



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES  
ESCUELA DE POSTGRADO

VOCES FEMENINAS EN LA POESÍA TRADICIONAL CHILENA:  
El discurso amoroso en la tonada

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura

ASTRID NOVOA

Profesor Guía:  
Kemy Oyarzún

Santiago de Chile, año 2016

## Resumen

Aunque la poesía tradicional campesina ha estado ligada principalmente al discurso masculino, las tonadas de temática amorosa recopiladas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX en Chile presentan voces femeninas que se sitúan como sujetos de la enunciación para hablar sobre sus relaciones afectivas, su cuerpo, su manera de habitar los espacios públicos o privados y su particular forma de generar lazos comunitarios.

Cuando, como consecuencia del discurso oficial de la elite del siglo XIX en Chile se ha buscado establecer una igualdad entre folklore y nación que tiende a homogeneizar las prácticas culturales campesinas de carácter popular, es pertinente redescubrir un corpus poético-musical como el de las tonadas de amor en que dialogan prototipos femeninos conservadores –la mujer doliente- y subversivos –la mujer deseante- revelando las tensiones y certezas en torno a las que es producido el discurso amoroso a partir de las voces femeninas en la tradición campesina popular de inicios del siglo XX.

## **Dedicatoria**

A todas las voces femeninas que con su canto amoroso renuevan la esperanza de reconciliarse con la tierra y la posibilidad de vinculación verdadera entre los seres humanos.

## **Agradecimientos**

A Patricia Chavarría por acogerme con calidez cuando nos conocimos e invitarme al Encuentro Regional de Cantoras y Poetas Populares del Maule.

A las cantoras Isabel Gómez, Viviana Pereira, Ana Figueroa, Lilia Beltrán y Ana Rosa Roldán por compartir generosamente conmigo su vida, opiniones y tonadas de amor.

A mis padres Hugo y Angelina, y hermanos Gonzalo, Diego y Fernando por permitirme experimentar un amor incondicional y sin límites en nuestra vida familiar.

A Christopher por toda su ayuda e infinita paciencia en este proceso y por elegir cada día seguir siendo mi compañero de vida.

## Epígrafe

“le pedimos al amor, -que siendo deseo es hambre de comunión, hambre de caer y morir  
tanto como de renacer-, que nos dé un pedazo de vida verdadera”

Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*

“En los jardines humanos  
Que adornan toda la tierra  
Pretendo de hacer un ramo  
De amor y condescendencia”

Violeta Parra. *En los jardines humanos.*

## ÍNDICE

<b>1.- Introducción histórica</b>	<b>1</b>
<b>2.- Marco Teórico</b>	<b>12</b>
<b>3.- Relación de la tonada y otros géneros literarios.</b>	<b>35</b>
<b>4.- Comunidad en torno a la tonada</b>	<b>54</b>
<b>5.- Análisis del corpus</b>	<b>70</b>
5.1. Reproducción	72
5.2. Producción	82
<b>6.- Cuerpo cantando, cuerpo que canta.</b>	<b>93</b>
6.1. Cuerpo cantado	95
6.2. Cuerpo que canta	99
<b>7.- Conclusiones</b>	<b>106</b>
<b>8.- Anexo: entrevistas cantoras de tonadas.</b>	<b>127</b>
<b>9.- Bibliografía</b>	<b>146</b>

## 1. Introducción histórica

El género de la tonada en que se insertan las canciones amorosas que forman parte del *corpus* de esta investigación posee, según explican Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas en su libro *Para amar a quien yo quiero*, un fuerte antecedente hispanoárabe. En dicha cultura, señalan los autores, era muy apreciada la figura de la ‘*qayna*’ o cantora quien interpretaba de modo preferencial el ‘*gazal*’ o poesía amorosa. Según Navarrete y Salinas, “estas canciones amorosas eran una entusiasta invitación a vivir o revivir el placer del amor” (12). Resulta curioso pensar cómo en un contexto cultural árabe musulmán las mujeres pudieron hacer uso de la palabra, particularmente cuando el tema más recurrente de su expresión artística era el amor dirigido en forma explícita al ‘amigo’ o ‘moreno’, como se denominaba al amante en este tipo de poesía. Según Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas:

“Este protagonismo poético femenino sólo se puede comprender a la luz de una espiritualidad oriental –precisamente el misticismo sufí- donde la mujer tiene un nombre, toma la palabra y expresa su sabiduría. Y alcanza su plenitud vital en el diálogo amoroso-sensual.” (14)

Durante la Edad Media, según los autores, la vertiente poética femenina estuvo fuertemente ligada a la producción musical arábigo-andaluza, que existió paralelamente a la poesía cortesana enunciada por una voz masculina, blanca y cercana a la religión católica. Al llegar al continente americano, las canciones provenientes de esa raíz hispanoárabe se enfrentaron en el siglo XIX a una visión de mundo en que “la construcción del sujeto republicano a partir del individualismo masculino urbano y policial degradó y criminalizó especialmente a la mujer en su libertad amorosa” (Salinas y Navarrete, 15)

Por lo demás, el tipo de amor propuesto por la tradición femenina de ascendencia hispanoárabe y el mundo criollo americano eran diametralmente opuestos. Según Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas la poesía legitimada en el mundo aristocrático latinoamericano propuso relaciones amorosas como una lucha que terminaba con la dominación del ‘objeto del deseo’, es decir, introdujo el principio de la violencia como metáfora de las relaciones amorosas heterosexuales en que el varón logra doblegar a la mujer seducida, quien finalmente cede a sus asedios amorosos. Señalan los autores que

“Muy al contrario la poesía popular femenina de ancestro hispanoárabe cultivó y se cultivó en el diálogo y la comunicación amorosas, en la instauración de una relación complementaria con el otro o la otra en la permanente utopía de lo posible, en el deseable y deseado triunfo del apasionado y lúdico principio de Eros” (Salinas y Navarrete, 21)

¿Cómo es posible que hayan coexistido dos cosmovisiones tan diferentes en un mismo momento del tiempo?, ¿qué tipo de relación –si es que existió alguna- hubo entre estas visiones de mundo?, ¿cuál es el contexto histórico que explica/alberga la producción y desarrollo de estas dos formas de mirar el mundo a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX?

Para intentar responder a estas preguntas es necesario explicitar que las tonadas que componen el *corpus* de esta investigación fueron recopiladas por Rodolfo Lenz y Margot Loyola en su mayoría entre los años 1890 y 1950. Por esa razón resulta pertinente aludir al importante proceso histórico en que los grupos populares comenzaron a abandonar la estructura socioeconómica agrícola latifundista del siglo XIX para insertarse de lleno en la urbe durante el siglo XX. Es relevante también, referirse en particular al rol que jugaron en este proceso las mujeres, puesto que ellas son los sujetos de enunciación de las tonadas que serán analizadas en este trabajo.

En el libro *Haciendas y Campesinos. Historia Social de la Agricultura Chilena II*, José Bengoa señala que “el latifundio en Chile ha sido ‘avaro’ con la tierra y ‘autoritario’ con la mano de obra” (9), de modo que lejos de pagar un salario a los campesinos que trabajaban en sus tierras, los dueños de las mismas preferían el sistema de *inquilinaje*, es decir “una población laboral radicada permanentemente al interior de las propiedades productivas de los patrones” (Salazar, 29). El inquilinaje, sin embargo, explica Gabriel Salazar en su libro *Labradores, peones y proletarios* no fue la única manera en que los terratenientes emplearon a la clase trabajadora, puesto que existía también la figura del ‘peón-gañán’ quien prestaba servicios en forma esporádica a los terratenientes a cambio de comida y, algunas veces, de una mínima retribución económica. Estos últimos personajes, por cierto, estaban condenados al nomadismo por sus precarias condiciones laborales por lo que, como explica Bengoa, “la historia laboral del siglo XVIII y XIX, nos muestra grandes masas de hombres y mujeres, los peones, desplazándose por el país en busca de trabajo” (9).

La movilidad de la población femenina, no obstante, fue menor en los inicios de la migración a la ciudad debido a que

“mientras el peonaje masculino se veía con frecuencia atrapado, forzado o despedido por las espirales acumulacionistas de los patrones-mercaderes, sin hallar allí un rol económico definido, el peonaje femenino permanecía estacionado en el centro de la economía familiar de subsistencia” (Salazar, 257)

Aunque en términos generales, existió un grupo importante de mujeres que viéndose abandonadas por sus maridos o siendo solteras quisieron ir a probar suerte a la ciudad y establecieron nuevas formas de asociación femenina, inserción laboral y relaciones de pareja en la urbe, al menos durante la primera etapa de la migración, hubo algunas

campesinas que se vieron obligadas a mantener el sedentarismo y transformarse en el sostén de la economía familiar agrícola en el mundo rural.

En dicho contexto, nos relata Margot Loyola en su libro *La Tonada. Testimonios para el futuro*, las cantoras cumplieron un rol social fundamental amenizando cada una de las actividades que suponían la reunión de la comunidad del fundo:

“Trillas, mingacos y vendimias fueron lugares frecuentes donde la cantora era siempre bienvenida. También se la solicitaba en almuerzos y reuniones familiares, todos ellos espacios sociales mundanos, aunque no mundanales donde las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad” (Loyola, 32)

Tampoco faltaban las cantoras en los matrimonios, los esquinazos, bautizos y hasta velorios; y por supuesto se las consideraba indispensables en los rodeos, tradición en la que tuvieron su origen algunas de las cantoras de tonadas más famosas del país.

Entre 1920 y 1930, según explica José Bengoa, la antigua estabilidad del latifundio “se transformó en incapacidad de cambio y lo llevó a su crisis” (209). La falta de mecanismos de asociatividad comercial entre los latifundistas chilenos, la desespecialización agrícola para volver a una diversificación de la producción que no producía ingresos económicos suficientes, sumadas a la elección de Arturo Alessandri que remeció a la oligarquía y a la posterior crisis del salitre, trajeron como consecuencias el

Despoblamiento y migraciones campo-ciudad, decaimiento de la producción agrícola y creciente progreso de importaciones alimentarias a partir de la postguerra, atraso rural generalizado. A partir de la crisis del año 30 se inició un período de decadencia latifundaria, que culminaría con la Reforma Agraria” (Bengoa, 210)

Rota la estructura agrícola latifundista que se había mantenido por tanto siglos, los trabajadores que prestaban servicios a los grandes terratenientes de las zonas rurales del

país comenzaron a volverse protagonistas de lo que Alejandro Díaz llama la ‘Diáspora del bajo pueblo mestizo’.

Díaz explica que el decaimiento de la economía latifundista y la crisis del salitre conducen a un desplazamiento en masa del pueblo mestizo que se dirige a los centros urbanos, especialmente a Santiago, en busca del sustento que les permita sobrevivir. Los trabajadores del salitre ya no vuelven al sur pues se han acostumbrado a recibir una paga por sus labores y los varones persiguen la posibilidad de integrarse a la actividad industrial de la urbe. Afirma Alejandro Díaz en su texto “Diáspora del pueblo mestizo” que éstos

“Se instalan donde pueden, y los oligarcas latifundarios, devienen, en su ciclo de pauperización, en rentistas de inquilinaje urbano. Sus viejas casonas se comienzan a dividir y depostar múltiples cuartos, para desarrollar lo que será el germen de los negocios inmobiliarios de la ciudad primada” (Díaz, 5)

Otros migrantes campesinos o trabajadores del salitre se sitúan en la periferia, en comunidades habitacionales que aparecen rápidamente en forma numerosa pasando a ser llamadas las ‘poblaciones callampa’. Si bien los varones pudieron, en algunos casos, integrarse a la actividad industrial de las ciudades -aunque muchas veces mal pagados y por tiempos esporádicos-, las mujeres muchas veces se vieron impedidas de esa posibilidad por estar a cargo de la crianza de los hijos y requerir para ello cierto grado de estabilidad espacial y económica.

