a mí me mueve" como un ejercicio de creación a partir de la vivencia de un tercero.

Acá Rosalba refiere a "las canciones que la gente compone" - la gente (otros) que componen canciones hablan de (su) pena o desengaño. Inicia el relato del párrafo refiriendo a un "ellos" (la gente) en vez de un "nosotros" (gente), con lo cual da a entender, de entrada, una distancia respecto del quehacer compositivo. Recordemos que R. se reconoce como cantora y recopiladora de canciones y sólo marginalmente como compositora, ya que en la cultura musical en que se encuentra inmersa, quienes crean son principalmente los cultores. En este caso lo que no está dicho (que aparece entre paréntesis) es lo fundamental,



pues entendemos que el creador mayor, el cultor, habla de lo que le sucede a él, en su vida, su experiencia

El primer momento de la actividad estética es vivenciar: yo debo vivir –ver y conocer- aquello que él vive, **ponerme en su lugar como si coincidiera con él** (cómo y en qué forma es posible tal vivencia, es decir, dejamos de lado el problema psicológico de la vivencia ajena; nos basta con el indiscutible hecho de que, dentro de ciertas limitaciones, tal vivencia sea posible). Debo asimilar el horizonte vital concreto de esta persona tal y como ella lo vive.

(...)

El que yo lograra experimentar intrínsecamente la postura vital de aquél que sufre [ejemplo] me puede incitar a un acto ético: ayuda, consuelo, reflexión cognoscitiva, pero en cualquier caso, al momento de la empatía ha de seguir el **regreso a mí mismo**, a mi propio lugar al exterior del que sufre, porque sólo desde un lugar propio el material vivenciado puede cobrar un sentido ético, se presentaría el fenómeno patológico de experimentar la vivencia ajena como propia, la contaminación por el sufrimiento ajeno, y nada más. En término riguroso, la empatía pura, relacionada con la pérdida del puesto singular propio, extrínseco respecto del otro, difícilmente hubiese sido posible y en todo caso carecería de utilidad y sentido. (...) La actividad estética se inicia justamente cuando, al regresar hacia nosotros mismos, a nuestro lugar que está fuera de aquél que sufre, damos forma y conclusión al material de la vivencia. (Yo también soy:38-9)

La capacidad de un autor de abandonar su lugar momentáneamente para ponerse en el lugar del otro (empatía) y luego volver a su lugar propio, retomando su mirada externa, es llamado por Bajtín principio de *exotopía*. Es un principio metodológico que opera tanto en la actividad estética y científico-social. Sin embargo, nuestra hablante dice "*entonces a mí lo que me mueve*", donde "entonces" puede leerse como equivalente de "dicho esto", indicando así el fin del primer sentido del texto, que refiere a "los que componen canciones hablan de desamor" para comenzar a hablar de lo que a "mí" me pasa, como diciendo "esto es lo que se hace, lo que es la cosa... luego a mí me pasa esta otra"; inicia un relato respecto

de una situación particular, la que genera su propio movimiento, que no tiene que ver con la creación estética, por hacer sólo el viaje de ida, en busca de la empatía, sin completar la *exotopía*, el viaje de vuelta a su posición.

Vemos que el principio de *exotopía* es central para la poética de la pertenencia *recíproca* y, más en general, refiere al ejercicio habitual en las artes, principalmente música y teatro, de interpretar, ponerse en los zapatos de un personaje, y actuar *como si* se fuera aquel. Es un ejercicio comprensivo: ponerse en el lugar de otro requiere estudio, conocimiento del oficio que es *interpretar* y del lugar que estoy pisando, desde dónde situarse. Así el sentido general de la interpretación se mantiene, tanto en las artes como en la semiótica del texto, es un ejercicio reflexivo y consciente de traducción o transferencia. Interpretar es siempre hacer paráfrasis de algo, conservar el sentido de una unidad simbólica (canción, texto), decir una cosa por otra: como nos recuerda Leo Brouwer (Gajes del oficio, 2007), aquel músico que desee interpretar a Tárrega en la guitarra, debe ya escuchar (parafrasear, interpretar) a Chopín o Brahms -los románticos que le anteceden- y tratar la guitarra como si fuera un piano (parafrasear el instrumento); quién desee interpretar a Giuliani, debe oír a Rossini; si toca Scarlatti, oírlo primero en clavichemallo. En esto reside el secreto de la interpretación musical, en una adecuada escucha.

## ESCUCHA

La dimensión escucha puede ser traducida, en parte, como didáctica, aprendizaje o método del cantor. Es además la categoría eje de nuestro análisis, aquella que podemos vincular con todas las demás, en especial la *poética*, ya que, de alguna manera, es la escucha, en el contexto de la palabra hablada, la manera de acceder a dicha *pertenencia*.

### **El aprendizaje del cultor**

*El cultor aprendió de la abuelita, de la tía, de la vecina, y siguió cantando esas canciones, no hizo más canciones, mantiene la tradición, lo mismo que aprendió ahí, las comidas, si sabía santiguar, si sabía bautizar, todos esos ritos que habían religiosos. Vive ahí con sus gallinas, con sus pollos, en su casa. No necesitaba más tampoco, y era para las fiestas de la familia y los vecinos, ahí están los cantores; que ahora se han sacado por los encuentros de cantoras, han ido a buscarlos, los han llevado al escenario, pero ellos van a seguir siempre ahí, solos no van a presentarse, no van a andar buscando pega de peñas y eso.*

*Yo creo que la diferencia entre un cantor y un cultor es que la cultora está en la raíz del asunto, porque por ejemplo ella como cantora puede tener otras influencias después, que van pa otro lado. (...) Bueno ahí hay otra cosa también de las cultoras, que la cultora aprendió mirando, nadie le enseñó. (...) Las maestras en ese tiempo eran reacias a enseñar a alguien, no enseñaban, uno miraba no más, ni siquiera sabía a lo mejor el concepto de enseñar. De repente había persona que mandaban a la hija a que le enseñara alguien, pero tenís que tener el talento poh, no todos aprenden... si hay que tener un don, algo especial; el don la gracia, no sé*

En el presente párrafo, que recoge el decir de Marisole Valenzuela, la hablante se refiere principalmente al tipo particular de aprendizaje que define a un cultor de la tradición juglaresca en el contexto campesino que se caracteriza, justamente, por estar basado sobre todo en la observación y escucha abiertas, otorgadas por gracia, mas no en un dogma o escuela formalmente establecida pues es justamente la heterodoxia lo característico de la cultura popular, cuestión que los estudiosos y folkloristas tienden a olvidar, como consecuencia de una (de)formación profesional que les obliga a formalizar y categorizar todos los fenómenos que observan, interpretando muchas veces la palabra de los cultores como una verdad dentro de un dogma, siendo que por principio esto no es así (esta actitud, en general, se define coloquialmente como "ser más papista que el papa"). Así, volviendo al texto, éste nombra también algunos tipos de aprendizajes asociados (la cocina, los ritos religiosos) al estilo de vida que define a éstos sujetos, señalando una máxima al respecto: Al cultor campesino hay que ir a buscarlo, pero siempre se le encuentra en el mismo lugar;

por eso, mientras que el cantor puede "irse por las ramas", al cultor siempre se le encuentra en la "raíz" del asunto; así, el cultor no va al escenario sino al revés, éste va hacia él.

El tercer segmento del párrafo, que comienza en "*Yo creo que la diferencia...*" establece una nueva comparación entre el cultor y el cantor a partir de la permeabilidad a "otras" influencias (no sólo en lo musical, sino en el etilo de vida en general) que caracterizan a los sujetos de acuerdo al tiempo y espacio que habitan. Finalmente cierra en el principio, refiriendo al tema del aprendizaje, pero a partir de la figura del maestro; sabemos, desde el relato de los cultores, que hay siempre una persona que los *marca* en el inicio de su viaje, y esta marca es indeleble, para el resto de la vida. Sin embargo éstas personas rara vez enseñan con un método o pedagogía: generalmente se limitan a tocar, dejarse ver y copiar. El *don* o "gracias divina" de los buenos cantores-cultores reside, fundamentalmente en la memoria, que entra por los sentidos de la vista y el oído -la escucha.

La memoria como actividad estética de la vida:

Tras el entierro y la lápida sigue la *memoria*. Tengo *toda* la vida del otro *fuera* de él, con lo que comienza la estetización de su personalidad: su fijación y conclusión en una imagen estéticamente significativa.

La *memoria* del otro y de su vida es radicalmente distinta de la contemplación y el recuerdo de la vida propia: la memoria ve la vida con su contenido de un modo formalmente distinto, y es la única estéticamente productiva (desde luego, el momento de contenido puede ser aportado por la observación y el recuerdo de la vida propia, pero no aportan la actividad formado y conclusiva). **La memoria de la vida terminada del otro** (aunque sea posible una anticipación del fin) **posee la llave de oro para la conclusión estética de la personalidad**. El enfoque estético de la persona viva parece adelantar su muerte, predetermina su futuro y lo vuelve como innecesario: a cualquier determinación del alma, es inmanente la fatalidad. La memoria es el enfoque desde el punto de vista de la conclusión valorativa; en un sentido determinado **la memoria carece de esperanza, pero al mismo tiempo, sólo la memoria sabe valorar**, más allá de la teleología y el sentido, la vida ya acabada y plenamente cumplida [...] (115-16)

Es por eso que la estética del cultor tiene raíz, que se asimila a partir del cultivo de la memoria hecha canción y hecha hábito, hecha cultura en suma, que se “*aprendió [escuchando y observando lo] de la abuelita, de la tía, de la vecina, y siguió cantando esas canciones, no hizo más canciones, mantiene la tradición*”. Esta memoria es afectiva, son las canciones, tonadas o temas que les han regalado (las canciones son siempre un *don*), que han heredado o recibido por lo que significan, por el lugar al que le llevan a viajar: existe una selección afectiva del repertorio que opera en distintos niveles, ya sea que por su utilidad para, por ejemplo, animar una fiesta o bien para recordar a alguien que la interpretaba.

Generalmente las canciones que canta un cultor son heredadas, pero el cultivo de esa herencia, regar esas canciones por así decirlo, no es en ningún caso excluyente de la creación. Creemos con ello que la hablante está refiriendo en el párrafo, probablemente, a una experiencia muy cercana, la de la señora Modesta González de Toquihua, su maestra, y al repertorio que ella interpreta, heredado de su comarca. Sin embargo el caso de don Segundo Tapia y la señora Enedina Almuna, a quienes la hablante menciona más arriba en su cualidad de cultores, es el de dos creadores. El primero, don S., no recibió las canciones de nadie, sólo vio a las cantoras, a su abuela de quién heredó una cueca, y a la señora Dorotea, de quién no recibió ningún tema: el resto de su repertorio eran creaciones propias; en ese sentido era un cultor de la forma poética y rítmica de los estilos que ejecutaban esas cantoras: ya en eso hay un traspaso pero la creación, creemos, es un proceso muchas veces natural de tan sólo "arreglar una palabrita", "cambiar una estrofa por otra" hasta crear toda una obra, como es el caso de Cheñito el juglar ciego de San Fabián de Alico.

En todo caso el cultor no sólo riega sus canciones, pues éste lo mismo cultiva formas del arte juglaresco, que de la gastronomía, del rito religioso, de la medicina, etc. Hablamos, en cualquier caso, de cuestiones trascendentales de la experiencia humana, por lo que también podemos decir que lo que se cultiva, es una forma de vida, vale decir, una esencia a quienes "*han ido*" (otros) "*a buscarlos*" porque ellos, como hombres de la tierra, no se mueven de su lugar. Esta *localía* asociada al cultor se reafirma al final de la frase cuando reitera "*ellos van a seguir siempre ahí*", siendo esto justamente lo que nos permite establecer que "*la diferencia entre un cantor y un cultor es que la cultora está en la raíz del asunto*": refuerza,

al final del párrafo, lo postulado más arriba, esta idea que homologa las formas del canto tradicional con la imagen de un árbol, cuya raíz es el cultor. El cantor en cambio, al estar en movimiento, subirse a las ramas/escenarios, dialogar con “artistas” y medios de comunicación, está abierto a "otras" (que no son de la comarca, el territorio, lo local) influencias, que "van para otro lado" es decir, pueden irse con su canto a otros lugares, otras comarcas, lejanas o cercanas, a la ciudad o incluso al extranjero.

La hablante entra de lleno a lo que es una característica principal respecto del aprendizaje "dentro" de la comarca, en el pueblo, y cómo se produce el traspaso de su cultura local: mediante la observación autodidacta, sin escuelas ni instancias de educación formal, donde lo que se necesita es el *don*, tener *gracia* y una sensibilidad tal que permita aprender a través de la escucha. Cuando la hablante señala que "*nadie*" le enseñó no podemos interpretar esta palabra de manera textual, por el contrario siempre hay "alguien" significativo tras el aprendizaje de un oficio tal como el canto, que en el caso de los cultores puede ser, como ya se ha señalado, un pariente directo, un vecino, o un anónimo que se vio cantando; como sea, se puede mirar la música en lo que tiene de histriónica, de gestos y movimientos, mas no se puede aprenderla sin escucharla. Este es el sentido fundamental.

***“De oído nada más... como todos antes”***

Preguntada respecto de cómo aprendió a tocar y cantar su madre, la cultora Enedina Almuna de San Fabián de Alico nos responde y, de paso, da las principales claves en torno a la escucha del cultor. Se refuerza lo señalado en la cita de Bajtín: la llave de oro para la estética está en las vidas concluidas, en la memoria de los antiguos.

*De oído nada más. Si, como todos antes, y como nosotros también aprendimos de oído. Ella escuchando. Es que antes ustedes saben que radio no existía, entonces no había otra música más que la guitarra, y en casi todas las casas era la guitarra, entonces en la noche se cantaba, en guitarra. Entonces todo eso, ella creció en un ambiente así de guitarra, porque para la cordillera había mucha gente que cantaba antes, tocaba guitarra. (...)*

La hablante pone gran acento en la centralidad de la escucha en el aprendizaje del cantor "como todos antes, y como nosotros también", es decir, nosotros como los antiguos, atribuyéndole gran centralidad a la escucha en este proceso, dada a la inexistencia de la

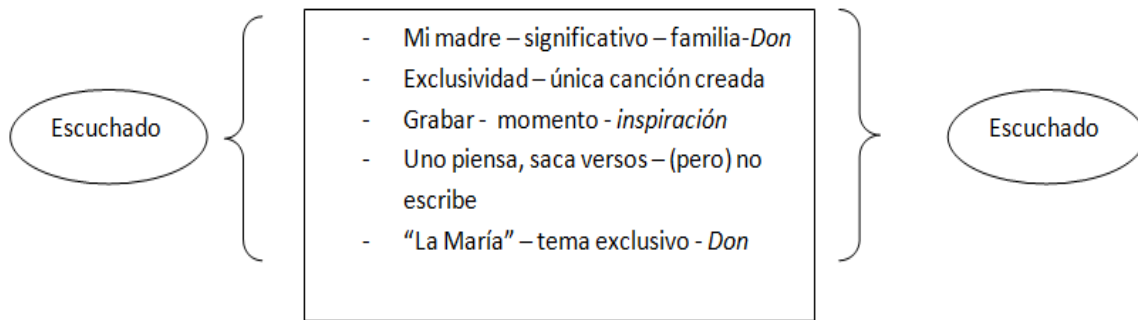
radio, lo cual otorgaba primacía a la guitarra como artefacto sonoro en la casa y agrega "*en la cordillera había mucha gente que cantaba*" es decir, reafirma la importancia del territorio dentro de la subjetividad que construye al cantor, pues lo que está diciendo es que en la cordillera había mucho que escuchar.

A continuación presentamos un diálogo con la cantora Enedina Almuna que se da al final de nuestra primera entrevista, luego de haber escuchado todas las canciones preguntamos, para confirmar, la pertenencia del repertorio presentado. A partir de este diálogo hemos podido crear una interpretación sobre la importancia de la escucha.

**[*Todo esto que hemos escuchado...*]**...*Yo lo aprendí de mi madre [Y eso es, digamos, lo más significativo para usted, la tradición]* Si. Para la familia digamos porque yo he leído los libros que han escrito de décimas, y no salen estas canciones... esta es una **exclusividad**, la única canción creada... Es que yo por ejemplo para crear un tema tengo que tener o alguien que me lo vaya escribiendo, o tener algo donde grabar, porque pasa que si yo en el momento por ejemplo me pueden hacer una letra, pero al tratar de llevarla al papel ya se me olvida. **Uno piensa, saca versos, pero no escribe.** Yo podría tener letras pero ya cuando la llevo al papel se me va. **[Lo de usted viene de la tradición oral, hay un salto ahí, entre pensarlo y escribirlo, que es difícil]** Yo no sé por qué fíjese me pasa, pero yo he cantado digamos cantando he compuesto hartas letras igual que las melodías, yo las melodías se me van para todos lados, invento una melodía para una letra y después, si no la grabo, la cambio totalmente. (...) Este es un tema que a Uds. Les va a quedar bien para cantarlo. Esta la aprendí de Renato Soto. Se llama la María. Y yo no lo he escuchado este tema, en un conjunto, yo no lo he escuchado.

La doble referencia en el texto hacia lo “escuchado”, al principio (“**Todo esto que hemos escuchado**”) y al final (“Yo no lo he escuchado”), reafirma el traspaso de un don, en este caso con cualidad de “pureza”, en la canción que la cantora nos entrega, la cual tiene un destino y estilo particulares. Es así como la cultora define su canto en varias dimensiones como *significativo*, *particular* (exclusivo), cosa de momentos (inspirado) y, sobre todo, como algo que se *comparte* (con quién ella desee) y se *transmite* (transita, *transmuta*) oralmente.

El párrafo se abre y se cierra haciendo referencia a una escucha (a “lo escuchado”), primero a la escucha de la madre, que traspasó el repertorio y, al final, la escucha dirigida como don hacia nosotros; es el proceso de transmisión “en vivo y en directo” lo que experimentamos en este punto de la entrevista y lo que podemos observar semánticamente en el párrafo anterior. Con él es posible elaborar un “artefacto” que contenga el orden de los sentidos escuchados en el párrafo.



Todas las palabras contenidas entre corchetes, tomadas textualmente del párrafo, enuncian qué es lo escuchado: primero lo primero: se escucha a la madre, lo significativo y familiar, ese otro primigenio en nuestra existencia que constituye su núcleo; luego se escucha la exclusividad de ese ser único, es decir, se le da un valor cualitativo referente a lo originario-original de lo creado, esto es. lo que la convierte en don “puro”. En tercer lugar la hablante refiere a la escucha de lo grabado, donde la grabación es el registro de un momento y el momento contiene la posibilidad de la inspiración, la fluidez de la interpretación; a continuación caracteriza su vivencia inspirada desde la escucha de lo que se piensa, a partir de la escucha de sí mismo, se “sacan” versos, pero no se escriben, pues la escucha se da fundamentalmente desde la oralidad. Finalmente escuchamos una “exclusividad” que se nos ofrece como don, es decir, hacia el final, se condensan todos los sentidos anteriores en “La María”.

El sentido general de lo “escuchado” es la esencia de la poesía juglaresa de pertenencia recíproca o, dicho de otro modo, la pureza del canto, entendidas pureza y esencia al modo de un destilado que tras un proceso –tiempo de cultivo- se transforma, separándose la sustancia volátil de aquella que no lo es, obteniendo así la *pureza* o esencia que caracteriza



a la bebida espirituosa. En el caso de la canción, la pureza tiene también un fundamento o razón de ser, las cuales están en parte contenidas en el párrafo analizado; así la canción popular campesina es, en su esencia, “particular<sup>23</sup>” y original-originaria; “significativo” en la pertenencia a una madre, familia, núcleo o comunidad, pues el canto evoca a gentes, lugares y/o sentimientos; debe ser también fluida, cosa del “momento”, pues no olvidemos que sólo existe en un espacio particular y acotado del tiempo (lo cual es condición que permite su registro mediante la grabación). Ahora bien, a un nivel incluso más profundo, está la noción de transmisión: el canto “no [se] escribe”, es decir, que se transmite oralmente, se comparte (como “La María”). Con todo, habría que decir que lo esencial en la didáctica de la canción popular, en su oficio, está en la escucha (de “lo escuchado”). Sobre este último punto la hablante volverá más adelante, para profundizarlo y permitirnos así una comprensión cabal de la esencia del canto popular campesino en su cosmovisión y poética, así como también en su didáctica y oficio.

El canto de esencia “pura” (sin mezclas, no alterado ni viciado) se transmite (transmuta) mediante la escucha de la palabra hablada. Cambia y permanece por medio del decir compartido con el otro presencial. El cultivo de esta poética –que es ya una estética de la “pertenencia recíproca”- es una práctica muy antigua, que en su forma actual se remonta a los juglares medievales, siendo anterior al papel y la palabra escrita y por supuesto a los medios masivos de comunicación modernos. Dicho esto, es difícil continuar sosteniendo la episteme clásica de los estudios folklóricos respecto que las canciones puedan ser “recopiladas” o “rescatadas” (como si los cultores las hubiesen robado en principio, o estuvieran en manos invisibles o equivocadas), pues esta mirada se sostiene únicamente en la supremacía de la cultura escrita por sobre la oral: creemos que las canciones pueden ser comprendidas, re-interpretadas, apropiadas, compartidas, traspasadas... mas nunca “rescatadas” (¡de las manos de quien las cultiva en su raíz!): la cultura popular no necesita guardianes ni escoltas, ha pervivido por siglos de manera genuina sin ayudas de ningún tipo, se guarda a sí misma y se protege de disfraces e imposiciones al alero de instituciones de cualquier tipo (especialmente estatales). No se encuentra, necesariamente por ello, en un duelo a muerte con la cultura ilustrada o los medios de comunicación, ya que la primera permite una doble hermenéutica, dadas sus raíces comunes (en la religión, primeras

---

<sup>23</sup> Algunos sinónimos de particular: ser, naturaleza, propiedad, carácter, importancia substancia.

evangelizaciones, glosas y décimas); la segunda presenta medios más amigables a la cultura oral que el papel, en el registro sonoro y la radio.

Respecto de la escucha, en lo que concierne a didáctica y aprendizaje del cantor:

*Pero eso sí que yo aprendí escuchando, y yo llegaba a mi casa y **escuchaba** los sonidos, y me los **grababa**, y era como que yo se me repetían en la mente y en los oídos, entonces yo llegaba a la casa, porque siempre tuvimos guitarra en la casa, entonces yo llegaba y empezaba a **buscar** esos sonidos... y así aprendí a tocar*

“eso si que yo” – Ya en el comienzo del párrafo resuena la voz de la advertencia (eso si que puede leerse como “avisaré que”, “advierto que”, “confieso que”, “informo que”, “sea dicho que”, es decir, es un momento de definición del ser (yo) a partir del cual se profundiza el sentido de la escucha para el cantor popular, definiéndolo como parte de su didáctica, es decir, como un aspecto práctico dentro del universo metafísico y de significados que es constitutivo del ser cantor. La escucha se nos presenta como la cualidad por excelencia que define la tradición-transmisión-*transmutación* oral.

“**Aprendí**” → “escuchaba lo sonidos” + “me los grababa” (recordar) + “buscar esos sonidos” (que grabé)

“**Autodidacta**”<sup>24</sup> → Persona que se ha instruido sin profesores

“**Autóctono**” → Pueblos, gentes o cosas originarias (originales) del país en que viven (de un territorio)

Nos encontramos así con una metodología de aprendizaje autóctona y autodidacta en tres partes: **escuchar, recordar y buscar**. Ésta última es una búsqueda personal, ya que busco lo que *yo* escuché, nadie busca por mí; grabo lo que *yo* decido saber, es decir, lo que es significativo en mi identidad como sujeto; este principio de autonomía resulta clave para el desarrollo (tradición, transmisión, *transmutación*) de la cultura popular, entendida esta como cultura genuina y *no-oficial*; diremos que con los “oficiales” llega la autoridad y los uniformes. En estética la oficialidad está representada por estilización, los estereotipos en el

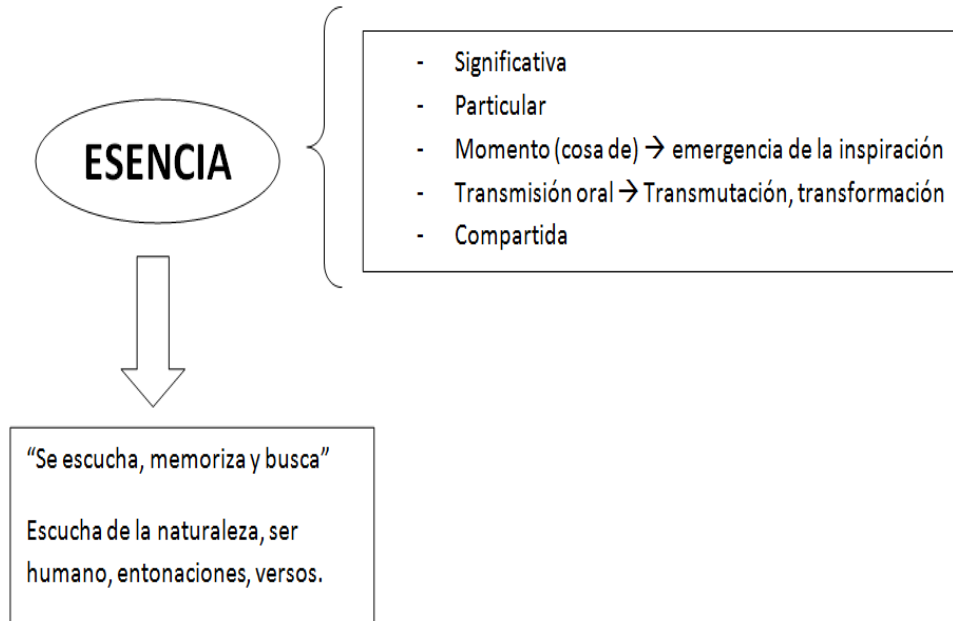
---

<sup>24</sup> “**Auto**” → Prefijo del griego “autos” que significa “uno mismo”, “por si mismo”, “mismo”, etc.

modo de tocar, en el vestuario “oficial” (de la *chilenidad* o lo campesino, por ejemplo), etc. Por el contrario, en la didáctica del cantor popular –que puede hacerse extensiva a las artes populares en tanto artes autodidactas- el principio de la experimentación (experiencia) resulta fundamental, operando con la misma lógica de la ciencia, según el decir del epistemólogo Paul Feyerabend (Feyerabend, 1986, pág. 2), la uniformidad debilita el “poder crítico” de toda ciencia y, “*además, la uniformidad pone en peligro el libre desarrollo del individuo*”.