Las mujeres que a finales del siglo XIX, según expone Gabriel Salazar, habían logrado mantenerse y dar sustento a sus hijos gracias a sus habilidades de costura y tejidos, vieron sus ingresos fuertemente mermados por la importación de máquinas de coser desde el extranjero. Despojadas de la estructura socioeconómica agrícola y de las labores

artesanales asociadas a ella, las mujeres populares se vieron enfrentadas a lo que Gabriel Salazar denomina “la servidumbre pre-industrial” (264), etapa que según el historiador tuvo como característica principal “en el anverso, la completa desintegración de miles de familias campesinas; y en el reverso, la multiplicación infecciosa de las mujeres abandonadas, solas y cargadas de familia” (Salazar, 264).

Esto explica quizá el hecho de que las tonadas de muchas de estas mujeres tengan como temática recurrente el ‘amor ausente’ o ‘el amante que abandona’ puesto que como ya se ha visto, las condiciones sociales extrañamente permitían que una pareja se asentara junto a sus hijos y, viviendo en la urbe, pudiese subsistir formando una familia.

La mayoría de las mujeres que llegó a la periferia de las ciudades solicitó la entrega de un sitio a merced a los distintos municipios encargados de los terrenos, donde construyeron ‘ranchos’ que casi sin excepción, según explica Salazar, rodearon de “pequeñas chacras, viñas o árboles frutales” (268) ya que de ellos obtenían algunos alimentos para ellas y sus hijos. Sin embargo “acosadas por la competencia de los grandes mercaderes y los bandos municipales y de policía, se volcaron al pequeño comercio y a los servicios de entretenimiento popular” (Salazar, 271).

Una parte importante de las mujeres campesinas que llegaron a vivir a la ciudad concentró sus labores en la venta de alimento, por lo que las llamaban las ‘vivanderas’; “vendían pan, empanadas, frituras de todo tipo, cazuelas, frutas, verduras, helados, pasteles y bebidas alcohólicas” (Salazar, 273). Si bien la mayoría de las ventas se realizaban en sus propios ranchos o cuartos, estas mujeres aprovechaban los días de fiesta para apropiarse de

los espacios públicos y vender sus productos a los asistentes a las festividades. Explica Salazar que

“aunque iban allí para comerciar, no trepidaron en enriquecer esta actividad promoviendo la música y el baile. Y así fue que, cualquiera fuese el motivo oficial de la festividad pública, a las pocas horas las ‘vivanderas’ se convertían en el foco de atención y en el alma de la fiesta” (Salazar, 273).

De este modo las mujeres populares lograron trasladar el alma de las ramadas campesinas al centro de las festividades urbanas y se constituyó un segundo grupo laboral femenino que se sustentaba a partir de la administración de lugares de entretenimiento, en los que, como es de esperar, junto con la comida y la bebida, la música popular cumplió un rol fundamental, dentro del cual el género de la tonada se abrió paso para cantarle a una nueva forma de sociabilidad popular y una manera distinta de vivir el amor de pareja. Afirma Salazar que las mujeres campesinas que llegaron a vivir a la ciudad transformaron “su habitación en un despacho de alimentos y bebidas, en un recinto para jugar y divertirse, y en un albergue abierto a transeúntes” (275) y por lo mismo ellas debían mantener una actitud abierta a sociabilizar con los varones itinerantes que pudieran visitar su rancho.

Según Salazar, para el peonaje masculino nómada estos lugares se constituyeron como una suerte de ‘hogar de pasada’ lo que favoreció una nueva forma de relación de pareja popular distante del matrimonio y fuertemente condenada por la aristocracia chilena. Muchas veces las dueñas de los ranchos, abandonadas por sus maridos, convivían por períodos de tiempo con uno o más de los peones que se alojaban en su rancho. Salazar explica este fenómeno señalando que

“siendo ellas una masa de mujeres desplazadas pero al menos poseedoras de un rancho, y siendo el peonaje itinerante una masa masculina sistemáticamente célibe en busca de mejor suerte, la única relación de pareja disponible para ambos era la que podría denominarse – usando el mismo término patricio de los documentos- ‘de aposentamiento’, es decir, de albergue masculino transitorio en el espacio subsistencial del peonaje femenino” (Salazar, 276)

La reprobación por parte de la oligarquía chilena contra los ranchos y las actividades que las mujeres populares allí realizaban no se dejó esperar. Ya a finales del siglo XIX la ofensiva eclesiástica y tributaria contra la mujer de pueblo se traducían en amenazas de terribles castigos por adulterio o amancebamiento. Se sumó a esto el hecho de que, como explica Alejandra Brito en su texto “Del rancho al conventillo”, el aumento de la población obligó a subdividir los terrenos, en los que no se contaba con los servicios higiénicos mínimos, de manera que los ‘ranchos o chinganas’, centros de la nueva forma de sociabilización popular urbana, fueron finalmente mandados a eliminar por ordenanza municipal.

Desarticulado este centro de subsistencia y recreación popular liderado por las mujeres, no sólo el género de la tonada, sino toda la música folklórica popular comenzó a sufrir una importante transformación:

“Desde la década de 1920, el disco y la radio se sumarán a la actividad de proyección realizada por la cantora campesina chilena, la que empezará a ser presentada como cancionista criolla, primero y como folklorista después, cooptando categorías del mundo del espectáculo y la investigación más que de la propia tradición rural” (Rolle, 371)

Surge de este modo la ‘tonada urbana’ -cuyas características se profundizarán en otro capítulo de esta investigación-, en un momento en que las mujeres populares serían nuevamente desplazadas desde el espacio del rancho hacia una nueva y paupérrima forma de asentamientos urbanos llamados conventillos.

Las opciones laborales de las mujeres, según Alejandra Brito, siguieron tensionadas por la dicotomía del espacio público y el privado. Muchas de ellas optaron por labores como la costura, la venta de alimentos o el servicio doméstico, no obstante,

“El grueso de las mujeres que quedó habitando los conventillos, autosustentándose mediante el lavado ajeno, las cocinerías, el comercio ambulante, la prostitución, etc. formó un amplio sector que no logró una incorporación formal en la modernidad emergente” (Brito, 28)

Los ranchos, si bien precarios mantuvieron al menos el sello de sus dueñas, quienes los construyeron y utilizaron como fuente de sustento para sus familias; los conventillos, en cambio, habían sido construidos por los oligarcas para ‘hacerse cargo’ del problema de la pobreza en la urbe y de paso, generar la mayor cantidad posible de ingresos a los dueños de los terrenos o casonas. En este contexto de un hacinamiento extremo, graves problemas de higiene y una fuerte tasa de alcoholismo y delincuencia, ¿de qué manera se podían constituir relaciones de pareja y/o formar familias?

Alejandra Brito señala al respecto que

“la constitución de familias, legales o no, fue difícil en los conventillos, con sus espacios reducidos, sin privacidad, y un alto consumo de alcohol. Así, a las agresiones entre los habitantes de los conventillos se agregaba la violencia intrafamiliar, especialmente de los hombres hacia sus esposas o convivientes” (39).

La violencia, al parecer, era el motivo predominante cuando se trataba de describir las relaciones humanas –y de pareja- dentro de los conventillos, y la única forma de escapar de dicha situación era a través del trabajo doméstico realizado en el interior de una ‘casa de bien’. Esta última opción, sin embargo, no siempre era un real escape, ya que como afirma Gabriel Salazar “aunque el servicio doméstico femenino estaba concebido como un trabajo asalariado, de hecho operaba como un servicio compulsivo no remunerado, puesto que no

permitía la vida independiente de las sirvientes” (Salazar, 293). Estos lazos de dependencia, agrega Brito, se intensificaban cuando las mujeres tenían hijos pues se les hacía sentir que sólo el permitirles llevarlos a la casa de sus patrones era suficiente pago para sus extenuantes jornadas de trabajo, e incluso más, el abuso de poder por parte de los patrones, “muchas veces se traducía en violencia o abuso sexual” (Brito, 54).

En vista de lo anterior, resulta interesante plantearse la pregunta en relación a qué espacio podía tener un género poético-musical como la tonada, cuyo tema principal es el amor, en un contexto de constante violencia, donde rara vez las mujeres podían experimentar un amor correspondido y feliz. Un primer atisbo aparece en la voz de una joven cantora de Cauquenes llamada Isabel Gómez, quien en una entrevista realizada en el segundo Encuentro Regional de Cantoras y Poetas Populares del Maule señala que “la mayoría de las tonadas de amor, son tonadas de desamor” (Entrevista personal, Sábado 22 de Agosto 2015) a lo que agrega Viviana Pereira, otra de las cantoras entrevistadas, “las tonadas que yo sé son siempre del mal amor” ((Entrevista personal, Sábado 22 de Agosto 2015).

Sin duda los elementos de la cotidianeidad histórica de las mujeres que cantaron tonadas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX influyeron, junto con otros factores, en la configuración de distintas formas de amor enunciadas por voces femeninas. En un contexto en que la mujer es abandonada por su pareja para ir en busca de mejores opciones laborales, donde la mayoría de las veces cría sola, en el cual ya llegando a la ciudad convive en forma esporádica con los peones que visitan su rancho o es violentada

por su pareja dentro de los conventillos, la pregunta que funcionará como columna vertebral en esa investigación será: ¿a qué amor le cantan las mujeres en las tonadas?

Lo cierto es que esta pregunta no posee una respuesta única debido a que, como se verá en el capítulo de esta investigación donde se analiza el corpus, en las tonadas se le canta simultáneamente al amor ausente que provoca dolor constante en el sujeto de enunciación y al amor presente que se celebra en la fiesta y permite a las cantoras expresar su deseo de contacto físico junto con su rechazo a las formas tradicionales de vivir las relaciones amorosas ofrecidas para ellas en el discurso oficial de la elite en el período temporal previamente mencionado.

## 2. Marco Teórico

Con la intención de comprender las circunstancias de enunciación en las que se manifiestan las tonadas que conforman el corpus de esta investigación es necesario revisar en forma general la posición que históricamente se le ha dado a las mujeres en el desarrollo de los géneros discursivos, y en especial en los géneros literarios de temática amorosa. Tradicionalmente en el discurso literario ha predominado la estructura de un emisor real masculino que alude a un sujeto del enunciado femenino para configurar un texto –y una imagen de mujer- que será recibido por un receptor, gran parte de las veces, también varón. No obstante, según explica Kemy Oyarzún en el capítulo “Heterogeneidad y género en la crítica latinoamericana” de su libro *Polifonías del cuerpo en la literatura*, durante el siglo XIX gracias a la difusión masiva de géneros como el melodrama y la literatura folletinesca, se manifestó con fuerza “la entrada de la ‘lectora femenina’ (l-lausser habla de “lector afeminado”) en el circuito masculinista de la cultura” (20). Aunque la figura femenina adquiriría relevancia como lectora de literatura sentimental o como protagonista de estas novelas de temática amorosa, aún eran emisores predominantemente masculinos quienes hablaban sobre ellas y tenían el espacio en el campo cultural para construir la imagen femenina como un referente enunciado por varones. Esto porque, según afirma Oyarzún “Si el “lenguaje” (verbal, se entiende) es el centro (“en el principio era el verbo”), lo que aparece permanentemente desplazado hacia los márgenes es “el referente”(17), en este caso el cuerpo/la voz/la imagen de las mujeres.

Incluso en circunstancias en que esa alusión al sujeto femenino sea en tono amoroso, como ocurre en la poesía trovadoresca primero y en el folletín con posterioridad,

le parece a Kemy Oyarzún que “en el ámbito de los géneros-sexuales, el diálogo sólo es permitido bajo el sello de la conquista, la subordinación y el dominio” (10) por lo que no permite una manifestación genuina de la voz femenina y su deseo amoroso.

Inserto dentro de este sistema de producción cultural, se desarrolló en Chile durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX una tradición musical en que las mujeres se incorporan como sujetos de enunciación y figuras centrales del discurso amoroso: las cantoras de tonadas. ¿Cómo se posicionan estas mujeres respecto a la relación de subordinación en que aparecen otras figuras femeninas en los discursos literarios amorosos anteriormente mencionados?

Lo cierto es que un análisis exhaustivo del corpus de tonadas permite señalar que sus emisoras oscilan entre dos posturas cuando de su ubicación en el circuito de la producción cultural se trata; el primero, tal como afirma Oyarzún, el de una creadora que “entra a ocupar el sitio asignado a ella por el discurso hegemónico (21), y el segundo, el de un sujeto de enunciación femenino que tensiona dicho discurso oficial sobre el rol de la mujer en las relaciones amorosas y abre paso a lo que Kemy Oyarzún ha denominado ‘la *generoglosia*’. Al respecto la autora explica que

“Lo importante es que existen mujeres que insertan en el esquema de la producción artística verbal una emisora —subjetividad femenina capaz de crear formas recreándose (en ambos sentidos). Al hacerlo, se produce un salto cualitativo en la dirección del dialogismo genérico-sexual. En sus textos, dialogan consigo mismas, con otros y otras, dentro de un circuito comunicacional tradicionalmente sordo a la “generoglosia” social”. (22)

En efecto, las emisoras de las tonadas o cantoras construyen un tipo de texto amoroso en que se enfrentan versiones tradicionales y transgresoras sobre el rol de la mujer en las relaciones amorosas, de modo que el diálogo entre las emisoras, sus canciones y el

público se traduce en una tensión discursiva que confronta dos formas de entender el amor en la lucha femenina por transitar desde su función referencial en la literatura amorosa, hacia su posicionamiento como emisoras o sujetos de la enunciación. De ahí que una lectura/audición del corpus de tonadas que se trabajan en esta investigación permita señalar que las tonadas amorosas cantadas por mujeres se manifiestan como textos en conflicto, puesto que, desde el punto de vista de Kemy Oyarzún, “nuestras prácticas culturales no sólo hablan de una frontal batalla social entre clases, etnias y géneros sexuales, sino que se generan como batallas semióticas y semánticas, textos en pugna consigo mismos. (6)

Como consecuencia de la oscilación de las cantoras de tonadas entre la posición de sujeto de la enunciación o del enunciado en sus canciones amorosas, el trabajo de análisis de las mismas consideró la utilización de dos clásicas categorías marxistas para trabajar el corpus: la producción y la reproducción. Estas categorías han permitido explicar la división del trabajo entre hombres y mujeres de manera funcional al capitalismo de modo que los varones estarían encargados de producir los bienes básicos para el desarrollo de una sociedad y las mujeres tendrían la labor de reproducir los hijos que luego formarían parte del grupo proletario oprimido. Sin embargo, Heidi I. Hartmann, en su texto “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo” expone una mirada crítica sobre dichos conceptos, señalando que

“La producción económica (lo que los marxistas acostumbran designar como el modo de producción) y la producción de la gente en la esfera sexo/género, ambos determinan la "organización social bajo la cual vive la gente de una particular época histórica en un determinado país", según Engels. La sociedad entera, entonces, sólo puede ser entendida observando ambos tipos de producción y de reproducción, gente y cosas. No hay "capitalismo puro" o "patriarcado puro": necesariamente ellos coexisten. (Hartmann, 10)

En esta lógica tanto los bienes materiales como las personas serían consecuencia de los procesos de producción, en la medida en que el capitalismo y el patriarcado, desde el punto de vista de Hartmann existen simultáneamente en una relación cómplice que perjudica a las mujeres tanto en su calidad de mujer proletaria cuando trabaja en forma asalariada, como en su rol de madre relegada a un rol productivo ‘de segundo orden’: el de las personas. Hecha esta precisión es necesario explicar cómo en el capítulo de análisis del corpus de esta investigación las categorías de producción y reproducción marxistas cuestionadas desde el feminismo pueden trasladarse a la producción artística de bienes simbólicos, como el canto de una tonada.

En el texto de Adriana Valdés *Escritura de mujeres, una pregunta desde Chile*, ella explica que en lo que se refiere a la posibilidad de las mujeres de hacer uso de la palabra éstas suelen caer en un engaño que consiste en exponer con voz femenina una visión de mundo o percepción de la mujer que corresponde más bien al discurso masculino, esto es, que “usando el lenguaje, sin examinarlo como mero medio de comunicación, lo comunicado no será nuestro pensamiento, sino el pensamiento ya incluido en el lenguaje” (Valdés, 2), es decir el pensamiento hegemónico masculino. En esa situación, le parece a Adriana Valdés, las mujeres saldrían del silencio “para tomar la palabra como hombres; para entrar en una palabra que no les es propia y perpetuar los valores y desvalores que la constituyen (Valdés, 2).

Particularmente cuando el tema central del corpus trabajado es el amor, la discusión respecto de la relación de la mujer y el lenguaje se vuelve más intrincada, ya que incluso en tipos de textos literarios como los que trabajan el amor cortés o con posterioridad el

melodrama en que las mujeres parecen ser las protagonistas por la fuerza de sus sentimientos amorosos, son en realidad varones que hablan sobre cómo las mujeres experimentan el amor desde un punto de vista más bien masculino. Es decir, así como en los bienes materiales, en los simbólicos es finalmente el varón quien tiene acceso real a la *producción* del discurso y la mujer, en cambio, cuando logra tomar la palabra, lo que hace es *reproducir* ese discurso masculino sobre ella.

Este traslado de las nociones de producción y reproducción al ámbito del capital cultural es el que permite dividir el corpus de tonadas en dos tipos: unas más cercanas al discurso conservador sobre el rol femenino en el amor que son analizadas en el apartado *reproducción* –del discurso y los prototipos femeninos amorosos generados por varones- y otras que transgreden o tensionan el rol tradicional de las mujeres en sus relaciones amorosas que será trabajado en el acápite *producción* –de un discurso propio sobre el amor más afín a la figura de una mujer deseante, dueña de su espacio y su cuerpo, dispuesta no sólo a sufrir por amor, sino también a gozarlo-.

Para analizar las tonadas del apartado *reproducción* se hará uso de una serie de figuras recurrentes en el discurso amoroso que han sido consignadas en el libro *Fragmentos de un Discurso Amoroso* de Roland Barthes. El autor de este texto explica que no le interesa realizar una conceptualización del amor, sino situarse desde la misma palabra amorosa, por lo cual en su libro se busca reemplazar “la descripción del discurso amoroso por su simulación” (17). De ahí que la voz que se puede identificar en el texto es la de un sujeto que enuncia el amor desde distintas perspectivas, entre las que, explica Barthes, se

produce un montaje de sus lecturas más o menos regulares – Goethe, Lacan, Proust, Nietzsche, Freud, etc.-, conversaciones con sus amigos y su propia vida.

Barthes agrupa estos fragmentos en torno a *figuras* que, advierte, “no deben entenderse en sentido retórico” (17), sino que “se recortan según pueda reconocerse, en el discurso que fluye, algo que ha sido leído, escuchado, experimentado” (18). Así, aparecen en su texto figuras como la languidez, la carta de amor, el deseo, la espera, la volubilidad, el arrebató y muchos otros, no obstante, el autor insiste que “lo que se lee a la cabeza de cada figura no es su definición, es su argumento” (19), pero que este argumento “no se refiere a lo que es el sujeto amoroso (nadie exterior a este sujeto, nada de discurso sobre el amor), sino a lo que dice.” (19)

Entre esas figuras anteriormente mencionadas las más pertinentes para trabajar el corpus de tonadas que posiciona a la mujer en el rol más tradicional que le ha dado la literatura a las féminas dentro del discurso amoroso son: la espera, la ausencia y el exilio de lo imaginario.

Como se explicó en detalle en la introducción histórica, el contexto de producción de las tonadas que forman parte del corpus de esta investigación está marcado por una fuerte migración del campo hacia las urbes, iniciado por varones que se trasladan a la ciudad o las zonas mineras para buscar mejores oportunidades laborales. Aunque las mujeres también migran –algunas con posterioridad- en un grupo de tonadas es recurrente el prototipo de la fémina enamorada que vive a la espera del regreso de su amor.

Roland Barthes se plantea la pregunta “¿Estoy enamorado? – Sí, porque espero. El otro, él, no espera nunca” (Barthes, 139). De esta manera expresa que la certeza de estar experimentando un amor verdadero sólo está dada por la capacidad de esperar al ser amado, de modo que “la identidad fatal de enamorado no es otra más que ésta: soy el que espera”. (Barthes, 139). Explica el autor que el ser amado suele ser caracterizado como una persona en constante movimiento, y se asocia la mayoría de las veces al género masculino. Las mujeres, en cambio, aparecen como seres sedentarios que viven su vida a la espera del ser amado. De ahí que en las tonadas, por ejemplo, muchas de las letras están dirigidas a un varón que no está presente en el lugar de la representación musical, ni en la vida de la cantora. La configuración del receptor de la tonada amorosa se vuelve, según Barthes, contradictoria en cierta medida porque, al estar enamorado

“El ser que espero no es real. Como el seno de la madre para el niño de pecho, ‘lo creé y lo recreé sin cesar a partir de mi capacidad de amor, a partir de la necesidad que tengo de él’: el otro viene allí donde yo lo espero, allí donde yo lo he creado ya. Y si no viene lo alucino: la espera es un delirio.” (Barthes, 139)

Mi receptor no está presente, pero con el discurso/canto lo atraigo como imagen a mi mente en espera. La figura más adecuada para representar al ser amado es la del ausente esperado al cual se dirigen las tonadas en un binomio paradójico: la ausencia en lo concreto versus la presencia en lo simbólico. Barthes explica que al estar enamorado

“Dirijo sin cesar al ausente el discurso de su ausencia; situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente insostenible; estoy atrapado entre dos tiempos, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti) (Barthes, 57)

La dualidad ausencia/presencia se hace posible sólo en la medida en que la verbalización/el canto atrae al receptor hacia el presente y lo configura en la memoria de

quien escribe/canta. Le parece a Barthes que es una manera de lidiar con el dolor de la ausencia del ser amado. De ahí que explique en primera persona “La ausencia dura, me es necesario soportarla. Voy pues a manipularla: transformar la distorsión del tiempo en vaivén, producir ritmo, abrir la escena del lenguaje (el lenguaje nace de la ausencia) (Barthes, 57). Según explica el autor, el lenguaje tiene la posibilidad de recrear al ser amado en la palabra/canto, creando un imaginario que en cierta medida lo sustituye.

No es extraño entonces que, como lo indica Julia Kristeva en su libro *Historias de Amor*, muchas veces la persona enamorada re-direccione su amor hacia el lenguaje -en este caso el canto- que le permite reconstruir al ser amado en su ausencia. Señala Kristeva que “el sujeto de la enunciación, en transferencia (en amor) respecto al otro, traslada la misma operación de identificación, de transferencia a las unidades del lenguaje: a los signos (242).

Tal como en el caso de Barthes -en que el foco está puesto sobre el discurso amoroso en sí mismo-, Julia Kristeva da cuenta de la infabilidad del amor como experiencia, es decir, pone sobre la mesa el problema de la incomunicabilidad del amor en forma directa, señalando que al sentimiento amoroso sólo podemos acceder a través de metáforas, puesto que éste sería “ese cataclismo irremediable del que no se habla más que *después*” (3).

La metáfora, entonces, aparece como el tropos ideal para hablar del amor ausente – en efecto Kristeva releva el valor de la metáfora en el capítulo “Males de amor”, debido a que ésta funciona “como el anuncio de una incertidumbre en la referencia” (Kristeva, 240). El predominio de la metáfora a la hora de intentar verbalizar el amor –particularmente el

amor doloroso, en espera, dirigido a un receptor ausente, se explicaría también, según Barthes puesto que “esta escenificación lingüística aleja la muerte del otro. Manipular la ausencia es aplazar este momento, retardar tanto tiempo como sea posible el instante en que el otro podría caer descarnadamente de la ausencia a la muerte” (Barthes, 58)

Ahora bien, al estar ausente, el hecho de que el ser amado viva o muera en la realidad no es especialmente relevante porque, incluso si viviera no es parte de la vida cotidiana de la cantora sino más bien, aparece como imagen en su recuerdo invocado por la fuerza del canto femenino. Su ‘muerte’ en ese sentido sería dejar de ser recordado, y en el discurso de las tonadas que conforman el acápite *reproducción* sólo es capaz de olvidar quien no ha sabido querer bien. La memoria de la mujer que ama, por ende, es fundamental debido a que más que tener una relación con un hombre real, se mantiene aferrada a la imagen del ser amado recreada en su mente.