El énfasis en la autodidáctica del cantor popular es un énfasis en su ser original, en tanto reflejo de lo originario (autóctono). La esencia se manifiesta entonces en la particularidad del *ser*, en lo particular de su escucha (que se transmite emocionalmente en un territorio específico) y búsqueda; no es un énfasis en la tradicional, entendido como canon, ni menos en lo estilizado u oficializado, dicho de otro modo, estimamos que la pureza de la expresión juglaresca, de la poesía de pertenencia compartida, se encuentra en la originalidad, en lo genuinamente propio del cantor y no sólo en la imitación. Es importante tener presente que no nos referimos a la originalidad vanguardista que busca romper lo anterior, esto es, al artista moderno, sino a una expresión original dentro de un compartir o “pertenencia recíproca”. Así, la originalidad y énfasis en el *yo* del artista popular no mella su pertenencia y entrega a la comunidad sino que, muy por el contrario, la enriquece.

Podemos resumir lo dicho hasta acá en el siguiente artefacto



Analizaremos a continuación cada elemento por separado, por ser éstos centrales para una conclusión de nuestro estudio.

### 1) **ESCUCHA** (*auscultare*)

La etimología de escucha viene del latín *auscultare*, que indica la acción de inclinar el oído para oír con atención, es decir, prestar atención a lo que el otro dice. Constituye sin duda una de las palabras referidas con mayor énfasis en la entrevista, al punto que encierra varios otros sentidos (ver análisis más arriba). Así podemos decir que el cantor “escucha y luego canta” pero ¿qué escucha? No sólo las canciones antiguas, que recuerda y busca (interpreta) sino también hay una escucha metafísica, de una voz interior que es fundamental para el canto:

*Si uno está cantando, si yo escucho la voz en mi mente, yo lo puedo hacer sin problemas, sigo nomás lo que yo escucho... pero por ejemplo así es que es tan, no sé cómo se llama eso porque si hay un canto al en alguna ocasión yo le he sacado una segunda alta por ejemplo, en algún momento, en otro momento yo no escucho esa voz y no la canto, porque sé que si yo no la escucho, es como que el tono no me da. Entonces no la canto nomás.*

Es decir, el cantor escucha y luego canta o bien, canta lo que escucha. Esa escucha muchas veces no sólo se produce desde un otro-para-mi, sino ante todo como un yo-para-mi, es

decir, se escucha una (mi) voz interior, y cuando no escucha (mi voz interior), no canta. Así de importante resulta “la” voz, que es ente dentro del uno, con cierta autonomía por sobre la voluntad y que, sin embargo, está sin dudas dentro del cantor, como esencia, sustancia o realidad que lo habita, que le pertenece pero lo trasciende: el canto aparece siempre –una vez más- como un *don*, recibido por otro, y funciona en la mente del cantor lo mismo que en el proceso de transmisión, como un aparecido: al ser compartida de un ser a otro, “la voz” continua su viaje dentro del inconsciente y del propio ser que ahora habita. Así es como la presencia de entes que habitan al ser y dominan su voluntad es una explicación clásica del surgimiento de la inspiración en la poesía, el numen. Es lo que en la cultura griega llaman *musas*, o en la andaluza (de la cual somos herederos directos) *duendes*; así en el decir de la hablante “es como si el tono no me diera” es equivalente a decir “es como si las musas no acudieran”; lo mismo la inspiración se atribuye a divinidades, a Dios y, en los rituales a de los bardos galeses del siglo XIII, a la Diosa Luna peor, en cualquier caso, a un ser “mágico” Esta presencia externa, la necesidad constante de la inspiración, es una característica de lo que llamamos poesía juglaresca de pertenencia recíproca en su carácter ritual y popular, pues **la canción es siempre un decir inspirado que se transmite de uno al otro**. Esta visión la encontramos en frases como por ejemplo “canto con la gracias [*don*] de Dios”, es decir, el canto pasa hacia mí por medios de Dios.

La canción es por esencia un ente en movimiento, sólo existe en el momento presente y se encuentra siempre siendo, no permanece estática, está transitando de un lado a otro, cuando queremos cantarla, tenemos que recordar que habita en la memoria y nunca se puede tocar igual dos veces. Por eso decimos que son artefactos para viajar en el tiempo.

**Otro (semejante) – a mí → “canto con el favor y la gracia de mis ancestros”**

**Otro (metafísico) – dentro de mi → “canto con el favor y la gracia de dios”**

## 2) RECORDAR

*Siempre me preguntaba cómo era mi papá, entonces ellos se acordaban y conversaban y todo yo lo fui como almacenando”*

~ “yo preguntaba, ellos recordaban, yo escuchaba y recordaba”

En este punto la hablante refiere a un ejercicio clave en su crecimiento autodidacta y personal, y de paso nos demuestra que el orden de los factores (escuchar-recordar-buscar) no es siempre el mismo, de modo lineal, sino que puede variar y se encuentra en constante crecimiento de sí mismo, ya que una búsqueda conduce a una nueva escucha y así sucesivamente; en este caso, por ejemplo, lo primero es la búsqueda de un conocimiento (pregunta) que conduce a un recuerdo (del otro) el cual es escuchado, lo que genera nuevas búsquedas y recuerdos. Hay entonces una búsqueda que conduce a una escucha y produce un recuerdo (del recuerdo) que genera a su vez una nueva búsqueda: la creación, ya que a partir de estos recuerdos “prestados” la cantora compone nuevas canciones y tonadas que retratan la vida en la cordillera. Podemos observar en cualquier caso que este es un proceso, al decir de Maturana *autopoiético*, un universo en expansión.

Preguntar por los ancestros, los antiguos, el padre en este caso, es vital en el proceso de formación del imaginario de la cantora. No sólo de recuerdos propios se nutre el canto sino, particularmente en este caso, de recuerdos significativos para la comunidad, es decir, recuerdos colectivos (familiares) que construyen la identidad del sujeto y forman parte de su historia a través del relato de los otros. Lo fundamental está en hacer propios esos recuerdos, darles sentido, tal que no se interpreten “desde fuera” pues, como dice la cantora “la vida es involucrarse con el otro”.

“En cualquier ámbito específico de la actividad del hombre, lo que define al ser humano en cuanto tal es la relación con el otro en el acto creador. De esta manera, la **alteridad** se encuentra en el centro del pensamiento dialógico bajtiniano” (prologo)

**Así es como el argumento de mi vida personal es creado por los otros, siendo ellos sus héroes -...-, lo mismo la visión estética, la imagen del mundo, son creados mediante la vida, concluida o susceptible a la conclusión, de las otras personas: sus héroes...: todos los argumentos se refieren al otro, todas las obras están escritas, todas las lágrimas vertidas sobre el otro, todos los monumentos son erigidos al otros, todos los cementerios están llenos de los otros, y la memoria productiva conoce, recuerda y recrea sólo al otro, para que**

**también mi recuerdo del objeto, el mundo y la vida se convierta en artístico**  
(Yo también soy :118)

Es así como la estética del cultor viene dada necesariamente por otra vida que lo antecedió y que le heredó esa imagen de mundo. Podríamos decir que el enfoque de la cultora es de alguna manera “bajtiniano”, porque su estética se construye a partir de la vida concluida del *héroe*, es decir, de la memoria de los antiguos. La obra de la cantora es un verdadero “monumento” a lo que ya fue, a una vida concluida, no sólo como sujeto, sino también como modo de vida, hábitat y territorio. Es este su motor, fuente de creación, y drama.

### 3) BUSCAR

Es aquí donde, también, aflora la creación:

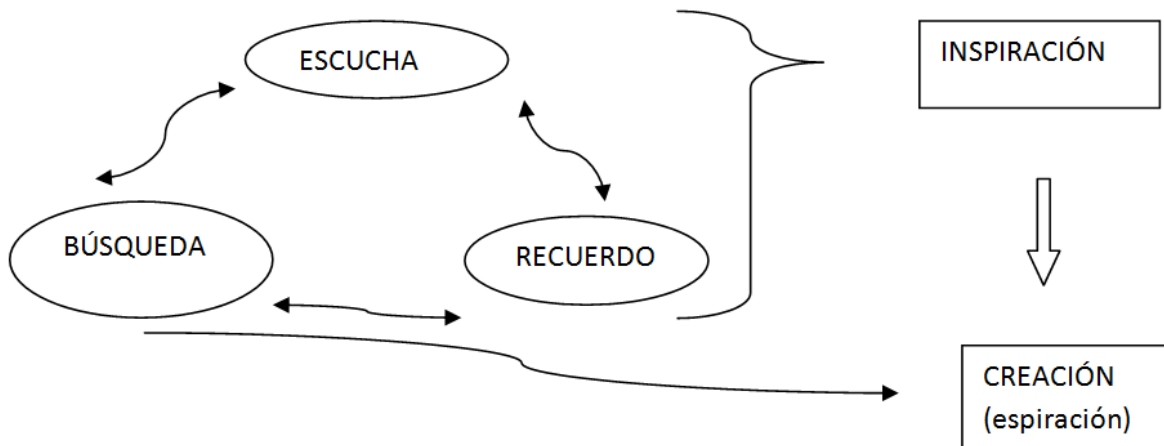
*Y es como que de repente ¡Paf! Le aflora así como la creación. En cambio en otros momentos, hay otras situaciones en que las cosas surgen así, sin siquiera pensarlo (...) Yo creo que el escribir no es cosa de voluntad ni de tener mucha, como decir yo, mucho pensamiento, qué sé yo para... no, es simplemente como que las cosas surgen así como que fluyen, **están en el aire**, están, no sé...*

La interjección “¡Paf!” denota irrupción, desborde, imita un golpe o explosión: es el surgimiento de la “inspiración”, la escucha de “la voz” que viene en el aire. Refiere aquí a dos búsquedas o caminos hacia la creación, la primera mediante la búsqueda del verso, rumiándolo hasta que de repente aparece; en cambio en otras oportunidades éste aflora “*sin siquiera pensarlo*”, como si ya estuviera incubado, listo para nacer, sin preguntarnos. El término “*escribir*” se utiliza aquí como sinónimo de componer o bien simplemente “escribir poesía” pues lo mismo se refiere a los versos que a la melodía. En cualquier caso la hablante deja claro que en su experiencia la creación no es sólo cosa de voluntad (determinación de hacer algo) ni de intelectualidad (racionalidad, estudio, conocimiento), sino que reafirma la presencia de un tercero (la Voz, la Musa, el duende, la gracia de Dios) que da el impulso fundamental en la creación, a saber, la *inspiración*, término en el que resulta clave detenerse, pues esta viene en el aire, literalmente, presentando así vínculo con la poesía, lo vital, la respiración. Tiene varias definiciones: 1) Acción y resultado de

inspirar. Acto vital. 2) Impulso, estímulo creador, principalmente en las artes. 3) Ilustración sobrenatural que Dios inspira al ser humano. Así es como la creación es fruto esencialmente de la inspiración y ésta no depende completamente del empeño o conocimiento personal sobre el tema.

Es razonable pensar que durante milenios, y hasta la fecha, los seres humanos atribuyan a un tercero *mágico* la explicación del fenómeno poético, que no depende de las facultades conscientes del ser humano. Por eso parece que las cosas “surgen... fluyen, están en el aire, están, no sé...”. Así es como la hablante, tras probar distintas imágenes que prueben o expliquen de alguna manera el fenómeno de la inspiración (que está en el aire) termine optando por el silencio pues sabe que está hablando, al fin y al cabo, de un misterio humano que desborda las palabras y sus razones.

El tema de la inspiración es antiguo como las musas y ha sido abordado por los poetas de todos los tiempos y lugares: “*the answer my friend is blowin in the wind*” (“la respuesta mi amigo está en el aire”) dijo Bob Dylan para retratar el espíritu de la década de los '60 o, en palabras de Víctor Jara, “*el verso es una paloma que busca donde anidar*”. De todas maneras queda clara una cuestión que parece ya casi tautológica: la inspiración está en el aire... y viaja con el sonido, ergo, se capta mediante el sentido de la escucha.





## COSMOVISIÓN

### **Esencia, sabor y color...**

Cuando arribamos, hacia el final de nuestro periplo a la casa del Dúo Tradición, conformado por Luis Castillo y su esposa Irma Prado, el hombre de más de 90 años, me recibe con las palabras de un sabio maestro, como si leyera mi pensamiento, dice:

*Esencia, sabor y color. Eso es lo que usted busca, y vamos a conversar de cuál es la esencia, cual es el color y cuál es el sabor... En el folklore mijo hay que buscar cosas diferentes, porque en todas partes lo mismo, lo mismo, donde usted vaya, ya no hay qué rincón encontrar donde haya algo novedoso, distinto. Él aquí viene encontrando novedad, de eso estoy seguro*

"yo sé lo que tú buscas... pues yo lo busqué primero" es como interpretamos el decir del maestro. Él entiende que el asunto del folklore (digamos, de la cultura) está vinculado a los sentidos, es decir a la percepción, y por eso apela a la esencia, el sabor y el color, elementos que componen la identidad al estar presentes en cualquier ritual comunitario (festivo, solemne o trágico). Son tres metáforas totales, primero el color, que es el sentido de la vista, la comprensión a través de las imágenes que perciben los ojos y cuya expresión popular de tipo folklórica la encontramos en frases tales como "el pueblo se viste de fiesta"; por otro lado el sabor es el sentido del gusto a través de la lengua, es decir, hablamos de un sentido totalmente vinculado a la cocina y al fuego, elementos centrales del folklore, lugar de traspaso de "sabores y saberes", lugar de encuentro por excelencia. Finalmente la esencia es algo un poco más complejo, porque no refiere a ningún sentido en específico sino a un conjunto de características que agruparemos en los dos sentidos restantes, quizás los más abstractos porque no se puede con ellos identificar las formas de lo que percibimos a través de ellos, a saber, el olfato (la respiración) y el oído (la escucha), órganos principales de toda actividad musical. Ambos sentidos tienen en común el hecho de que funcionan en estrecha conexión con el *aire*, a diferencia del gusto y la visión. Cuando hablamos de la *esencia* nos referimos al tránsito de la *inspiración*, a lo que viene en el aire, cuestión que como ya hemos señalado, se encuentra en estrecha relación con la poética.

De todas maneras nos quedamos con la siguiente frase por contraviene los sentidos acostumbrados en el quehacer de los estudios sobre cultura popular, al decir “*En el folklore mijo hay que buscar cosas diferentes, porque en todas partes lo mismo, lo mismo, donde usted vaya, ya no hay qué rincón encontrar donde haya algo novedoso, distinto*”. Sigue sonando la voz del pedagogo, el que transmite y enseña, pero esta vez refiere a un punto totalmente poco acostumbrado dentro de lo que típicamente se entiende por cultura folklórica, entendida como lo "hacer lo mismo", lo "*tradicional*", sin embargo en la concepción del hablante esto da un vuelco para llevarlo a la novedad, lo diferente. Entendemos que esto no significa, en ningún caso, "innovación" o "vanguardia" o algo por el estilo, sino más bien apela a las identidades profundas, a la singularidad allí donde cultiva lo originario y lo original, lo autóctono y autodidacta. Apela a romper con el molde del folklore, lo estilizado e impuesto, la *competencia* folklórica<sup>25</sup>, para buscar en cambio la expresividad, lo lúdico, lo genuino que hay en buscar hacer algo diferente, no "uniformarse" ni parecerse buscar *ser* como los demás: nos parece éste un mensaje potente tanto en lo ético como en lo estético.

### **Espacio-tiempo (para cultivar)**

El presente apartado trata fundamentalmente las nociones del tiempo y espacio del canto popular campesino y sobre cómo el cantor debe adaptar (el tipo repertorio fundamentalmente) a las circunstancias (contextos y momentos) de la interpretación. Dentro de la noción de espacio se sumerge la hablante en un sentido profundo referente a su época y rol en ella, una problemática del todo contingente respecto los usos del territorio, en este caso la cordillera, de donde proviene su familia y su canto, que es ya modo de habitar y vivir, cultura, más que sólo un espacio geográfico. No es lo mismo aquel campo que este otro. Son gentes distintas haciendo su vida de otra manera conforme su contexto.

*Claro si imagínese, uno se sienta, tranquilamente, alrededor del fuego y nadie lo molesta y se dedica a eso. Si poh si en el campo uno se sienta, alrededor del fuego, todos compartiendo y uno canta tranquilamente. (...) Es que bueno para nosotros el campo son los lugares apartados de todo, de toda civilización digamos, de la tecnología, donde*

---

<sup>25</sup> Sobre lo mismo nos señala Rosalba Navarrete que "*la cueca se ha degenerado mucho, ahora la cueca que preparan los niños es cueca de competencia no más poh, la cueca estilizada*". Para un análisis completo de este fragmento ver ANEXO "la vida es cueca".

*prácticamente ni llega luz. Como le decía por ejemplo décimas uno no va a cantar en un escenario en público, porque son temas largos, entonces usted no logra captar la atención de la gente en un tema largo, claro, de un público, donde va todo tipo de gente. En cambio usted está en un grupo en la cordillera, donde la gente que quiere escuchar y va, va a eso, y no tiene otra cosa*

La voz de la hablante pasa aquí a describir la experiencia del cantor popular campesino en su contexto cordillerano. Destaca de inmediato la noción de "*tranquilidad*", la quietud de los estímulos únicamente naturales, en contraste a los múltiples estímulos de la vida citadina (desde la luz artificial hasta el ruido de autos y el celular, cada día más omnipresente) donde el centro de la reunión es, como en la antigüedad más remota, el fuego. Esta experiencia es muy distinta a la del show moderno, puesto que no hay en ella escenario, público ni aplausos. Esto influye en la elección del repertorio o mejor dicho, y por ello afirma esta cantora que frente a un público no se canta en décimas -estructura poética que se caracteriza por la extensión de fundamentos en glosas, es decir, que en su desarrollo tienen una extensión algo mayor a los de una canción normal. En el campo en cambio, el contexto es diferente, el tiempo discurre al ritmo de la naturaleza y **el silencio de la noche alrededor del fuego predispone las consciencias al encuentro sonoro como un ritual**, y los cantos antiguos no parecen allí cosa de otro tiempo o mundo. Hay razones de contexto que nos ayudan a comprender este fenómeno. Por ejemplo, que el día se organiza de acuerdo a un ciclo natural pues no se cuenta -o en menor medida- con luz eléctrica y servicios nocturnos. A esto se suma el hecho de que el trabajo es por estaciones, y si bien es muy demandante a nivel físico, también tiene tiempos amplios dedicados al esparcimiento. El espacio, caracterizado por la amplitud y la quietud, el silencio, son los elementos esenciales para la creación musical pues, en el mundanal ruido urbano el propio sentir se escucha con un telón de fondo que dista mucho de ser tranquilo.

Si, brevemente, comparamos estos elementos, llevándolos a la ciudad, entenderíamos muchas de las diferencias que existen entre el cantor campesino y urbano, y por qué la vida de éste se desarrolla en la bohemia (fenómeno eminentemente urbano), en la quietud de la noche hecha bochinche en algún tugurio (chingana, prostíbulo, bar), y dentro de una cultura de alguna manera al margen de la "civilización", el "*underground*" donde se reúnen

personas (obreros, estudiantes, de alguna manera sujetos que también existen en algún límite de la sociedad) que están predispuestas a vivir la intimidad que exige aquel ritual, aunque en la catársis y el bochinche más que en la quietud y el fuego donde la gente "no tiene otra cosa" es decir no tiene otro show en la esquina de al lado (oferta), un celular en la mano, etc. No se constituye el sujeto campesino como público (subjectividad urbana) sino que está abierto a lo que el cantor entrega en los tiempos y espacios dispuestos para ello.

Un lugar donde tocar es siempre un tipo de receptor, que puede ser incluso el yo-cantor en su soledad. Cuando cambia la relación entre espacio-receptor cambia también la interpretación. Son conceptos imbricados. Un receptor es a su vez una determinada escucha, una disposición, determinada también por el tiempo y el espacio. Sobre lo mismo agrega:

*Es su hábitat, su forma de vida, es lo de ellos ¡y gracias a dios! Que todavía hay gente que no quiere venirse a la ciudad. Por ejemplo, conversábamos al día de pago que hay misa arriba, andaba justo un joven grabado qué pasaba con el Punilla [represa], qué significaba para la gente y todo eso; entonces conversábamos ahí, yo les decía, que no es solamente acabar con parte de la naturaleza sino que es terminar con la forma de vida de las personas, algo que la gente ha tratado de mantener de generación en generación, y se lo matan así, como nada, como que no es nada importante, y pretenden encerrarlos no sé en un sitio (...) [¿Y los jóvenes siguen esa cultura?] Por lo general sí, y yo me alegro. Si no la cordillera va a morir, si todos la abandonan [La cordillera no son los puros cerros, es su gente también] ¡Claro! Es su gente, y la forma de vida que ellos tienen es totalmente natural. Es una forma de vida, como lo que pasa con los Mapuche, no es solamente terminar con alguien, sino con su cultura, su estilo de vida, todo lo que son como persona, con su ser, con la esencia de ellos. Y esas cosas no se consideran, no importan. Cuando se hacen estas fiestas para arriba, la del arriero por ejemplo, donde se tienen caballos prácticamente salvajes, toros, novillos, el compartir, un asado una cazuela, es bonito eso, y eso se da solamente allá. Y ahí es donde uno puede cantar este tipo de canciones porque está el tiempo, y está el auditorio... disponible (ríe)*

En este fragmento la hablante se adentra en la noción de (la cordillera como) espacio, que en tanto "hábitat", va mucho más allá del canto, incluye un tipo de naturaleza y fauna

particular y un modo de habitar. Es interesante la forma que toma el discurso porque, al final del párrafo, luego de adentrarse en la noción de espacio, retoma y reafirma la noción de tiempo, es decir, en este espacio (que describe) "está el tiempo, y está el auditorio" (el que escucha), permitiéndonos comprender la relación entre su canto y su hábitat o, quizás también podríamos decir, el hábitat y su canto.

El canto habita en lo simbólico, pero como hemos dicho, también se ve fuertemente influido por lo espacial -no es lo mismo cantar en el teatro de la municipalidad de "X" que arriba en la cordillera. El cantor se siente diferente y quienes lo acompañen ahí también escuchan diferente, con otra predisposición. En el teatro-escenario-público, la cantora no canta sus décimas, porque son muy largas para ese tiempo; en el campo sí. Dicho esto, hay que agregar que una de las formas de pervivencia de este modo de vida campesino, como memoria y resistencia, se encuentra en el canto. De alguna manera lo simbólico trasciende, o al menos intenta trascender en el decir; pero en ese intento puede también ocurrir que ese canto, si no tiene un vínculo real con el espacio al que pertenece, se desorienta, pierda sentido y, con ello, entre en la modernidad: en el ciclo sucesivo de revoluciones y transformaciones, convirtiéndose así en -otro "canto nuevo" o "nueva canción". Nadie escapa de la mano atronadora de la modernidad. La cordillera, es un espacio geográfico y simbólico. El canto popular campesino, es un espacio simbólico y territorial -prefiero acá el término territorio antes que geografía, para hacer referencia con él a un modo de vida, a una condición geográfica particularmente habitada.

*"no es solamente terminar con alguien, sino con su cultura, su estilo de vida, todo lo que son como persona, con su ser, con la esencia de ellos. Y esas cosas no se consideran, no importan."* resuena con toda la potencia de una demanda social profunda, del sujeto en su rol y época. La frase refiere al problema ambiental como uno cultural, espiritual y moral: *"pretenden encerrarlos no sé en un sitio..."* recuerda esta frase la cuarteta del viejo cheñito de San Fabián de Alico, el mítico bardo ciego y *huacho* que pareció resumir todo el conflicto ecológico-social que se vive en la actualidad, cuando éste recién parecía esbozarse:

*Se están terminando en Chile*

*Las montañas naturales*  
*Los bosques que allá se ven*  
*Son los famosos pinares.*

(...)

*Cuando llegará el día*  
*Que paren la plantación*  
*Que el campesino se muere*  
*De pena en la población.*

El encierro del que habla la señora Enedina es la población. La población es la cárcel del campesino: una transformación del tiempo (que se acelera) y reducción del espacio (que se reduce). Vemos como de una generación a otra, cuyo eje es la hablante, transitan generaciones desde el espacio abierto de la cordillera al espacio reducido-cuadrado de la población, donde no existen las condiciones materiales para que la cultura campesina (aunque sea transformada o reducida) se mantenga. Ese es un despojo del ser, comparable al salto "*del fundo al mundo*". El cuerpo del campesino chileno ha sido sometido a una verdadera "terapia de shock".

Y es que verdaderamente el canto campesino está indisolublemente al contexto temporal, sonoro y espacial del campo. No es para las masas –propias de la urbe: "*no es para un público masivo, yo no sé, a lo mejor esté equivocada pero nunca he cantado una décima en escenario*". En este punto la hablante llega aún más a la esencia del asunto pues, si bien el contexto del canto campesino ya lo ha descrito, admite que "también" se puede generar o replicar esta experiencia en otros ámbitos, como la casa, es decir, en un espacio de intimidad: El canto popular campesino se transmite en el **silencio**, lo requiere y eso es muy difícil -acaso imposible- de conseguir en el contexto de una presentación ante un "público masivo". Es una experiencia de encuentro en la intimidad: la interpretación es siempre un tejido de sentimientos e intenciones en contextos y sus momentos.