De ahí que Barthes explique que el único modo de romper dicho lazo amoroso es retardar la muerte del ausente en la memoria, aunque esto implique sufrir dolorosamente su ausencia, es decir, la muerte del amante es el olvido, o como él lo explicita ‘el exilio de lo imaginario’. Respecto del mismo, cuenta el autor que Werther ha renunciado a suicidarse como consecuencia de su desesperación por no poder estar con la mujer que ama y en ese instante le parece al autor

“No le queda ya entonces más que el exilio: no alejarse de Carlota (lo ha hecho ya una vez sin resultado) sino exiliarse de su imagen, o peor todavía: terminar con esa energía delirante que se llama lo Imaginario. Comienza entonces ‘una especie de largo insomnio’. Tal es el precio a pagar: la muerte de la Imagen contra mi propia vida” (Barthes 141)

El olvido, la muerte del otro en el ámbito de lo imaginario es dolorosa para el que recuerda incluso más que el real deceso del ser amado ya que

“En el duelo real, es la ‘prueba de realidad’ lo que me muestra que el objeto amado ha cesado de existir. En el duelo amoroso, el objeto no está ni muerto ni distante. Soy yo quien decido que su imagen debe morir (y esta muerte llegaría tal vez hasta a escondérsela). Durante el tiempo de este duelo extraño, me será necesario pues sufrir dos desdichas contrarias: sufrir porque el otro esté presente (sin cesar, a pesar suyo, de herirme) y entristecerme porque esté muerto (tanto al menos como lo amaba) (Barthes, 142)

Esa doble exposición al dolor hace que en cualquier caso el sujeto que ama sea por antonomasia *doliente*, sobre todo si es la figura de quien espera al amor ausente, como se explicó con anterioridad, recurrentemente asociada al género femenino. Lo único que salva al ser amado del exilio de lo Imaginario es la palabra que lo crea y recrea en el recuerdo, por eso, como se verá en el análisis del corpus, para las cantoras vale la pena seguir cantando; es la tonada que vence al olvido.

Esta configuración de la mujer como un sujeto amoroso en espera condenado al sufrimiento por la ausencia del otro, no es de ninguna manera exclusiva del género de la tonada, sino que responde más bien a un prototipo femenino presentado en la literatura amorosa de la época en que las tonadas tuvieron mayor vigencia. Como señala Pierre Bourdieu en su libro *Campo de poder, campo intelectual*, “la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación” (9). De ahí que en esta investigación se utilice un capítulo para poner en diálogo/tensión el género de la tonada con otros géneros literarios de temática amorosa vigentes en su época de mayor difusión, esto es, finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX en América Latina.

Para conceptualizar la noción de campo intelectual/cultural, Pierre Bourdieu señala que éste es

“Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica, en un momento dado del tiempo. (Bourdieu, 9)

¿Cuáles serían los agentes que intervienen en la producción de las tonadas de temática amorosa a finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX? De seguro la respuesta a esta pregunta es muy amplia, sin embargo, para comenzar a responderla en esta investigación se busca identificar algunas de las producciones literarias de temática amorosa que dialogan con la tonada especialmente respecto a la configuración del rol femenino en el discurso amoroso.

El primer género con que se compara la tonada amorosa es el que Northrop Frye denomina ‘romance sentimental’ en su libro *La Escritura Profana*. Si bien este género se origina en tiempos remotos –ya en la Antigüedad Clásica- tiene vigencia en el período temporal especificado anteriormente y consiste, según Frye, en “la historia del héroe que pasa por una serie de aventuras y combates, en los que siempre sale victorioso” (Frye, 79), el cual se encuentra al final de la narración con una dama que lo ha esperado durante todo su periplo manteniéndose virgen para ser otorgada como retribución al esforzado héroe quien la toma en matrimonio. Aparece la ya mencionada ‘mujer en espera’ y su principal característica en el relato es mantenerse casta hasta el regreso del héroe.

Plantea Frye respecto a la vida casta de la doncella que espera al héroe que

“La virginidad o la lealtad conyugal es su estado normal durante la prueba, el sufrimiento, el suspenso y el terror que preceden a su vida real, terminada la historia. Por consiguiente, los dos polos de su carrera en la historia, son su triunfo final, que habitualmente incluye el matrimonio y la recuperación de su identidad. (Frye, 95)

El rol pasivo de la mujer en estas narraciones se transforma en cierto modo en el siglo XIX pues “al surgir el ethos romántico, se considera cada vez más en términos de sufrimiento” (Frye, 104) lo cual “explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance” (Frye, 104) que adquieren roles protagónicos en géneros posteriores como es el caso del melodrama. Como se observa en la descripción del ‘romance sentimental’ si bien se mantiene la figura femenina como un ser paciente que vive su amor a la espera de un amante que no volverá y por eso siempre sufre, aparecen las nociones de virginidad y matrimonio que son tensionadas por el discurso femenino sobre el amor en las tonadas.

Respecto del melodrama como género, Peter Brooks señala en su libro *The melodramatic imagination* que la configuración de los personajes responde a un estricto maniqueísmo, de manera que

“Melodramatic good and evil are highly personalized: they are assigned to, they inhabit persons who indeed have no psychological complexity but who are strongly characterized. Most notably, evil is villainy; it is a swarthy, cape-enveloped man with a deep voice. Good and evil can be named as persons are named –and melodramas tend in fact to move toward a clear nomination of the moral univers. The ritual of melodrama involves the confrontation of clearly identified antagonists and the expulsion of one of them.” (17)

Esta separación entre el bien y el mal encarnada en personajes antagónicos que deben enfrentarse, reaparece fuertemente en la literatura folletinesca latinoamericana, descrita en detalle en el texto *El Imperio de los Sentimientos* de Beatriz Sarlo, quien señala

que los dos primeros decenios del siglo XX fueron años de apogeo de este género en América Latina. Según la autora, uno de los atractivos más fuertes de este tipo de literatura es que ofrece en la ficción una felicidad alcanzable a través del matrimonio sin que el sistema social deba ser cambiado drásticamente. Una suerte de principio de justicia asegura que al final del relato la maldad es castigada y la bondad, después de un largo proceso de sufrimiento, es premiada finalmente con la posibilidad de ser feliz. Señala Beatriz Sarlo que “los textos pensados en términos de maniqueísmo moral, social o ideológico propenderán a crear condiciones de una lectura identificativo-emocional” (58). En efecto, aunque muchas veces los autores eran varones, los personajes protagónicos de la novela folletinesca solían ser mujeres, así como sus lectoras principales también lo eran. En este tipo de relatos, según Sarlo, “las mujeres son mejor tratadas, sus sentimientos, aunque manipulados, son más importantes para los hombres, sus gustos e inclinaciones parecen más respetables. Reinas o cautivas, están siempre en el centro del imperio de los sentimientos”. (Sarlo, 24)

Como explica la autora, las mujeres son consideradas sólo desde el punto de vista de sus afectos y se les ofrece la posibilidad de concretar su enamoramiento en un proyecto aceptado por la moral y normas sociales, es decir, el matrimonio, que aparece en este texto como una posibilidad de ascenso social dirigida predominantemente a la clase media. En relación con este último aspecto, existe otro género hermano en cierto sentido a la novela folletinesca que enfatiza esta unión de clases a través del matrimonio: las ficciones fundacionales.

Doris Sommer en el libro del mismo nombre destaca el contacto entre literatura y política durante el siglo XIX en América Latina y el uso de los relatos amorosos como una

forma de conciliar grupos opuestos en un proyecto de nación emergente en los países recientemente emancipados. En dichas narraciones, explica Sommer, la pasión amorosa era “la oportunidad (no sólo retórica) de mantener unidos a grupos heterodoxos, fueran estas regiones competitivas, intereses económicos, razas o religiones” (31) dominando al opositor a través de la seducción que llegaba a su punto cúlmine en el matrimonio. Según Doris Sommer, este enlace amoroso entre personajes que pertenecen a grupos socialmente adversos, adquiere entonces un carácter metafórico:

“La metáfora del matrimonio se desborda en una metonimia de consolidación nacional en el momento en que contemplamos sorprendidos cómo los matrimonios acortaron distancias regionales, económicas y partidistas durante los años de consolidación nacional” (Sommer, 35)

La novela fundacional, al igual que la novela folletinesca y el melodrama posicionan a las mujeres como figuras protagónicas, valiéndose de la importancia de los afectos en sus decisiones. De esa manera refuerzan un prototipo de mujer pasiva, que como retribución a su aceptación estoica del sufrimiento por la ausencia del ser amado, recibe una propuesta de matrimonio que le abre un camino a la felicidad socialmente aceptada.

La cercanía o distancia que toman las cantoras de tonadas respecto de estos géneros serán especificadas en el capítulo de esta investigación que aborda la relación de las tonadas y otros géneros literarios de temática amorosa. No obstante, cuando se trata del discurso amoroso, existe un elemento de análisis que no se puede pasar por alto: el tratamiento del cuerpo, particularmente en el caso de que quien lo configure sea una voz femenina.

Para trabajar un primer grupo de tonadas será necesario utilizar la noción psicoanalítica de *sublimación*, “proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de la pulsión sexual” (Laplanche-Pontalis, 415). Esto porque si bien hay un número de canciones amorosas en que las cantoras invitan al contacto físico a sus receptores, el hecho de que el receptor esté ausente supone un redireccionamiento de ese deseo del cuerpo del otro hacia la propia escritura/el propio canto, como explicaba Julia Kristeva, o en sus efectos, la denominación del cuerpo sólo como metáfora del alma enamorada. En figuras recurrentes como los ojos, las manos y el corazón, el deseo del cuerpo real es sublimado entonces hacia las partes que tradicionalmente expresarían las emociones más profundas del ser humano.

Existe además otra noción de corporalidad trabajada en esta investigación puesto que no es sólo el cuerpo cantado al que se alude, sino también el cuerpo que canta, es decir, el cuerpo de la cantora que realiza una ‘actuación’ de la tonada en los distintos escenarios rurales y urbanos. Para comprender mejor esta forma de habitar el cuerpo en acción artística es imprescindible la noción de *performatividad* instalada en el discurso de género por Judith Butler. Según ella, no sólo el género se produce a través de una construcción discursiva, sino que el cuerpo material puede ser también una construcción. Para precisar, señala Butler en su libro *Cuerpos que importan*, que “no hay ningún sexo prediscursivo que actúe como el punto de referencia estable sobre el cual, o en relación con el cual, se realiza la construcción cultural de género” (14), sino que el cuerpo sexuado también se construye en su materialidad, se actúa a sí mismo para constituirse como tal. De ahí que esta noción

de Judith Butler se vuelva tan relevante en esta investigación, puesto que se trata de mujeres que construyen su propio cuerpo en el escenario a partir de una presentación artística. Este proceso es el que da origen al acápite “Cuerpo que canta” de este trabajo.

Las alusiones al cuerpo en un segundo grupo de tonadas tensionan el discurso sublimado inicial al que se hacía mención, el cual también resulta cuestionado en cierta medida con el consciente uso del cuerpo en el escenario por parte de las cantoras – especialmente las de la ‘tonada criolla’- para seducir al público.