*yo encuentro que la vida de la cordillera se está perdiendo, más con todo esto que está pasando ahora [Hidroeléctricas], todas estas cosas... y todo lo que uno vivió fue algo tan hermoso, lo que vivieron nuestros padres, nuestros hermanos mayores, los familiares, toda esta gente que vivió todas estas cosas en la cordillera, fue algo tan hermoso, realmente hermoso ¿y quién lo va a conser? (...) yo por ejemplo **si pudiera gritarle al mundo la impotencia que uno siente ante todo este atropello que está pasando**, es como el decir **¡esto es lo que era, por qué nos arrebataron esto!** Entonces es también a lo mejor como ese deseo de decir lo que nosotros somos y por qué por un poco de plata, por un puñado de plata la gente entrega y vienen los grandes señores que se creen dueños de todo, de cosas que no les pertenecen, que no les ha costado un céntimo, bienes que son de todos y ellos se apoderan así... entonces a lo mejor también surge como ese deseo de decir la injusticia que se cometen por qué, por la sencillez y la humildad de la gente, porque si San Fabián fuera otro estos viejos no pasan pa' acá, no en las condiciones que están haciendo las cosas*

La cordillera no puede ser comprendida tan sólo como un espacio geográfico, un territorio. Es, junto con ello, un territorio simbólico, un espacio habitado de significados, una forma de vida. Una forma de habitar -que sólo puede darse en ese espacio y tiempo particulares. Hay una indisoluble complicidad entre espacio geográfico y simbólico

Dicho esto, hay que agregar que una de las formas de pervivencia de este modo de vida campesino, como memoria y resistencia, se encuentran fuertemente en el canto popular, el que como dijimos más arriba, al momento de caracterizarlo, es sentimiento popular que se canta o se *grita*. De alguna manera lo simbólico trasciende, o al menos intenta trascender en el decir, y por eso la creación emerge con fuerza de la cultura, de la raíz, cuando ésta se va amenazada; creemos que ese intento puede, si no tiene un vínculo real con el espacio al que pertenece, corre el riesgo de desorientarse, perder sentido y, con ello, entrar con todo y su antigüedad, en la modernidad y su mano atronadora, esto es, en el ciclo sucesivo de revoluciones y transformaciones, convirtiéndose así en –otro- "canto nuevo" o "nueva canción".

## La naturaleza

Consultado sobre el vínculo del canto con la tierra, Segundo Pedreros nos dice:

*Estuvo buena esa pregunta. Porque la tierra a nosotros nos mantiene, la tierra nos come después a nosotros. Nosotros de la tierra nos mantenimos ¿ve? Nosotros comemos de la tierra y la tierra nos come después a nosotros. (...) Con la vida y con la tierra porque nosotros de la tierra sale el trigo, sale el poroto, sale todo, entonces eso nos va manteniendo a nosotros ¿ah? Entonces si yo no me mantengo de la tierra: el trigo, el poroto, el maíz la chuchoca, el garbanzo... ¡todo eso va relacionando con lo que yo canto, con lo que canta usted! Porque usted no va a cantar así porque... sin comer, porque todo lo que usted come es de la tierra ¿de a dónde viene el pancito? Del trigo que nace de la tierra pa arriba. ¿ve?*

El presente párrafo se adentra más en la cosmovisión del cultor, en tanto sujeto estrechamente vinculado en su quehacer con la naturaleza: existe un relación de reciprocidad vital con la tierra, pues ella permite la vida y con ello el canto.

Comienza señalando “*Estuvo buena esa pregunta*” - Con esa afirmación da cuenta de la importancia de lo que viene a continuación, "estuvo buena la pregunta" porque refiere a un tema central dentro del quehacer del cultor, al que es necesario referir para adentrarnos en su comprensión, eso es algo que el hablante tiene claro y se manifiesta seguro de lo que va a señalar al respecto: “*Nosotros comemos de la tierra y la tierra nos come después a nosotros*”.- El habla del sujeto resuena acá con todo el peso de una cosmovisión profunda, fruto de un quehacer (campesino) estrechamente vinculado con los procesos naturales de la tierra, los cuales, marcados por cuatro estaciones, tienden a lo cíclico. Así es como la forma en que don S. ve e interpreta el mundo y su lugar en él, es decir, su cosmovisión, es también cíclica: como (de la tierra) para luego ser comido (por la tierra); un ciclo vital donde no predomina el abuso (decir por ejemplo "devoro" o "utilizo" la tierra) sino la poco presuntuosa subsistencia.

Lo interesante de esta cosmovisión, y la de los cultores en general, es que ella no emerge en el discurso como el fruto de un dogma, una religión o institución hablando desde el sujeto sino que surge, por el contrario, de la subjetividad fruto de la propia experiencia vital,



cuestión que nos parece característica de un cultor de saberes populares, en el entendido de lo "popular" de acuerdo a la conceptualización bajtiniana de la cultura que surge al margen de las instituciones, es decir, de cualquier dogma.

*“¡Todo eso va relacionando con lo que yo canto, con lo que canta usted!”*. En este punto su habla resuena universal como "el canto de todos", cuestión que recuerda las palabras de Violeta Parra (en "gracias a la vida") "Y el canto de ustedes que es el mismo canto / Y el canto de todos, que es mi propio canto". En este punto resulta interesante considerar que la palabra *cultor* tiene la misma raíz que "cultivo", vale decir, la misma que cultura. Cultor es aquel que cultiva (primero la tierra, luego la memoria y el ingenio) y a raíz de ello produce vida, sustento, cultura<sup>26</sup>.

### **Riqueza y pobreza**

En este punto podemos vincular la cosmovisión en torno a la naturaleza con la escucha, todo esto en las palabras de la señora Enedina:

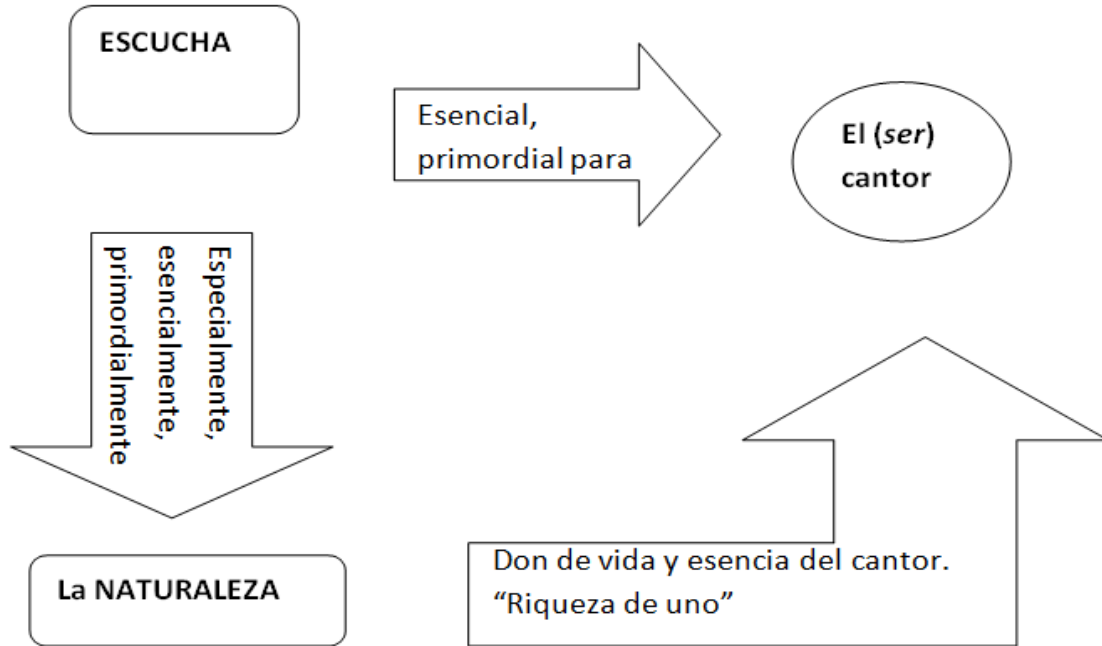
*Yo creo que eso es primordial para uno, el saber escuchar, especialmente la naturaleza... por eso me gusta poner flores por las ventanas, que se vea hacia afuera, conversar con las flores... es que esa comunicación con la naturaleza es algo único encuentro yo que se da, quizás porque siempre uno ha vivido así...*

La hablante aquí se parafrasea a sí misma, diciendo sobre lo dicho, acuña un concepto nuevo: comunicación con la naturaleza. Resulta interesante que la posibilidad de esta comunicación surge a partir de la cualidad central del oficio de cantor, y es que la escucha no deja de resonar como un eco durante toda nuestra conversación; acá no habla sólo de la escucha a secas, sino de “saber escuchar”:

---

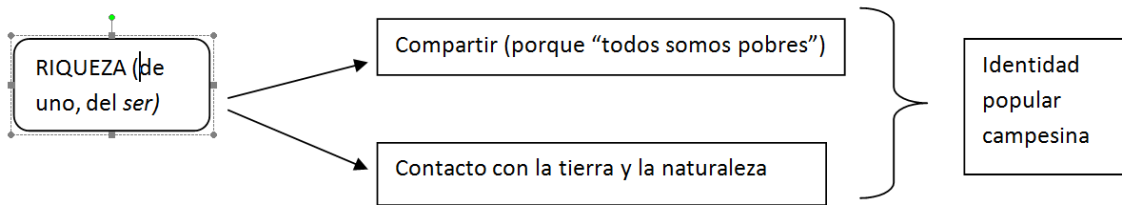
<sup>26</sup> La palabra *cultivar* resulta interesante a este aspecto ya que presenta varias definiciones, siendo la primera cuidar la tierra y las plantas, mas existen al menos otras: "Hablando del conocimiento, el trato o de la amistad, poner todos los medios necesarios para mantenerlos y estrecharlos"; luego, y aún más cercano al quehacer del cultor, "Practicar o dedicarse a un arte, ciencia o lengua" que es al fin y al cabo, lo que hacen estos sujetos cuando toman la guitarra y cantan.

“Es primordial [esencial] para uno [cantor, campesino] el saber [conocimiento] escuchar, especialmente [¡] La naturaleza [vida, lo vivo, los seres, los entes]”



*Yo admiro a don Segundo porque un hombre de la edad de él y con la energía que él tiene... es que son gente campesina que ha trabajado la tierra. Yo creo que ahí está la riqueza de uno: el contacto con la tierra, con la naturaleza.*

Los fundamentos de la riqueza, como los entiende el cultor, no es lo que el hombre se apropia materialmente o se compra, sino aquello que se apropia a través de la escucha y la memoria, es decir, la riqueza se obtiene a través de la escucha de la tierra y de la gente (compartir), por y para ellos se canta, porque son riqueza de la vida, celebración y drama. Así la riqueza a sido definida de dos maneras, como compartir la vida (porque “todos somos pobres”) y mediante el contacto con la tierra y la naturaleza.



El concepto de riqueza que acá se presenta se fundamenta en las raíces de la propia identidad del campesino, en el compartir (vínculos con la comunidad) y en el contacto con la tierra; ambas constituyen, a nuestro juicio, los elementos más definatorios de su identidad. Cuando nuestra hablante los define como sinónimo de riqueza, se está empoderando de su propio ser, está queriéndose a sí misma, alejando su concepción de riqueza del plano material para situarlo en el metafísico o espiritual. Esta es la importancia del cultor como sujeto empoderado de su identidad en una cultura heredera del colonialismo, de identidades que se constituyen en la aberración de la exaltación o el auto ninguneo, la figura del cultor reviste una importancia fundamental en tanto se presenta como sujeto que ni se exalta (“todos somos pobres”) ni se ningunea, pues está empoderado de sus saberes. A continuación presentaré dos párrafos donde se refuerza la importancia de la naturaleza, primero, definiendo con ello una visión de época, y luego se profuniza la importancia de *compartir* en el arte del cantor:

La profundidad de la escucha y el decir del cultor se refleja, para nosotros, en la siguiente anécdota. Una calurosa tarde de verano en San Fabián de Alico, casa de la cantora Enedina Almuna, que estaba regando su jardín. De pronto pregunta “¿No escuchan el canto de las flores?”. A partir de esta sencilla pregunta se despliega la cosmovisión de la cantora.