Por cierto estas formas de habitar el cuerpo y posicionarse como sujetos de la enunciación por parte de las cantoras de tonadas se desarrollan en un devenir histórico descrito en detalle en el primer capítulo de esta investigación. Respecto del mismo, vale la pena señalar que se aborda desde la historia social, o como la denomina Gabriel Salazar “La historia como ciencia popular”. En un artículo homónimo que el historiador publicó en la *Revista Austral de las Ciencias Sociales*, Salazar destaca el hecho de que el Estado y las Ciencias Sociales adherentes a los discursos oficiales han trabajado el tema de los pobres o ciudadanos comunes siempre desde la abstracción que reduce sus experiencias reales a cifras o estadísticas. Como consecuencia de aquello, le parece al autor que ese discurso histórico “ha dejado a los pobres y a los ciudadanos corrientes sin un adecuado tratamiento científico de su memoria, sus experiencias, sus relaciones y sus reacciones colectivas” (Salazar, 145).

Como propuesta alternativa, le parece a Gabriel Salazar que las personas que se dediquen a las ciencias sociales deben tomar la actitud de un *weupife* o historiador mapuche

quien realiza una práctica “en la que el pasado se revive oral y emocionalmente en el presente, reproduciendo en las nuevas generaciones el sentimiento (no el mero concepto) de una misma identidad y un mismo proyecto de pueblo” (Salazar, 145).

Esta concepción de la historia resulta particularmente pertinente para el tipo de práctica estudiada en esta investigación –las tonadas amorosas- puesto que por su carácter oral y sujeto de enunciación femenino, el modo de acceder a ellas es primero que todo el contacto directo con las cantoras que ejercen quienes recopilan la música y letra de las tonadas de amor, los que simultáneamente se adentran en las vidas y prácticas comunitarias de las personas que encuentran y con las que se involucran en su camino de investigación y rescate del patrimonio simbólico de la sociedad popular.

De ahí que en la introducción histórica de esta investigación se mezclen autores consagrados por su conocimiento del mundo rural y la sociedad agrícola como José Bengoa en su libro *Haciendas y Campesinos, Historia Social de la Agricultura Chilena*, quien alude al mundo popular utilizando fuentes judiciales, gráficos que muestran la producción o el crecimiento de la población en determinados lugares, tablas comparativas, etcétera, con otros más cercanos al trabajo del *weupife* como el mismo Salazar con su libro *Labradores, peones y proletarios*, y los artículos “Diáspora del pueblo mestizo” de Alejandro Díaz o “Del rancho al conventillo” de Alejandra Brito.

Sin embargo, debido a que el corpus de esta investigación es conocido gracias a la labor de recopilación de Rodolfo Lenz y Margot Loyola no es posible excluir su concepción de la historia o del rescate de la memoria popular en el análisis del mismo. La

recientemente fallecida folklorista Margot Loyola, por ejemplo, se plantea en su libro *La Tonada. Testimonios para el futuro* el objetivo de recoger algunas historias de vida de quienes han sido sus maestras en la práctica de cantar tonadas, de manera de constituir una memoria viva que reúne a un grupo de mujeres, las que, aunque viven en sectores muchas veces distantes entre sí, se unen en una comunidad generada a partir del canto de poesía popular. Esta memoria correspondería a lo que Gabriel Salazar denomina *memoria móvil*, es decir, “en transformación constante, donde lo pretérito revive, y vuelca su oleaje, una y otra vez, sobre el futuro, y donde éste se revuelve y resignifica lo pasado” (Salazar, 147).

Explica Loyola en la introducción de su libro:

“Presento aquí a personas sencillas, muy queridas para mí, casi todas mujeres, que han encarnado y encarnan, al habitante rural. En sus relatos dejan entrever la sencillez de lo esencial. Estas sufridas personas, armadas de tesón y resignación, compartieron conmigo sus casas, sus recuerdos, o simplemente sus horas cantando a la orilla del camino. Pero más que un verso, una melodía o un *toquió* en la guitarra, me compartieron el motivo de por qué cantar y –por sobre todo- me mostraron qué sentido tiene seguir haciéndolo” (34)

Como se observa en la cita, quien recopila la información no es alguien que objetualiza al sujeto popular para conseguir las tonadas que busca, sino una persona afectivamente involucrada con sus entrevistadas, que entiende su trabajo de folclorista primero que todo como una necesidad personal de comprender su propia tradición y la práctica personal del canto de tonadas que ella misma realiza.

Esta visión de mundo en general y del trabajo de recopilación folklórica en particular está en perfecta sintonía con el modo en que Gabriel Salazar caracteriza la ‘historia como ciencia popular’, esto es, la recuperación de un espacio en que la

“Historia es palabra viva, un relato oral de identidad que se expone y dramatiza frente al pueblo congregado. Frente al dueño de esa identidad. No frente al vacío de una masa anónima de lectores. Aquí la historicidad no es un objeto de estudio, sino una responsabilidad común” (Salazar, 146)

Como explica Salazar, en la tradición popular, y especialmente en el mundo rural la historia es producto de una memoria colectiva que se construye y se experimenta siempre en comunidad. Esta manifestación de la memoria en un espacio compartido, sin embargo, ha sido difícil de recuperar en una sociedad que se acerca más a una dinámica competitiva entre individuos, que a la colaboración mutua de los sujetos que la componen. No obstante, existe un espacio que permite restablecer los lazos comunitarios perdidos y atraerlos nuevamente al tiempo presente: la fiesta.

Esta última no se reduce a una instancia específica que ocurre en forma esporádica, sino que remite a una noción de comunidad antigua que implica una relación amorosa entre el hombre, la mujer y la naturaleza. Respecto de este punto en uno de los capítulos de esta investigación se hace alusión a las formas de construir comunidad que han permitido que la tonada exista, se difunda y posea vigencia incluso en la actualidad. De ahí que sea posible identificar al menos dos formas de experimentar la vida en comunidad.

La primera que nace o es recordada en el espacio de la fiesta, es entendida por Fidel Sepúlveda, de un modo muy particular. A propósito del libro *Canto, palabra y memoria campesina* que recoge los relatos y la música de las cantoras de tonadas de Curanipe, Sepúlveda señala que en sus testimonios, “se percibe el encantamiento de una humanidad que siente la asistencia solidaria del entorno humano, cósmico y divino” (8), puesto que su arte permite invocar un tiempo sagrado en que se restituyen los lazos entre el ser humano, sus pares, la naturaleza y el mundo celestial: eso es la fiesta, es la gran razón para celebrar

la relación armónica y amorosa entre el hombre, la mujer y su mundo. Describe Fidel Sepúlveda:

“¡Cómo cantan y bailan las palabras y las frases con que las cantoras cuentan el sentimiento maravillado de la fiesta! ¡Cómo se siente transfigurado el espacio, el tiempo, el acontecer! ¡Cómo las celebraciones trabajan con un tipo de duración que «pide rienda» y desborda un día, tres días, cinco días, tan, tan plenos que la voz de la cantora no enronquece! ¡Y el repertorio de sus cantares no se agota ni se repite! ¡Cómo en este acontecer no falta ni comida, ni bebida, ni alegría, ni respeto! Este es el encantamiento del hombre y el mundo” (Sepúlveda, 8)

Esta experiencia del ser humano maravillado por su mundo es la que permite rescatar la vida comunitaria que muchas veces se sitúa en tiempos pretéritos imposibles de precisar. Al respecto Zygmunt Bauman, en su libro *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*, señala que la noción de comunidad alude siempre a elementos positivos como sentirse parte de un grupo ligado afectivamente o tener la certeza de ser protegido y/o ayudado en momentos de adversidad, de modo que aparece en nuestra memoria como anhelo de un pasado ideal. Según el autor, “Comunidad es hoy otro nombre para referirse al paraíso perdido al que deseamos con todas nuestras fuerzas volver, por lo que buscamos febrilmente los caminos que puedan llevarnos ahí” (Bauman, 7).

Esta sensación de paraíso perdido que renace en el espacio de la fiesta es producto, según Maximiliano Salinas, de una forma de relación del ser humano, sus pares y la naturaleza, previa a la llegada de los conquistadores españoles. Para explicar esta dinámica comunitaria, en su libro *Lo que puede el sentimiento*, Salinas hace alusión al ensayo de un filósofo judío llamado Martín Buber quien señala que existen dos maneras de relacionarse con la alteridad por parte del ser humano: el ‘yo-tú’ en que se establece una relación amorosa con los pares y el entorno natural versus el ‘yo-eso’ en que prima una relación de

poder de unos sobre otros que se ejerce a través de la violencia y objetualiza a todo aquel que no coincida con el propio ego. Según Maximiliano Salinas, la forma primigenia de experimentar la comunidad “estuvo fundada en la relación ‘yo-tú’ propia de los pueblos originarios, ancestrales o llamados ‘indígenas’, en cuya historia espiritual se pronunció esta palabra de manera natural” (24). Esta manera de constituir lazos comunitarios, le parece al autor, “celebró la vida de la relación, del entendimiento, del amor real, y la convivencia vital entre los seres humanos, y entre los pueblos, y con el conjunto de la vida viva” (25), lo que está en perfecta sintonía con la descripción de la vida comunitaria rural concentrada en el espacio de la fiesta a la que aludía Fidel Sepúlveda.

Según Maximiliano Salinas, el predominio de la relación ‘yo-eso’ surgió en América Latina ya en la época colonial donde se instauró una relación jerárquica entre grupos sociales definidos por la raza y/o el género fuertemente marcada por las relaciones de agresión. Ya en el siglo XIX, en que tras la emancipación del territorio comienzan a construirse los proyectos de nación,

“esta racionalidad no fundó precisamente, a los chilenos en una perspectiva de fraternidad, entendimiento y diálogo histórico. La imaginada comunidad nacional del siglo XIX debía reeditar la razón colonial de la Europa imperial. Y reasegurar al fin de cuentas, y más que nada, la supremacía originaria de los que trajeron la europeidad. La nación-razón que nació en Chile en 1810 debía ser tan dominante como la de sus antecedentes” (Salinas, 27)

Con la finalidad de imponer un proyecto de nación creado por la elite, el predominio de la lógica relacional ‘yo-eso’ permitió, según explican Claudio Rolle y Juan Pablo González en su libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*, que el grupo privilegiado se apropiara de algunas manifestaciones folklóricas comunitarias –como la tonada- para generar un discurso de identificación con un mundo rural idealizado que

representara ‘lo propiamente chileno’, contexto en el cual surge el movimiento denominado por Margot Loyola como ‘los cantores de tonada criolla’. Si bien en muchos casos el género de la tonada adquiere mayor difusión en espacios públicos de la urbe, al desarraigarla de la experiencia comunitaria que le dio origen pierde su capacidad de invocar ese tiempo sagrado de la fiesta en que se restituyen los lazos comunitarios.

El proceso de debilitamiento de los estos últimos, en todo caso, no afecta sólo a Chile o Latinoamérica. Según Zygmunt Bauman, es un fenómeno global característico de la posmodernidad en que se desdibujan progresivamente los lazos nacionales, regionales, del vecindario e incluso familiares. Lo alarmante, según Bauman, es que la incertidumbre respecto al futuro social de la comunidad

“no une a los que sufren: los separa, los aísla. Los sufrimientos que causa a los individuos no se suman, no se acumulan o condensan en algún tipo de ‘causa común’ que podría perseguirse con mayor eficacia sumando fuerzas y actuando al unísono. La decadencia de la comunidad, en este sentido, se perpetúa a sí misma: una vez que se inicia, hay cada vez menos estímulos para contener la desintegración de los lazos humanos y buscar forma de religar lo que se ha desgajado.” (Bauman, 42)

¿Será posible recuperar los lazos comunitarios descritos por Fidel Sepúlveda y Maximiliano Salinas como propios del mundo rural o las comunidades indígenas respectivamente? ¿Es posible hablar de comunidad en la posmodernidad? Maximiliano Salinas afirma con certeza enternecedora que “el amor es el impulso primario del ser humano, la relación original ‘yo-tú’” (31) y que, por lo mismo, la naturaleza humana tiende a la reconstrucción de los lazos comunitarios por sobre la dinámica posesiva del ‘yo-eso’. Es más, piensa el autor que la única manera de buscar la propia identidad es el encuentro con otro:

“No se trata de saber quién soy yo, sino convivir vitalmente con mi próximo, mi semejante, a quien tengo delante de mí. Y ese otro no es mi ‘idem’ sino otro legítimamente otro. Con él encuentro no la abstracta identidad, sino la proximidad del convivir humano. En la apertura a la palabra básica ‘yo-tú’” (Salinas, 31)

Esta concepción esperanzada de la naturaleza humana abre el espacio a creer en la posibilidad de recuperar los lazos comunitarios que en su momento dieron origen a la tonada, sobre todo si las trabajadas en esta investigación son de temática amorosa. En efecto, en el cuarto capítulo de este trabajo se plantea la existencia de al menos tres formas de experimentar la comunidad: la primigenia en que los lazos surgen pues se sostiene una relación amorosa entre los sujetos, sus pares y su entorno natural –basada en la dinámica ‘yo-tú’-, la segunda instaurada con el proceso de colonización en que prima la violencia de una elite que objetualiza los sujetos populares para hacer uso de su producción simbólica como metáfora del proyecto de nación –entendida en la lógica del ‘yo-eso’-, y una tercera experimentada en primera persona en el “Encuentro Regional de Poetas y Cantoras del Maule” realizado en Cauquenes, donde pude vislumbrar la posibilidad de hacer renacer los lazos comunitarios de antaño, ya no en un pasado distante como plateaba Bauman, sino en el presente. La novedad de esta tercera forma de experimentar la comunidad que despertaría la naturaleza amorosa del ser humano planteada por Maximiliano Salinas es que se constituiría en torno a un bien simbólico: la música de las cantoras de tonadas. Así lo afirman ellas mismas en algunas de las entrevistas personales realizadas durante ese encuentro –que se agregan en el anexo final de esta investigación- quienes señalan que se han reunido con la finalidad de rescatar el patrimonio inmaterial de la zona, pero por sobre todo, por la posibilidad de aprender de otro, en este caso de ‘las otras’ cultoras de este arte.

### 3.- Relación de la tonada y otros géneros de literatura amorosa

Como toda producción literaria, la tonada es un género que se cantó y representó en una época –finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX para efectos de esta investigación- en que circulaban otras producciones artísticas con las que compartía la temática de las relaciones afectivas heterosexuales, y en particular, el posicionamiento de la mujer como un sujeto-objeto amoroso. La intención de este capítulo es describir los diálogos y/o tensiones que tuvo la tonada de temática amorosa con otros géneros literarios vigentes en su época de producción, tales como el que Northrop Frye denomina en su libro *La escritura profana* como ‘el romance sentimental’, la literatura folletinesca descrita por Beatriz Sarlo en ‘El Imperio de los Sentimientos’ y la novela fundacional definida y caracterizada por Doris Sommer.

En su libro *Literatura Profana* Northrop Frye explica que el género que él denomina ‘romance sentimental’ data de la época clásica y se mantiene aún vigente. Ya en la Antigüedad, los griegos habían definido algunos patrones que, según el autor se han mantenido hasta la actualidad. Se trataría de

“narraciones de un nacimiento misterioso, con profecías oraculares sobre futuras contorsiones de la trama, con padres adoptivos, con aventuras que implican captura por piratas, escapar por un pelo de la muerte, reconocimiento de la verdadera identidad del héroe y su matrimonio final con la heroína” (Frye, 13)

Claramente en el romance sentimental el protagonista es el varón, quien vive una serie de aventuras y después de sortearlas con éxito recibe como premio a la doncella con quien contraerá matrimonio. El rol femenino entonces se configura como el sujeto/objeto de un espacio ideal que es el punto de llegada del héroe. Para mantener la tensión narrativa,

agrega Frye, es importantísimo que la mujer en cuestión sea virgen de modo que el final de la historia se consume con el matrimonio y la iniciación sexual de la mujer-premio que el héroe encuentra al final de su camino de aventuras.

El rol femenino durante la narración se constituye en forma pasiva, puesto que la doncella en cuestión debe esperar en forma indefinida el regreso del héroe victorioso y su posible matrimonio con él, de manera que, “en este papel, ella resulta una novia en potencia” (Frye, 92). El mantenimiento de su virginidad es fundamental en cuanto la historia contada consiste en el relato de todos los acontecimientos que ocurren antes de su matrimonio en que se espera que con su iniciación sexual se cierre la narración. Así lo explica Frye cuando señala que en el romance sentimental este encuentro entre el héroe y la doncella ocurre recién al final de la obra, donde convertida en madre y esposa, la figura femenina “al llegar la última página del romance, se ha adaptado al movimiento cíclico: gracias a su matrimonio, o lo que fuere, ella completa el ciclo y abandona la historia.” (Frye, 95)

Las voces femeninas que portan las tonadas dialogan con este referente femenino construido en el ‘romance sentimental’ en una oscilación de coincidencias y disidencias. Por una parte, en una cantidad considerable de tonadas que componen el corpus de esta investigación, las cantoras aparecen como mujeres ‘a la espera’ de ese varón que salió a la aventura, pero que, al contrario del ‘romance sentimental’ descrito por Frye, no tiene intenciones de volver y menos de casarse con ellas. Así lo plantea la cantora de la tonada “La coqueta” quien advierte que “Todos los hombres son casi iguales/Pues ellos quieren por temporada/Pero en llegando la de casarse/Se hacen los lesos i no vuelven más” (Salinas

y Navarrete, 196). El héroe del romance sentimental, en la tonada no es tal, pues de hecho aparece nombrado como el gran ausente en sus versos y por lo mismo la mujer, no es ya el punto de llegada, sino el inicio y el centro de la verbalización del sentimiento amoroso. Ciertamente es, en todo caso, que en varias tonadas su rol sigue siendo pasivo, pues no es, como podría pensarse, la protagonista que vive aventuras antes de encontrar a su amor, sino la voz doliente que se queja y sufre por la ausencia del ser amado. De ahí que el género de la tonada sea el lírico y no el narrativo, como en el caso del romance sentimental definido por Northrop Frye.

En la medida que las voces femeninas de la tonada suelen llorar por un amor que no volverá, el valor de su virginidad se vuelve bastante más relativo puesto que no es necesario para completar el ciclo de una narración como el premio del héroe que regresa a casarse con ella, sino que aparece como una posibilidad de experimentación e incluso una herramienta de supervivencia, como es el caso de varias chinganeras que combinaban sus presentaciones musicales con el comercio sexual. Así se puede inferir por ejemplo en la tonada Juanilla, en que la voz femenina expresa, “Mira bien como Juanilla/que no se hace de rogar/con el galán caballero/al prado se va a pasear/I da vueltas i revueltas/Ya por aquí ya por allá/Si ¡ai! que bueno va” (Salinas y Navarrete, 207) y en forma más explícita cuando un hablante lírico masculino señala “Entre todas las deidades/No hai ninguna como mi Juana/ Que sale a las oraciones/ y vuelve por la mañana” (Salinas y Navarrete, 207). Aunque no se alude en forma directa a la sexualidad femenina, hay datos relacionados con ‘ir a dar revueltas al prado’ o pasar la noche fuera que permiten imaginar la figura de una mujer sexualmente activa más que la de una doncella virgen a la espera de su futuro esposo.

Frye denomina ‘romance sentimental’ al relato de aventuras protagonizado por un varón que requiere de una historia amorosa de fondo para instalar un punto de llegada del héroe que es su regreso a casa y consecuente matrimonio con la mujer amada. No obstante, con el paso del tiempo, este tipo de narraciones modificó su rol protagónico desde un hombre que salía siempre victorioso en el sinnúmero de aventuras que debía enfrentar, a una mujer que pasaba el tiempo en debates internos en torno a sus sentimientos amorosos. ¿Cómo se explica este cambio?

Frye indica que fue en el siglo XIX cuando las mujeres se transformaron en los personajes protagónicos de los ‘romances sentimentales’ puesto que

“con el ethos romántico, se considera el heroísmo cada vez más en términos de sufrimientos, de aguante y paciencia, que pueden coexistir con dicha fragilidad, cualesquiera que sean las otras clases de fuerza que pueda requerir. Esto constituye también el ethos del mito cristiano, en donde el heroísmo de Cristo cobra la forma de sufrir la pasión. Este cambio en la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de los personajes femeninos en el romance” (Frye, 104)

En este aspecto las tonadas amorosas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX hacen eco de este referente novelesco configurando muchas veces, voces femeninas ‘sufrientes’ o, en el lenguaje de Northrop Frye que experimentan como Cristo una ‘Pasión amorosa’ en la que el reconocimiento de la propia identidad coincide con el dolor en el que se insiste porque se ha constituido como tema central en la experiencia femenina de la mujer abandonada. De ahí que abunden tonadas de las que Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas han clasificado en el apartado ‘Quejas de amor’. Una de las más representativas de esta actitud doliente que comparte la tonada con las protagonistas femeninas del romance sentimental del siglo XIX es “Te vas, que amargo pesar”, en que la voz femenina exclama:

## I

“Te vaz ¡que amargo pesar!  
 ¡Hai desgraciada de mí  
 Como quedaré sin ti  
 Quien me ayudará a llorar

## II

Lla tey vaz a separar  
 ¡Hai! quien pudiera seguirte  
 I me vaz abandonar  
 Dejando mi pecho triste  
 Te vaz que amargo pesar.

## III

Al cielo enviaré mis quejas  
 Para que mi mal consuele  
 Para ver si así te condueles  
 Der tormento en que me dejas  
 ¡Hai! desgraciada de mí”

(Salinas y Navarrete, 156)

El protagonismo de la mujer en la novela sentimental del siglo XIX también aparece con mucha fuerza en la literatura folletinesca de la misma época que es analizada y caracterizada por Beatriz Sarlo en su texto “El Imperio de los Sentimientos”. La autora señala que estas narraciones semanales “entre 1917 y 1925 (éstos fueron años de apogeo), circularon en varios cientos de miles de ejemplares y, a su manera, respondieron a las necesidades de un público al que, por otra parte, contribuyeron a formar” (Sarlo, 20). Aunque muchas veces contaban los pesares de mujeres enamoradas, según Beatriz Sarlo éstos fueron relatos ‘sobre la felicidad’ que alegraron así mismo a sus lectores. Las principales razones que explican esta oportunidad de otorgar bienestar por parte de la literatura folletinesca serían, desde el punto de vista de la autora, en primer lugar, la posibilidad de plantear “una felicidad al alcance de la mano, anclada en el desenlace del matrimonio y la familia” (Sarlo, 22) y en un segundo término la afirmación de que “el

mundo no necesariamente debe ser cambiado para que los hombres y las mujeres sean felices” (Sarlo, 22).

En el caso del género de la tonada amorosa, en tanto, la felicidad del hablante lírico femenino suele ser escasa pues, como ya se ha explicado, las cantoras se autoconfiguran en torno al dolor de la pérdida del ser amado. En otro grupo de tonadas la felicidad aparece asociada a lo festivo, es decir, a la posibilidad de cantar en y para la comunidad. Sin embargo, lo que claramente no ocurre nunca en la tonada y se constituye como una diferencia tangencial, tanto con la ‘novela sentimental’ como con la literatura folletinesca, es que la felicidad coincida con el matrimonio. Por el contrario, este vínculo es retratado como una obligación forzosa en que la mujer está esclavizada en las labores domésticas, se relaciona con un marido celoso que la siente su propiedad y muchas veces es víctima de violencia. Así queda expresado en la tonada “El matrimonio” que versa de la siguiente manera:

“Es el matrimonio  
El más bello estado  
Si tiene el casado  
Con qué manducar.  
Si acaso no tiene  
Todas son jaranas  
Y en pocas semanas...  
Tararí, tarará

Dicen que hay enredos  
Entre los casados  
Muchas disensiones  
Disgustos i enfados  
El palo por alto  
También suele andar  
Pero un buen marido  
Tararí, tarará

Malalla la cocina  
 Malalla el humo  
 Malalla quien se fía  
 De hombre alguno.”