*Es que de pensar no más porque por ejemplo el calor inmenso que hizo ese día, y entonces después yo las flores yo las regué, les tiré aguüita y todo, [y] me imaginaba a los niños cuando se bañan con los calores, como juegan en el agua, entonces por eso yo decía **¿escucha el canto de las flores como están de contentas?** (risas) pero son esas cosas... no sé yo creo que a uno le ha servido el que yo en mi vida, cuando yo tenía la oportunidad de trabajar, **nunca quise trabajar a tiempo completo**, y sabe que dios siempre me bendijo con encontrar medias jornadas, porque para mí siempre fue tan importante mi tiempo para*

*dedicarlo a la Iglesia, mi tiempo para Dios, para ir donde la gente, estar con la gente, visitarla, conversar, tener ese espacio para cantar, para escuchar, para compartir, y entonces nunca quise trabajar a tiempo completo. Ganaba lo justo y necesario para sobrevivir pero **yo era feliz porque tenía mi tiempo** para salir, para cantar en los grupos, para cantar, para compartir, sentarme de repente a tomar una once tranquila con mis amigas... visitar a la gente que para mí eso siempre ha sido ¡Pu! Tremendamente necesario... Porque para mí el contacto con **la gente** es lo que a uno le **enriquece**. Si uno va quedando **solo se empobrece**, porque se va quedando con uno mismo, me voy quedando con mis cosas, con mis problemas, con mis preocupaciones, con mis alegrías, con mis triunfos, con mis fracasos, pero yo no más, en cambio si usted se abre con los demás, usted comparte con los demás, comparte la vida con los demás, y eso a uno lo **enriquece**, lo enriquece y el lograr **escuchar** a la gente, el lograr que a usted la escuchen, y sentir que usted es capaz de querer a los demás y a la vez dejarse querer... es para mí algo muy hermoso, porque hay mucha gente que no se deja querer. Si poh hay mucha gente que, como decirle yo, que puede dar o puede entregar para los demás, pero como que lo entregan de aquí para allá, pero ellos no se involucran, entonces **para mí la vida es involucrarse con el otro**, es salir de mí, es salir de mí, que el otro también me conozca a mí, porque si no no hay, no hay un darse, no hay una entrega real, y como por ejemplo hay mucha gente que dice ‘oh, hay que ayudar a los pobres’ y les dan claro, porque tienen, pero dan así... pobre. (...) Claro, si en el mundo todos somos pobres. Si es verdad, **todos somos pobres de una u otra forma**.*

En otras palabras “compartir enriquece”, ergo “la soledad empobrece” .

En este párrafo la hablante nos ha presentado con mucha profundidad su visión de vida y mundo, luego de un desarrollo que se inicia con la pregunta “¿no escuchan el canto de las flores?”, reflejo inicial de una cosmovisión donde la escucha y comunicación con la naturaleza es primordial; luego, al intentar explicar el fundamento de aquella imagen se detiene en lo que podríamos llamar una ética del tiempo y el trabajo: el sentido del tiempo es compartirlo con los demás de manera libre y por eso siempre fue importante trabajar media jornada: otra manera de comprender qué es perder y ganar (le al) tiempo, pese a vivir “con lo justo” afirma esta cantora que era feliz de tener *su* tiempo para:

**Visitar – conversar – cantar – escuchar – compartir<sup>27</sup>**

En este punto del desarrollo del párrafo la hablante se adentra en su visión ética del mundo, que se podría desglosar como sigue: todos los seres humanos llegamos al mundo (y lo dejamos) en soledad, vale decir, como individuos únicos, pero nos hacemos, construimos nuestra identidad en el Otro (partiendo por el hecho de que el Otro te enseña a hablar); todos somos pobres si tomamos en cuenta la concepción de la cantora, pues en alguna medida todos estamos solos en el mundo; la riqueza en la vida es construir vínculos trascendentes en el compartir. Esta ética es por supuesto la contra regla del concepto moderno de riqueza, que exacerba al individuo en función de una lógica de competencia.

---

<sup>27</sup> Resulta interesantísima esta secuencia de acciones que ella relata porque, al fin y al cabo, es lo mismo que nosotros hicimos en su casa y la del resto de los cultores.

## VI

## CONCLUSIONES

A continuación presentaremos las consideraciones finales en torno a nuestro estudio, remitiéndonos a las dimensiones de análisis elaboradas e intentando, por sobre todo, responder a la pregunta y su *sentido*, es decir, considerando la investigación en su contexto. No se pretende elaborar un resumen, ni hacer paráfrasis de todo lo dicho en cada una de las dimensiones de estudio.

### El cantor y su árbol-poética.

Hemos visto que el cantor del *Ñuble*, así como cualquiera cuyo sentido y repertorio brota de la tradición juglaresca, inscribe su canto en una tradición o, como nosotros preferimos denominarlo, una poética de la *pertenencia recíproca*, que simbolizamos en un árbol cuya raíz es el *cultor*, cuya matriz es el cantor popular (el tronco que mantiene la tradición) y cuyas ramas son un complejo, donde no sólo cantan los folkloristas, pues ahí también cantan pajaritos y florecen cogollos, por ser donde más fuerte sopla el viento que trae consigo la *inspiración*. En ese sentido entendemos este árbol bajo el que canta el cantor, ya sea solo o para su comunidad, siempre hay un rito de la poética de la pertenencia recíproca, como lo describe Violeta Parra: “*el canto de ustedes que es el mismo canto, y el canto de todos, que es mi propio canto*”.

Dicho esto es que relevamos la figura del *cultor* popular de raíz campesina, en cuanto su canto se inscribe no sólo en la *pertenencia* a una poética sino también,

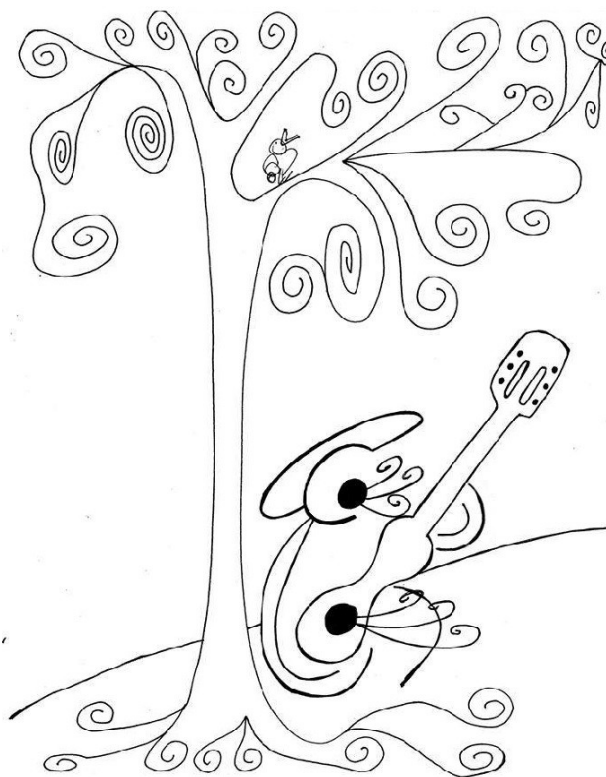


Imagen 4 - el cantor y su árbol-poética [del autor]

en lo subjetivo, a un territorio y *su* modo de habitarlo, de vida entonces, y con ello forman parte de una cultura con una cosmovisión y un ritual del canto que es trascendente donde sucede, no necesita salir a *mostrarse* para *realizarse*. A él, por el contrario, irán, y nunca será ni podrá ser un asunto masivo.

### La escucha del cantor.

La escucha se nos presenta como la cualidad principal del cantor popular y dimensión principal de nuestro análisis, es decir, aquella que podemos relacionar con todas las demás. Así, cada *tipo de cantor* de entre los que sucintamente hemos distinguido, es un tipo diferente de escucha; la escucha del folklorista, que se encuentra en las ramas del árbol, está dirigida al *bosque*, al conjunto, pues busca una comprensión que geográficamente abarca zonas, sea norte, centro, sur o cordillerano, costino, centrino, insular, siendo éstos últimos usos muy antiguos del habla popular. A través de ella el folklorista presenta una escucha dirigida a comprender las formas y sentidos de la poesía de pertenencia recíproca, o folklórica o juglaresca, según se prefiera. El cantor popular, por otro lado, escucha fuertemente al sujeto, ya que lo que lo define, es que se debe a su gente. Con ello, fuera de la cultura agraria, el cantor popular pertenece a comunidades en torno a la cultura *undorground*, que en ciertos espacios designa lo mismo que el término folklore.

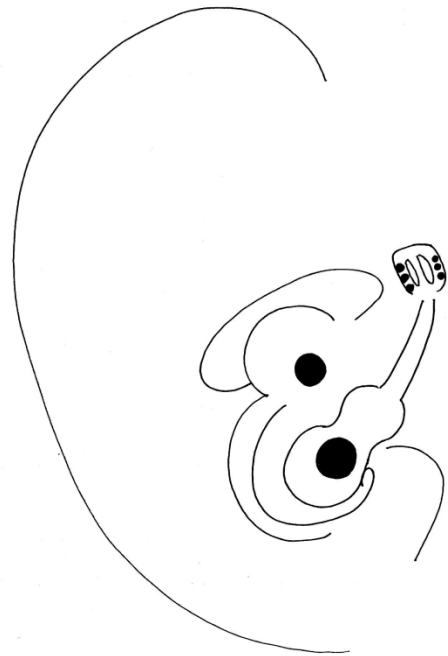


Imagen 5 - El oído del cantor [del autor]

El cultor campesino por otro lado se encuentra en un rito de escucha de la memoria, y en ella de los antiguos; la escucha, también, de la naturaleza, sus formas y sus razones. Escucha a la naturaleza de la misma manera que el folklorista lo escucha a él. Esa escucha encierra también, como todo conocimiento profundo, un misterio. Es en ese sentido que interpretamos las palabras de quién justamente puede ser llamada la gran maestra del

folklore chileno, “*Para estudiar el folclor se necesita rigor, profundidad, estudios, respeto, conocimiento, modestia. El folclor va siempre callado, lento, profundo... es como un secreto.*”. Ese secreto que habita en lo profundo del sentimiento humano, es el lugar hacia el que Margot Loyola, recientemente fallecida al momento de escribir estas palabras, dirigía sus interpretaciones. A quien catalogó su interpretación de imperfecta respondió: “*¡Es lo más grande que pueden decirte! Porque las campesinas cantan con imperfecciones rítmicas, el nortino también. Nunca son cuadrados. La desafinación es el mejor elogio, porque ella es una intérprete que logra captar esa esencia que hace una pieza única. No es de museo.*” (“El sonido de Chile es la risa”, 2014).

Margot Loyola interpreta Chile como lo escucha. Escucha, luego canta. Por eso desestima ciertas críticas de oídos que no están puestos en la tierra y la gente, sino en las formas que usan (“cosadistas” les llamó). Es lo mismo que aprendimos en casa de la señora Enedina Almuna, y que constituye el centro de nuestro análisis: escuchar, luego recordar y de ahí, *tocar*, buscar esos sonidos que aparecen. La necesidad de *buscar* es para nosotros génesis de la creación y el aprendizaje autodidactas. El cultor puede ser también un educador, si sabemos observarlo y escucharlo. No es necesario hacer muchas preguntas ni intentar formar una academia. Preferimos poner acento en la escucha del sujeto y las *intrincadas* relaciones con su identidad. En este punto encontramos la pregunta y su sentido, dada la relevancia de la educación para nuestra generación, *huachos* de modelos educativos válidos para nosotros, la figura del cultor surge como la de un maestro en el arte y en la vida, en las artes *autodidactas* de la vida.



## VII - BIBLIOGRAFÍA

- "El sonido de Chile es la risa". (viernes 20 de junio de 2014). *La Segunda* .
- Anders, V. (2013). *Etimologías de Chile*. Obtenido de <http://etimologias.dechile.net/>
- ANFOLCHI. (2012). *El Arado* (43).
- Bajtín, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. México D.F.: Siglo XXI de España Editores.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bajtín, M. (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México: Taurus.
- Brouwer, L. (2007). *Gajes del oficio*. Santiago: Vicio Secreto.
- Canales, M. e. (2012). *Sociología. Introducción a los clásicos*. LOM.
- Canales, M. (2012). Introducción: Tres sociólogos mirando la misma sociedad. En O. Avendaño, M. Canales, & R. Atria, *Sociología. Introducción a los clásicos*. Santiago: LOM Ediciones.
- Castro Nogueira, L., Castro Nogueira, M. Á., & Morales Navarro, J. (2008). Relativismo, esquemas conceptuales y racionalidad. En *Metodología de las ciencias sociales: una introducción crítica*. Tecnos.
- Chavarría, P. (Octubre de 2014). Conversación con Patricia Chavarría. (E. Santana, Entrevistador)
- Claro Valdés, S. (1994). *Chilena o Cueca Tradicional de acuerdo a las enseñanzas de don Fernando González Marabolí*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Corbetta, P. (2010). Los paradigmas de la investigación social. En *Metodología y técnicas de investigación social*. Madrid: McGraw-Hill.
- Dannemann, M. (1984). El folklore como cultura. *Revista Chilena de Humanidades* .
- Dannemman, M. *El folklore como cultura*.
- Fanon, F. (2007). *Los condenados de la tierra*. Rosario, : Kolectivo Editorial "Último Recurso".
- Fanon, F. (1973). *Piel negra, máscaras blancas*. Buenos Aires: Abraxas.
- Feyerabend, P. (1986). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento*. Madrid: Tecnos.
- Flores, R., & Naranjo, C. (2014). Análisis de datos cualitativos: el caso de la grounded theory (teoría fundamentada). En M. (. Canales, *Escucha de la escucha* (págs. 75-112). Santiago: LOM.