(Salinas y Navarrete, 163)

El matrimonio en este caso no se presenta como punto de llegada del héroe, ni como la oportunidad de ser feliz, sino que aparece como una relación que, en el mejor de los casos, comienza en forma agradable, pero que luego se llena de discusiones que terminan con ‘el palo en alto’ y la mujer maldiciendo a los hombres en el espacio doméstico de la cocina. Este tópico se repite en variadas ocasiones y aparece descrito en forma magistral en la tonada “Palito’e Canela” de Petronila Orellana, recopilada por Margot Loyola en 1930. La voz femenina explica:

“I

Mi mamá me lo icía  
 Me lo golví a icir  
 Hijita si te casai  
 Tenís mucho que sufrir

II

Y yo por entusiasma  
 Por saber lo que es canela  
 Me jui a pedir consejo  
 A la vieja de mi agüela.  
 Y mi agüela me icía  
 Hay que ayudar a cargar  
 La cruz pus mí hijita.

III

Y el otro por lo otro lao  
 Que no me ejaba ivir  
 Si vos te casai conmigo  
 No te habrás de arrepentir.

IV

Saldremos juntos a pasear  
 Iremos al cine o al teatro  
 Después te iris a acostar  
 Muy juntita con tu ñato.

## V

Y después que me casé  
 Ay que cruz tan re pesá  
 Tenía razón mi mamá  
 Pa'darme esa aconsejá.

## VI

Y yo por pedir consejo  
 A la vieja é mi agüela  
 No ha servido ni pa'ponche  
 El palito é canela.

Y así decía mi agüela  
 Hay que ayudar a cargar  
 La cruz pus mijita.

## VII

Y ahora que yo me llevo  
 Pegaita é la artesa  
 Él solo sale a pasear  
 Y me' eja como lesa.

## VIII

Lavando toas las tiras  
 Y haciéndole el puchero  
 Pa que me iría a casar  
 De rabia casi me muero.”

(Loyola, 206)

En esta tonada, a diferencia de la visión idealizada del matrimonio que aparece en el ‘romance sentimental’ y la literatura folletinesca, este vínculo aparece como una suerte de trampa. La figura inicial del varón conquistador que promete una felicidad futura, cambia drásticamente después del matrimonio a la de un embaucador que ha seducido para conseguir a una mujer que se encargue de las labores domésticas de su casa. Llama la atención, además, que el rechazo al matrimonio sea comunicado de generación en generación tanto de parte de la abuela, como de la madre y que la metáfora que se utilice para aludir al mismo sea la de una ‘pesada cruz’.

Si bien la concepción del matrimonio es diametralmente opuesta en la tonada a la presentada en otros géneros de literatura amorosa, esta última asociación del matrimonio al sacrificio –cruz- se condice con el cambio que sufre el ‘romance sentimental’ en el siglo XIX en que resistir o ser capaz de convivir con el dolor se vuelve heroico y por ende, las mujeres se transforman en las nuevas heroínas pues la emocionalidad parece ser un asunto exclusivamente femenino. En este sentido las tonadas y la literatura folletinesca poseen una coincidencia, ya que el sentimiento amoroso femenino se transforma en el centro y tema de la obra literaria narrativa o lírica según sea el caso. Así lo explica Sarlo quien señala que “la cuestión femenina aparece en estas narraciones sólo como cuestión de los afectos. Sin embargo, el lugar de la mujer es narrativamente exaltado, porque se la presenta como señora (aunque también esclava) de pasiones arrolladoras” (Sarlo, 24). Del mismo modo, aunque en la tonada el sentimiento amoroso que predomina es el de amor doliente por el abandono, la mujer se sitúa como el centro del texto y configura su identidad a partir de su experiencia emocional de dolor, goce o rabia. No obstante, en el caso de la literatura folletinesca, según explica Sarlo, el posicionamiento de la emocionalidad en el centro de la vida femenina, permite presentar

“mujeres casi siempre lejos del cúmulo de repetidas tareas cotidianas que constituían la rutina de la madre de familia, de la hija soltera, de la empleada o la costurera. Pasan como sombras por el mundo del trabajo, que no aparece tematizado, y se presentan libres de las tareas que encadenan su servidumbre real” (Sarlo, 24)

Las tonadas, por su parte, no disocian el sentimiento amoroso del trabajo, sino que por el contrario, la realización de cualquier oficio se vuelve un atractivo en los distintos pretendientes que cortejan a las féminas y las mujeres cantoras que han puesto el sentimiento amoroso como el tema central de su producción poética y su vida, son también

trabajadoras y lo explicitan en su canto. Así queda expresado en la tonada “Muchacha si quieres casarte”, donde la voz femenina exclama:

“Muchacha si quieres casarte  
 Cásate con un carpintero  
 Que si no tiene qué darte  
 Te dará virutas para el fuego.

Muchacha si quieres casarte  
 Cásate con zapatero  
 Cuando no tenga qué darte  
 Te dará garras de cuero.

Muchacha si quieres casarte  
 Cásate con escribano  
 Aunque no tenga qué darte  
 Tiene la pluma en la mano.”

(Salinas, 175)

Cómo se observa en la tonada el trabajo realizado por el varón es por supuesto un factor importante a considerar cuando se trata de escoger marido pues definirá la calidad de vida de la futura esposa. No obstante el tema del trabajo no sólo está asociado a escoger un hombre que sea capaz de mantener a la voz femenina que se expresa en la tonada, sino también a dar cuenta de la independencia económica que adquirieron las mujeres cantoras ya sea por su propio canto, o por ejercer ellas misma un oficio que les permitía vivir, mantener a sus hijos, y por qué no, conocer o visitar al ser amado. Esto es lo que ocurre con la tonada “La zapatera” en que la voz femenina señala:

“Dicen que soy zapatera  
 Zapatera y no soi guasa  
 Porque yo vengo a vender  
 Zapatitos en la plaza.

Zapatos de cabritilla  
 Zapatos den crujidera,  
 Zapatos y zapatillas  
 Y media bota, caseras.

Tempranito me levanto  
 Me voy para la plaza  
 Me siento en mi silletita  
 A mirar a los que pasan.”

(Salinas y Navarrete, 167)

Si bien varias de las mujeres retratadas en las tonadas –sobre todo las relacionadas con el matrimonio- aparecen abocadas a tareas domésticas como cocinar o lavar la ropa, la hablante de esta última da cuenta de poseer experticia en su trabajo pues puede detallar todos los tipos de zapatos que vende y además se muestra cómoda en un espacio público como la plaza donde tiene la opción de entrar en contacto con sus posibles pretendientes.

Esta canción es una muestra más del fenómeno histórico descrito extensamente en la introducción de la presente investigación, esto es, del grupo de mujeres migrantes que llegó a instalarse a la ciudad y con la finalidad de mantenerse y alimentar a sus hijos se apropió de varios espacios públicos para vender distintos tipos de comida y elementos de vestuario. Con cierta independencia económica y en este nuevo espacio sus relaciones comerciales y amorosas con los varones claramente sufrieron un cambio.

En efecto, esta nueva forma de relacionarse promovida por un grupo de mujeres con independencia económica y, en ocasiones, múltiples parejas sexuales/amorosas tensiona otro discurso dominante en la época en que la tonada amorosa tuvo su mayor auge, es decir a la novela fundacional.

Extensamente conocido es el texto de Doris Sommer *Ficciones Fundacionales* en que la autora explica cómo en el siglo XIX predominó un tipo de novela que presentaba “una fórmula narrativa para resolver conflictos que se venían arrastrando por años, constituyéndose en un género post-épico conciliador que afianzó a los sobrevivientes de las encarnizadas luchas, postulando a los antiguos enemigos como futuros aliados” (Sommer, 29). Según la autora, abundan en este cuerpo de novelas las relaciones amorosas heterosexuales formadas por personas que representan clases sociales, religiones o regiones en conflicto, las cuales, atraídas por un amor arrasador, se presentan como sujetos que se desean mutuamente y logran concretar dicha atracción en la consolidación de la relación a través de un matrimonio, que coincide además con el amor. De esta manera, señala Sommer, ese sentimiento erótico-amoroso “proporcionó una retórica a los proyectos hegemónicos, en el sentido expuesto por Gramsci de conquistar al adversario por medio del interés mutuo, del ‘amor’, más que por la coerción” (23).

En el género de la tonada amorosa en tanto, ¿quién sería ese sujeto adverso al que se busca atraer?, ¿sería necesario/posible conciliar tensiones sociales a través de la pasión amorosa del hablante lírico femenino que predomina en ellas? Explican Micaela Navarrete y Maximiliano Solís en su libro *Para amar a quien yo quiera*, que “la expresión más inequívocamente chilena para designar al amado o a la amada es la de ‘negrita’ o ‘negrito’” (50). Este color de piel denota que el grupo social al que pertenece el ser amado suele ser el mismo de la cantora, esto es, de ascendencia campesina e integrado a la masa proletaria luego de la migración hacia los centros urbanos. Así se expresa en la tonada “El negrito más amante” en que la voz femenina reclama:

“El negrito más amante  
 Que mi corazón tenía  
 I ahora se me ahuyentó  
 Malhaya la suerte mía.  
 Vente negrito,  
 Vente a mis brazos  
 Porque por ti  
 Paso trabajos”

(Salinas y Navarrete, 105)

Este aspecto contrasta fuertemente con el ideal de belleza dominante en la literatura folletinesca en que la piel de los amantes –y ojalá la de los lectores- se denomina ‘tez, y sus cualidades más deseables se vinculan al blanco, a los reflejos nacarados, perlinos y a la naturalidad” (Sommer, 72). La idealización de la piel blanca, según Sommer, se refuerza también en la publicidad de las revistas periódicas que promueven productos de belleza para alcanzar dicho tono en la tez. No obstante, como ya se dijo, tanto la amante como el ser amado son en la tonada morenos o negros, y esto permite inferir que pertenecen a un mismo grupo social.

Su unión, quizá por lo mismo, no es necesaria puesto que al parecer estos textos son producidos y cantados, al menos en su origen, para un receptor con que se comparte el espacio físico –el pueblo, la casa, la cama, etc.- y la clase social. Tanto en la literatura folletinesca como en la novela fundacional los textos han sido creados para un público en proceso de crecimiento pecuniario para el que “la pericia sentimental y su desenlace matrimonial podían ser fantaseados como *via regia* de movilidad social” (Sarlo, 62). Este forma de ascenso social, denominada por Beatriz Sarlo como ‘economía mágica’ en que los personajes suelen experimentar veloces ascensos en el mundo de los negocios o estrepitosas quiebras que se superan rápidamente, resultaría atractiva para un tipo de público que tiene la esperanza de cambiar su situación de clase a través del matrimonio, sin

embargo, los ‘amantes morenos o negritos’ no parecen ser objeto de deseo en este discurso económico. A ellos no se les habla ni se les propone el matrimonio como una forma de conciliación entre grupos sociales adversos, sino que, lisa y llanamente, se los excluye del proyecto de nación, por lo que no es necesario incluirlos como personajes en la novela fundacional.

De ahí que el sentimiento amoroso expresado en la tonada no aparece como metáfora o metonimia de un proyecto que busca generar cohesión social, sino que se valida en sí mismo como tema legítimo del canto y la vida de la comunidad excluida de los discursos fundacionales de nación. Eso explicaría también el hecho de que al contrario del “entorno doméstico de la burguesía, donde, por primera vez en la historia de la familia, el amor y el matrimonio debían supuestamente coincidir” (Sommer, 31), las cantoras de tonadas expliciten un fuerte rechazo frente a este vínculo que se asocia mucho más a la violencia contra la mujer que a la experiencia de ascenso social y felicidad con que lo buscan relacionar los autores de literatura folletinesca y novelas fundacionales.

La centralidad de la experiencia amorosa en las tonadas que componen el corpus de esta investigación no aparece en el texto como un medio para representar las relaciones sociales de clases en conflicto en el siglo XIX e inicios del siglo XX, sino como un fin en sí mismo que responde a lo que Maximiliano Salinas ha denominado “la retórica del amor”.