- Fubini, E. (2001). La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX.
- Fubini, E. (4 de Diciembre de 1999). La música culta de hoy será difícil de entender incluso en el futuro. (J. Arias, Entrevistador)
- Graves, R. (1970). *La Diosa Blanca. Historia comparada del mito poético*. Buenos Aires: Losada.
- Grosso, J. L., & Haber, A. (2012). Descolonización de la metodología. Catamarca: Universidad Nacional de Catamarca, Argentina.
- Ibáñez, J. (1994). *Por una sociología de la vida cotidiana*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Lago, T. (1971). *Arte popular chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Loyola, M. (2006). *La Tonada: testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Millard García, M. L. (2006). El enigma de la creación literaria. *DEVENIRES*, VII (13), 7-22.
- Neira, H. (2010). *La mirada de Chile*. Obtenido de <http://interlitq.org/issue12/hernan-neira/job.php>
- Neira, H. (2002). Mestizaje y canibalismo. En R. L. (comp.), *Arte en América Latina y Cultura Global*. Santiago: Facultad de Artes Universidad de Chile.
- Neira, H. (2002). Mestizaje y Canibalismo. En R. León, *Arte en América Latina y Cultura Global* (págs. 139-150). Santiago: Dolmen Ediciones.
- Noya, J. e. (2014). Paradigmas y enfoques teóricos en la sociología de la música. *Revista Internacional de Sociología*, 72 (3).
- Rojas Mix, M. (1992). *América Imaginaria*. Barcelona: Lumen.
- Rojas Mix, M. (1970). *La imagen artística de Chile*.
- Sepúlveda Llanos, F. (1994). *De la raíz a los frutos*. Santiago: DIBAM.
- Sepúlveda, F. (2000). *El Canto a lo Poeta, a lo Divino y a lo Humano*. Santiago: Universidad Católica de Chile.
- Sepúlveda, F. (2005). Fiesta y Vida. *Aisthesis* (38), 92-98.
- Sutkowska, O. (2015). *palaeophones: ancient musical instruments*. Recuperado el 12 de 03 de 2015, de <http://palaeophones.com/instruments/?period=Upper+Palaeolithic>
- Villoro, L. (1998). La identidad de los pueblos. En *Estado plural, pluralidad de culturas*.

Voloshinov, V. (1997). La palabra en la vida y la palabra en la poesía: hacía una poética sociológica. En M. Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético y otros escritos* (págs. 7-81). Barcelona/San Juan: Anthropos/Universidad de Puerto Rico.

Weber, M. (2008). *Economía y Sociedad*. Mexico DF: Fondo de Cultura Económica.

Wright Mills, C. (1961). *La imaginación sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica.

## VIII - ANEXOS

### VIII. I - Ser y no ser... importante (para la sociedad)

En el contexto de una ceremonia que pretendía reconocer a los cultores de las tradiciones locales, en el teatro de la Municipalidad de San Carlos, nos encontramos frente a una instancia digna de análisis: la ceremonia se retrasó más de dos horas, las autoridades políticas invitadas se retiraron, y el acto en sí, estuvo lleno de momentos tensos. Uno de ellos, que nos conmovió profundamente, fue el llanto del domador de bestias de la ciudad, un hombre rudo, vestido con sus aperos de vaquero. Al recibir la distinción, el hombre "duro" se quiebra y llora abrazado a quienes le homenajean: sus patrones. Conversamos sobre lo acontecido con Rosalba Navarrete, quién estuviera presente en la ceremonia, siendo premiada, a lo que ella dice:

*Este señor se nota que era una persona humilde y él ha trabajado siempre con patrones, apatronado, entonces por eso que a lo mejor tú sientes que él como que se sentía tan emocionado porque él a lo mejor nunca imaginó que su trabajo era tan importante, y es muy importante*

De entrada, en el decir "*se nota que era una persona humilde*", hay una alusión al sujeto que de inmediato se desborda, pues "se nota", ("al tiro") quién es: el humilde. La humildad se define (RAE) como la "virtud que consiste en el conocimiento de las propias limitaciones y debilidades y en obrar de acuerdo con este conocimiento". Diremos entonces que el humilde es aquel que actúa (obra), en un contexto fuertemente estamentado, sobre una negación del ser en lo que tiene de positivo, reconociéndose a partir de la cercanía con

el desborde, el límite. ¿Por qué entonces se considera este actuar a partir de la negación como virtuoso? Aventuraremos decir primero que hay una cultura cristiana en la consideración de la humildad como un valor, una ideología para el débil (Nietzsche). También podemos decir que esta consideración virtuosa dice relación con la existencia de una institución que la reconoce como tal, este es el patronazgo.

"apatronado" es otra expresión que describe una posición social, un sujeto constituido a partir de una condición de origen que posibilita un contrato que, por su antigüedad y permanencia, representa una institución en Chile (que sufre una fractura con el fin del latifundo). La principal característica de este contrato es que incluye una relación afectiva entre las partes, moral a la vez que económica, en el marco de un principio religioso (que deviene en "aberración afectiva", parafraseando a F. Fannon) que tiene origen en la relación entre castas. Recordemos que la palabra "patrón" designa la existencia de un patronado (Iglesia, comunidad), vale decir, quién tiene un patrón tiene "protector", "defensor" (RAE); la expresión "santo patrono" designa el principio religioso, y con ello arcaico, que implica tal contrato social, y luego agrega "*por eso que a lo mejor tú sientes...*": Con esta frase entramos a un paréntesis del texto. En ella se interpela al arribano (el que viene de afuera, de paso) a su interpretación del acontecimiento local. Se abre la explicación del fenómeno descrito apelando al desconocimiento del afuerino de una situación que, como se dijo, es hábito local, viene ocurriendo "desde siempre" ("*él ha trabajado siempre on patrones... por eso que a lo mejor tú sientes*").

Cuando termina el párrafo, "*a lo mejor nunca imaginó que su trabajo era tan importante, y es muy importante*" , explica el desborde que representa llorar en público. La palabra "*imaginó*" nos indica que el fenómeno se produce primero en la imaginación del sujeto, como una aberración de él, y no en una condición objetiva en su ser social o, como diría Fannon, una aberración social: la aberración de ser y no ser... importante.

Con ello se reafirma la importancia del acto institucional que reconoce al desconocido mediante un acto público. Se reafirma la condición moral, y no sólo económica, del contrato social "apatronado". Es un ritual de reconocimiento del padre (patrón) al hijo (protegido) que, con su llanto expresa un sentimiento que, junto al patronato, es una institución en Chile: el *ser* huacho. Es el reconocimiento quién siempre ha sido

desconocido. Un modo de "aberración afectiva", no sentirse importante pero sin embargo ser reconocido como tal públicamente.

### VIII. II - La identidad de Chile en una cueca

La cueca o *chilena* es, sin dudas, la reina del folklore chileno. Es de alguna manera el género obligado de todo cantor, por el que todos tienen que pasar, y esto se debe a que es un géneroailable, muy querido por la gente y que, por otro lado, también ha sido institucionalizado, dada su importancia social

*"la cueca se ha degenerado mucho, ahora la cueca que preparan los niños es cueca de competencia no más poh, la cueca estilizada (...) Uno baila la cueca como la siente, yo siempre lo he dicho, son tres pasos fundamentales de la cueca, lo demás lo pone uno, uno tiene que poner su cosecha como cree que puede bailar mejor la cueca, no perdiendo el ritmo obviamente, pero la cueca es un sentimiento, no es una coreografía. (...) de un tiempo a esta parte la gente baila la cueca estilizada y si no, no la baila no más, le da vergüenza, o si no, tiene que estar con un traguito adentro para bailar, el varón, porque la mujer bailamos en cualquier parte"*

El párrafo presentado se divide en segmento separados por el paréntesis (...) En el primero se hace un juicio de valor respecto lo que ha ocurrido con la enseñanza de la cueca, enfocada a una danza de competencia y que R. define como cueca "estilizada". En el segundo segmento R. define lo que ella considera como genuino (no estilizado) en la danza, enfocado en lo expresivo, en lo que se siente subjetivamente al danzar y no en la perfección coreográfica de acuerdo a un estandar ya de antemano definido como válido por un jurado. El segmento tres resulta bastante estético en su composición ya que 1) se divide en la conjunción "si no", antecedida por "y" la primera, "o" la segunda; 2) luego de cada conjunción las apreciaciones, que son fundamentalmente descripticas, se adentran más en los aspectos subjetivos, haciéndose por ello más densas, adentrándose en cada paso a lo que se dijo anteriormente. El primer sub-segmento describe una situación de hecho, respecto de cómo se baila la cueca, en general, "de un tiempo a esta parte"; el segundo refiere un fenómeno que ya ha sido referido en la entrevista, esto es, *cómo se siente* la gente al bailar

la cueca, describe entonces una característica subjetiva general. El sub-segmento final se divide a su vez en dos partes, la primera señala la alternativa o aliciente de uso común utilizado para evadir el sentimiento negativo asociado al bailar cueca, este es, evidentemente, el deshinibidor más antiguo presente en todas las fiestas: el alcohol; la segunda puntualiza en una cuestión muy importante: el deshinibidor es de uso preferentemente masculino.

Dicho esto conviene definir "*estilizar*": Interpretar convencionalmente la forma de un objeto haciendo resaltar tan sólo sus rasgos más característicos // sin. Afinar, estrechar, adelgazar

Interpretar convencionalmente quiere decir hacerlo de acuerdo a un principio moral "mecánico" (a la Durkheim), conforme a lo que ya se ha instituido como válido. En el caso de la cueca, la estilización tiene que ver, de acuerdo a nuestro parecer, con dos aspectos centrales que describiremos someramente. 1) vestimenta: se ha establecido como "ideal" la vestimenta de gala del huaso con todos sus aperos, que incluyen botas, espuelas, chamanto, sombrero, etc. y en el caso de la mujer, que representa a la "china", la vestimenta (que no podría definirse como de gala) se compone de un vestido de pollera blanca, floreados con vivos colores. Existen, dicho sea de paso, tres acepciones para la palabra "china", la primera, de origen quechua, quiere decir mujer, la segunda refiere a la "enamorada del huaso" y la tercera a una "criada de casa" (también sometida sexualmente por el huaso) 2) coreografía: según las enseñanzas de Marabolí la cueca "*Coreográficamente la cueca es una forma de asedio y conquista de la mujer por el hombre, con mucho de los atuendos y brillos de colores de una riña de gallos, que se desarrolla dentro de un redondel o círculo imaginario, y que va acelerando su ritmo hasta consumir la conquista en el cuarto pie. (...) hay un paseo donde los intérpretes ajustan sus gargantas y donde se invita y prepara al baile. La danza se inicia con un giro completo de ambos bailarines alrededor del círculo, siempre por la derecha, al iniciar el primer pie. Los dos pies que siguen se inician con un semicírculo de cada bailarín, con lo que ambos completan un círculo, igualmente girando por la derecha. El cuarto pie finaliza con un pequeño círculo dentro del redondel imaginario donde se completa la conquista de la mujer por el hombre. La intensidad rítmica de zapateo y movimientos sigue la curva dramática del argumento coreográfico. El*

*pañuelo es un verdadero actor mudo de enorme expresividad."* Podemos decir que se cumple más o menos este estandar coreográfico en la cueca estilizada pero, entonces ¿qué es lo que verdaderamente cambia en la cueca cuando se estiliza?

**la cueca se ha degenerado mucho, ahora la cueca que preparan los niños es cueca de competencia no más poh, la cueca estilizada** - La hablante se refiere aquí a una cueca "oficial", que se enseña en las escuelas como baile nacional y que, lo mismo que el resto de los contenidos curriculares, deviene en una competencia (como las "carreras universitarias" de la educación superior) y la categoriza como una cueca estilizada. Así mismo señala que esta situación es decadente, una degradación de lo que nosotros entendemos como el "alma" del folklore, esto es, su aspecto subjetivo, su capacidad de manifestar el *ser* o sentir interna de cada sujeto al bailar la cueca. El baile, como expresión estética, al estilizarse se hace más estrecho, al convertirse en una competencia, pierde en su capacidad de expresión subjetiva, se achica y el sujeto, que debe performar con ropas muchas veces prestadas (un disfraz de huaso en muchos casos más que una teñida de gala, o de china en el caso de las mujeres, con vestidos que parecen lámparas) se vuelve más estrecho, pierde en ello libertad. No es extraño entonces que muchas personas que aprendieron la cueca en el colegio -sobre todo en el periodo autoritario, donde ésta se instituye como baile nacional- sientan una aversión por ella, como la que sienten muchos jóvenes por el colegio. Así, la cueca es sacada de contexto: de la fiesta, pasa al aula; de la comodidad de mi ser (con mis ropas y formas de moverme) a un estrecho espacio delimitado; del gozo de hacer "porque sí" a la mirada atenta de un juez que determina quién es mejor, a la competencia. Cabe apuntar un comentario teórico que puede ayudarnos a desentrañar mejor las implicancias de esta frase, a saber que, según la conceptualización de M. Bajtín (en "La cultura popular durante la Edad Media y el Renacimiento), "lo popular" es aquello que se contrapone (o está fuera) de lo "oficial". Entendemos que la cueca estilizada y de competencia, enseñada e instaurada oficialmente (durante el periodo autoritario) es aquella que se desarraiga de sus raíces y sentimiento popular; en la forma (salvo por la vestimenta) es prácticamente lo mismo, sigue siendo cueca, mas ha sido disfrazada, ha perdido con ello lo genuino y lo divertido, lo grotesco y lo carnavalesco, lo subjetivo y, a fin de cuentas, el "alma".

**Uno baila la cueca como la siente... es un sentimiento, no una coreografía** - En este fragmento el énfasis se vuelca, desde la degeneración que implica la estandarización de la cueca, al aspecto espiritual que subyace a esta danza, el sentimiento genuino del *ser* es el verdadero motor de la cueca, y no la "coreografía" (léase: estilización, competencia, oficialización). Se la distancia entre ambos planteamientos donde, por un lado la oficialidad intenta homogeneizar (todos somos huasos o chinas, todos bailamos de acuerdo a tal o cual protocolo) con la finalidad de contener el carnaval popular que desata la cueca (el desborde, la sensación de libertad que produce la fiesta, el alcoholismo, lomismo que el conocimiento contenido en sus letras -que cuentan la historia del pueblo-, la espiritualidad que representa, etc.); por otro lo que plantea el hablante es de una anti-homogeneidad total pues cada uno (subjetivo, singular) baila a partir de lo que siente con la cueca, si bien dice, hay tres pasos básicos (que son los elementos que nos permiten movernos, jugar) el resto es *uno* poniendo lo mejor "de su cosecha". Y ahí cada ser brilla por sí mismo.

**de un tiempo a esta parte la gente baila la cueca estilizada y si no, no la baila** - Con esta afirmación, la hablante admite la imposición de la cueca estilizada por sobre la popular en el sentir colectivo, un triunfo por parte de la "competencia" en el imaginario subjetivo de los chilenos. Así quienes no poseen la indumentaria adecuada o las capacidades técnicas para adaptarse a las exigencias coreográficas de la cueca estilizada, prefieren no bailarla. Esto sumado a la irrupción masiva de ritmos populares como la cumbia o la ranchera (o el reguetón, etc.) que no tienen un carácter performático y permiten un movimiento más libre en la pista de baile, sin necesidad de aprender determinados pasos o vestirse de tal manera; deja así de ser importante la cueca en la fiesta popular chilena. En un intento por defender los valores patrióticos y darle la importancia "que merece" esta expresión, se desfigura y se le arranca el alma. Por eso Margot Loyola nos recuerda que el folklore no necesita de "ayuditas", hay que dejarlo solo, con el mandato libre del pueblo, que es desde el corazón. Por eso también sabemos que la reina de Chile se encuentra aún con vida, aunque asediada por mandato ajeno al rito popular.



**le da vergüenza, o si no, tiene que estar con un traguito adentro** - En este punto R. se adentra todavía más en el sentir subjetivo de quién no desea bailar cueca, no porque no sepa, sino porque no lo hace a la manera estilizada: le da vergüenza. Este "sentirse apocado", "disminuido" o tímido ante una situación da cuenta de las dos almas que componen la identidad del chileno de acuerdo a F. Sepúlveda: la del que "exalta su ser" (como el huaso aperado arriba del caballo) y lo del que "no se permite ser" (el individuo apatronado, humilde y de ojotas). La subjetividad del primero, autoritaria, se ha impuesto sobre la del segundo, haciéndole sentir que su cueca de *gañán* es cosa poco digna. Así es como el alcohol, que actúa como deshinibidor, elixir inherente al desborde popular, se presenta como un aliciente para "sacar pecho" y perder el pudor a expresarse, a permitirse *ser*. Evidentemente que esta vergüenza de ser, sólo vencida mediante la ingesta alcohólica, puede ser entendida conforme a lo que F. Fannon llama "aberración afectiva" propia de una subjetividad colonizada. Este fenómeno tiene directa relación con la condición de clase, según lo que R. nos dice más adelante, al adentrarse en el tema de la vergüenza señala que "*mucha gente se avergüenza de ser pobre también*" y agrega que lo mismo ocurre con las personas de ascendencia mapuche.

**la mujer bailamos en cualquier parte** - Con ello R. agrega un dato de suma importancia al final del párrafo: la vergüenza subyace mayormente dentro de la identidad de género masculina antes que femenina. Tal vez porque al encontrarse inserta en una cultura fundamentalmente machista, donde ella es la "china", no busca el impulso masculino-huaso de "exaltación de su ser" quedando, en este caso, más libre para expresarse sin necesitar para ello de la ingesta alcohólica. Dicho sea de paso, la mayor parte de las personas que participaron de este estudio, y de las cultoras que conocimos, salvo don S., son mujeres, es decir, son ellas quienes han preservado mayormente, ante la irrupción de la cultura de la "competencia" en el contexto autoritaria, el carácter genuino de la cultura popular e, incluso antes de eso, tenemos los casos de Violeta, Margot y Gabriela. Será porque ellas, que dan a luz, están más cerca de la vida, o de la cocina, lugar en que se traspasan los saberes y sabores. Será que la identidad masculina se construye sobre una base mayor de inseguridad personal, del deber de exaltación de sí mismo, y por ello pisan más fácilmente el "palito" de la competencia. Sea como sea, a ellas les debemos mucho de lo genuino que permanece en la cultura popular.

**VIII. III –Breve cancionero**

**Luzmira Herrera (Ramiluz)**

**Brindis**

Señores pido permiso

Y el permiso me han de dar

Porque quiero respetar

Hasta la tierra que piso

(...)

Yo soy el roto chileno,

El matón de este lugar

Donde llega este rotito,

Hasta la tierra hace temblar

Por dios que la tierra tiembla

De lo pesado que soy

A mí no me hecha naiden

Porque solito me voy

(...)

Brindo dijo un panadero

Por la artesa y el tablero

Brindo por una ñata

Que tiene grande las patas

Yo brindo y no me dilato

Porque si a mí me da sed,

Como usted misma lo ve

Yo me tomo entero un pato

Este brindis señorita

Se lo digo a usted en privado

Porque es harto re bonita

Y por usted estoy colgado

No ve que soy panadero

Y la profesión bien la sé

Es por eso que la quiero

y me caso con usted

**Enedina Almuna Albornoz**

**Salió un pobre una mañana**

**[Tonada - Afinación traspuesta *por la orilla*]**

Salió un pobre una mañana

A casa e un rico llegó

Con la voz enternecida

Por el amor de dios pidió

Por amor de dios le pido  
Por lo que tienes de grande  
Un trapo para vestirme  
Que vengo como dios sabe  
*Un trapo para vestirme*  
*Que vengo como dios sabe.*

El rico de ver al pobre  
De verlo se sonreía  
De ver a un gañán lodoso  
A lo que se disponía  
A lo que se disponía  
Ir a salir a robar  
Por no tomar un oficio  
Y ponerse a trabajar  
*Por no tomar un oficio*  
*Y ponerse a trabajar*

Carpintero fue mi padre  
Yo ese oficio no ei' tenío  
Y ahora por mi desgracia

A tus puertas ei' venío  
*Y ahora por mi desgracia*  
*A tus puertas ei' venío.*

Seguro que tu serís  
De ladrones capitán  
Y avís venido a mis puertas  
Solamente por robar  
“Capitán soy de la gloria”  
Y en esto dios le mostró  
Una herida en el costado  
Al rico se la enseñó  
*Una herida en el costado*  
*Al rico se la enseñó.*

Perdóname gran señor  
Que ai' reconocido a dios  
Y el pobre le contestó  
No te perdono por dios  
Aquí termina estos versos  
De este noble caballero

Por no dar una limosna  
Perdió plata y perdió cielo  
*Por no dar una limosna  
Perdió plata y perdió cielo*

**Tonada “encolitada”**

Quién pudiera alzar el vuelo  
Conforme se alza la vista  
Quién pudiera alzar el vuelo  
Conforme se alza la vista.  
Para irte a visitar  
Quisiera se palomita  
Para irte a visitar  
Quisiera se palomita.  
Quisiera ser palomita  
Para andar entre los aires  
Quisiera ser palomita  
Para andar entre los aires.  
Pasear mis penas solita  
Y no hacer juicio de *naiden*

Pasear mis penas solita  
Y no hacer juicio de *naiden*.

Y no hacer juicio de *naiden*

Mis ojos solitos lloran  
Y no hacer juicio de *naiden*

Mis ojos solitos lloran

Quién pueda saber sentir

Déjenme padecer sola.

Quién pueda saber sentir

Déjenme padecer sola.

Déjenme padecer sola

Que se cumpla mi destino

Déjenme padecer sola

Que se cumpla mi destino

Que para saber sentir

Más vale lo que hei' sufrido

Que para saber sentir

Más vale lo que hei' sufrido.

**Tonada “Las penas del cautivo”**

Cuando estaba en libertad

Tenía varios amigos

Y ahora que estoy cautivo

Se me acabó la amistad

En cualquier fragilidad

Me hallo prisionero y reo

Con tantos pesados hierros

Remachados a martillo

Con tantos pesados grillos

Se lamenta un prisionero.

Por qué seré tan fatal

O seré muy mal cristiano

Ninguno de mis hermanos

Me ha venido a visitar

Ni menos a preguntar

De mi hermano qué habrá sido

Como soy un desvalido

Me *lamiento* al creador

Oiga la lamentación

De un pobre infeliz cautivo.



Yo le dije al cabo e guardia  
Que me trajese al alcaide  
Que con él quería hablar  
Una, dos o tres palabras  
Ahí me formó unos cables  
Queriéndome dar de azotes  
Pa' remacharte un candado  
Tres llaves tengo de un porte  
Pa que no pidai' juzgado  
Ni apelación a la corte  
  
Con un frío atormentado  
Que se me hielan los pies  
Que es lo que tiene este juez  
Que no me saca juzgado  
En un cuarto encarcelado  
Doble seránn mis cadenas  
Y doble serán mis penas  
Con que me hallo aprisionado  
Sin tener culpa ninguna

Hei' de morir abaleado

**Hermanas Fuentes**

**Corrido valseado “relojito, relojito”**

Me regalaste un reloj

Un relojito de plata

Con una cadena larga

Que es como pena que mata

Caminaba, caminaba

Relojito a tu destino

Con patitas encarnadas

Que es como flor del camino

*Relojito, relojito, que andas junto al corazón*

*Quién te contara las penas, las penas que sufro yo*

*Son las dos, son las dos, son las tres*

*Son las cuatro, las cinco, las seis*

*Es la hora y mi negra no viene*

*Ay mamita yo no sé qué hacer.*

En la tapa del reloj

Está tu imagen grabada

De mi triste corazón  
Tu carita encatizada  
Cuando el reloj de mi vida  
Termine su triste historia  
Se irá mi pobre suspiro  
Muy juntito a tu memoria.

*Relojito, relojito, que andas junto al corazón*

*Quién te contara las penas, las penas que sufro yo*

*Son las dos, son las dos, son las tres*

*Son las cuatro, las cinco, las seis*

*Es la hora y mi negra no viene*

*Ay mamita yo no sé qué hacer.*

### **Segundo Pedreros**

#### **Niña de los ojos verdes (cueca)**

*Allá va niña de, niña de los ojos verdes*  
*Allá va de los la, de los labios colorados*  
*Mi vida tu madre, tu madre será mi suegra*  
*Allá va y tus herma, tus hermanos mi cuñados*

Mira niña bonita

*Allá va* cuerpo de garza

Cuando te encuentres enferma

*Allá va* toma la salsa

Toma la salsa sí

*Allá va,* con cascarilla

Y si la encuentra amarga

*Allá va* toma pastilla

Vamos linda chiquilla

*Morená,* toma pastilla *nomah*

**Dúo Tradición (Luis Castillo e Irma Prado)**

**Tonada “Quien canta su mal espanta”**

Quien canta su mal espanta

Quien llora su mal aumenta

Yo canto para acallar

Las penas que me atormentan

Yo canto para olvidar

Las penas que me atormentan

*Cantando puedo reír*

*Cantando puedo llorar*

*Varias veces he jurado*

*No volver más a cantar*

Cuando me piden que cante

Yo lo hago con alegría

Porque si así estoy disipando

Esta pobre pena mía

*Cantando puedo reír*

*Cantando puedo llorar*

*Varias veces he jurado*

*No volver más a cantar*

Yo no canto por cantar

Ni por tener buenas voz

Yo canto pa matar penas

Las penas del corazón

*Cantando puedo reír...*

**Marisole Valenzuela**

**Cuando me vaiga de aquí**

**[Tonada afinada en transporte “por la orilla”]**

Cuando me vaya de aquí

Memorias te dejaré

Una maceta de flores

De una plata que planté

De una planta que planté

Será mi amargo retiro

Si me hacen llorar a gritos

Ése será mi destino

Ése será mi destino

Que yo salga a padecer

Por causa e' las malas lenguas

Que todo lo hacen creer

Que todo lo hacen creer

Las razones declaradas

Que para las malas lenguas

Ninguna niña hay honrada

Le pido a mi dios del cielo

Que me dé una buena suerte

De no andar de boca en boca

Y me destine la muerte

Don Emilio y la compañía

Disculpen la mala voz

Que si la voz se comprara

También la comprara yo