El discurso dominante transmitido en parte gracias al folletín y la novela fundacional a través de la noción de

“economía mágica refuerza también ideas ampliamente difundidas sobre la generosidad y el desinterés de los pobres y el engreimiento, soberbia y desaprensión de los ricos, agrupando de este modo a los personajes en función de polos éticos-psicológicos”. (Sommer, 63)

Peter Brooks en su libro *The melodramatic imagination* explica que el maniqueísmo es una de las características más atractivas del género del melodrama pues simplifica los dilemas éticos del lector planteando claramente en dos polos a los personajes que representan el bien y el mal. Brooks señala que

“We find there an intense emotional and ethical drama based on the manichaeistic struggle of good and evil, a world where what one lives for and by is seen in terms of, and as determined by, the most fundamental psychic relation and cosmic ethical forces. The polarization of good and evil works toward revealing their presence and operation as real forces in the world. Their conflict suggests the need to recognize and confront vil, to combat and expel it, to purge the social order.” (Brooks, 13)

En este tipo de narraciones, el o los personajes que encarnan el principio del mal deben ser vencidos o expulsados de la narración para restablecer el orden cósmico. En las tonadas amorosas, en cambio, sólo escuchamos una parte del relato amoroso que enfatiza, a través de la apropiación del género lírico, su experiencia sentimental como centro y verdad de la historia de (des)amor que quizá ha inspirado a la cantora. El principio del ‘mal’ en este caso, es representado a través de la figura del ‘amante ingrato’, del cual, aunque malo, no se puede prescindir, ya que, ausente o no, muchas veces se configura como el receptor directo al que se le canta en la tonada. Así aparece en la canción “Si pudiera contar un instante” en que la amante doliente reclama al ser amado:

“Aún por ti dulce ingrato deliro  
Te recuerdo en mis horas de amor  
I por ti solitario un suspiro  
Siempre siempre me arranca el dolor.

De mi pecho afligido el clamor  
 Oye ingrato mi triste jemir  
 Que llorando llorando de amor  
 Sólo por ti pienso en vivir”

(Salinas y Navarrete, 124)

El ser amado presenta una ambigüedad ética difícil de clasificar desde el punto de vista del maniqueísmo melodramático ya que aunque es ingrato porque es indiferente al dolor de la cantora que lo ama, es también dulce pues su recuerdo es lo único que le permite a la voz femenina crear, cantar y vivir.

Así pues en este diálogo de tensiones y coincidencias que se genera entre la tonada y otros géneros de literatura amorosa es posible concluir que la mayor semejanza que existe entre ellos es el posicionamiento de la mujer como sujeto protagónico que se define en torno a su sentir amoroso. Salvo en los inicios del ‘romance sentimental’ en que la mujer se configuraba sólo como una novia en potencia, luego del siglo XIX e influido por el romanticismo, este género dibujó un nuevo tipo de heroísmo asociado a la figura femenina pues éste consistía en ser capaz de resistir frente a condiciones adversas, labor que tanto el personaje femenino del romance sentimental como la voz doliente de la mujer que canta tonadas en que se queja del amor, comparten.

Del mismo modo la centralidad de las emociones aparece enfatizada en los personajes femeninos de la literatura folletinesca a tal punto, que incluso el título que Beatriz Sarlo le da a su investigación sobre ella, es “El imperio de los sentimientos”. Aunque con matices distintos, algo semejante ocurre en la novela fundacional donde el deseo erótico y el sentimiento amoroso femenino permiten la unión ficcional de grupos adversos en la realidad.

No obstante, la primera diferencia importante de la tonada en relación con la novela fundacional es que el sentimiento amoroso en ella no se utiliza como instrumento para fines sociopolíticos, en el sentido de que no es una metáfora de la integración de grupos opuestos en el proyecto de nación, sino que tiene un sentido en sí mismo como expresión de la relación amorosa -enunciada en voces femeninas- de aquellos que han sido excluidos de dicho proceso.

Entre las diferencias de la tonada y otros géneros de la literatura amorosa de su época hay tres factores que es importante destacar: el tratamiento del valor de la virginidad y el deseo sexual femenino, la inmersión del sentimiento amoroso en la vida cotidiana –es decir, en el mundo del trabajo- y la no coincidencia de una felicidad idealizada con el matrimonio.

En relación al primer aspecto, el ‘romance sentimental’ descrito por Northrop Frye ubicaba la virginidad femenina como una condición *sine qua non* para la mujer del héroe que funcionaba como un premio para el varón, quien después de sortear con éxito muchas aventuras, iniciaba sexualmente a su novia luego de haberla desposado. En el caso de la literatura folletinesca y la novela fundacional también hay un trabajo del aspecto erótico femenino que se devela en una serie de encuentros furtivos, miradas lascivas, roces y besos apasionados, que sirven para mantener la tensión sexual, que sólo conducirá a un final feliz si se consuma en la unión de los amantes dentro del matrimonio.

La tonada de temática amorosa, en tanto, presenta dos tipos de voces en relación a la sexualidad; por una parte hay una voz femenina en abstinencia dolorosa ya que el ser

amado se ha ido y no pretende volver, y por otra la configuración de una mujer deseante, quien, dueña de cierta independencia económica, disfruta su sexualidad o sus experiencias eróticas en función de sus transacciones comerciales o de su propio goce personal.

Esto ocurre también, ya que a diferencia de las mujeres del romance sentimental, la literatura de folletín y la novela fundacional que aparecen alejadas de las tareas cotidianas del hogar, las voces amantes de la tonada son mujeres trabajadoras que se dedican tanto a las labores domésticas como a desempeñar su labor en espacios públicos o chinganas, lugares en los que generan nuevas formas de relación amorosa y sexual con los varones itinerantes que migran del campo a la ciudad o hacia las zonas mineras.

En esta relación de corazones y cuerpos migrantes que se puede leer en la tonada de temática amorosa, la felicidad, salvo en la fiesta comunitaria donde se canta la misma, es un objetivo rara vez conseguido. Varias veces se ha señalado ya que una parte importante del corpus de esta investigación corresponde a tonadas sobre el amor doliente que sitúa a las voces femeninas en posiciones pasivas y que las lleva, en ocasiones, a re-direccionar su pasión amorosa hacia sus propias creaciones artísticas y musicales. Tampoco el matrimonio ofrece posibilidades de realización personal y se aleja mucho de la felicidad idealizada con que lo asocian el romance sentimental, el folletín y la novela fundacional. Muy por el contrario, este vínculo parece someter a la mujer a una seguidilla esclavizante de labores domésticas y a la convivencia con varones celosos de su propiedad y dispuestos a ejercer la violencia contra ellas en el caso de que quisieran escoger otro rumbo.

El goce retratado en la tonada se acerca más bien al espacio de la fiesta comunitaria de la chingana o la reunión de las cantoras en torno a la comida, el vino y la música. De ahí que sea posible vislumbrar la creación de una nueva forma de comunidad que funciona en torno a las mujeres y sus prácticas amorosas, familiares, laborales y creativas. Este aspecto, en todo caso, se profundizará en el siguiente capítulo de esta investigación.

### 3.- Comunidad en torno al canto de las tonadas

Es imposible comprender el origen de la tonada como género poético y musical si no es dentro de una comunidad campesina o como una de las formas de expresión de la misma. No obstante la experiencia de vida comunitaria inicial, asociada al trabajo de la tierra, sufre fuertes transformaciones durante la segunda mitad del siglo XIX con la migración del campo a la ciudad, y la escenificación de la tonada ‘criolla’ en nuevos espacios físicos y comunitarios de carácter urbano durante la primera mitad del siglo XX. Ya en nuestra época, perdidos en gran parte los referentes campesinos, y con una difusión cada vez menor, uno de los desafíos de revitalizar el género de la tonada supone reconstruir la fuente comunitaria que le dio origen e intentar comprender cuáles eran los lazos que permitieron cohesionar a ese grupo de trabajadores de la tierra entre los que las mujeres campesinas se posicionaron como el centro de la vida musical de la comunidad.

La primera forma de experimentar la comunidad que se puede identificar al estudiar la memoria reaparece como un espacio ideal perdido en el pasado y anclado por supuesto a la vida agrícola. En el prólogo del libro *Canto, palabra y memoria campesina* de Isabel Araya, Patricia y Paula Chavarría, Fidel Sepúlveda describe de manera particularmente bella y pertinente este modo de convivencia humana. Las autoras del libro anteriormente mencionadas señalan que su intención era rescatar la importancia fundamental de la figura de la cantora en la región de Cauquenes, pero a lo largo de su investigación cayeron en la cuenta de que no era posible restringirse sólo al aspecto musical, ya que las cantoras que pudieron conocer les hablaban de su oficio como una de las formas de expresión de la

cultura campesina, cuya cosmovisión abarcaba todas las prácticas humanas de las personas que vivían en directa relación con la tierra.

Explica Fidel Sepúlveda que en los relatos de las cantoras entrevistadas “hay imágenes de espacios que son como rupturas por donde alumbró otra dimensión del campo y del pueblo chileno” (Sepúlveda, 7). De la misma manera el canto de la tonada hace renacer un espacio perdido en la memoria, en que los lazos comunitarios son, primero que todo, los del ser humano con la tierra. Así lo explica Fidel Sepúlveda cuando señala que

“Los trabajos en familia, en comunidad (los mingacos) marcan las siembras, las emparvas, las trillas, las cavas con el signo humanizador de lo personalizante y solidario. El trabajo de la tierra enriquece a la experiencia humana al ponerla en contacto con los procesos creadores de la vida. Pone piel a piel al hombre con la madre tierra y su entraña fecunda. Le posibilita al hombre ser co-creador del misterio de la vida” (7)

Este lazo original de carácter filial con la tierra es el que permite luego, la relación interpersonal con la naturaleza y las otras personas con las que se convive desde la que surge la creación, entre otras, la musical. Este aspecto respecto al origen de la tonada de temática amorosa es fundamental puesto que la comunidad que la engendra desarrolla sus lazos en torno a una mirada amorosa hacia el entorno y los otros. Según Maximiliano Salinas, la relación amorosa con el mundo que se evidencia en la tradición campesina, sería herencia de las cosmovisiones indígenas que, desde el punto de vista del autor se alejan de la objetivación racional del entorno en que la naturaleza/las otras personas son elementos de los que el sujeto puede apropiarse en un ejercicio de imposición de poder. Su forma de ver el mundo, piensa Salinas, puede comprenderse a la luz de la teoría del “yo-tú” del filósofo judío Martin Buber. Explica el autor en su libro *Lo que puede el sentimiento*, que “se trata de la palabra básica yo-tú, en la cual el yo no es sólo un ego, sino una persona que

entra en relación con el mundo. En este caso no se busca experimentar u objetivar la realidad, sino establecer una relación próxima y amorosa con el mundo” (Salinas, 23).

Esta relación amorosa con el mundo y los otros es la que se constituye como tema central del tipo de tonada estudiada en esta investigación, por lo que no resulta extraño que su espacio privilegiado de difusión sea el de la fiesta, puesto que ésta “es la experiencia de encuentro gratificante del hombre consigo mismo, con los otros, con el entorno” (Sepúlveda, 8) y permite la experimentación de un tiempo sagrado de conexión entre los seres humanos. En la comunidad campesina, en la experiencia de comunidad rural que da origen a las tonadas amorosas, en la organización del tiempo vital en torno a la fiesta, la figura de la cantora es fundamental. Así lo explica Fidel Sepúlveda cuando señala que:

“La cantora es una figura emblemática, es la oficiante del rito sagrado del encuentro. Ella no solo aporta a la historia local, regional, nacional. Sus canciones engastadas en los acontecimientos claves de la vida –bautizos, casamientos, velorios, trillas, novenas, santos– son algo más que documentos; son monumentos, esto es, encarnaciones vivas de la historia” (Sepúlveda, 8)

Cierto es el hecho de que no se entiende la existencia de la tonada sino en torno a la congregación de los campesinos para realizar juntos las labores propias de su trabajo, no obstante, la constitución del tiempo compartido es invocada por la voz musicalizada de la cantora, quien, a través de su canto restablece los lazos que mantienen a la comunidad unida y en fiesta.

Esta forma de experimentar la vida en comunidad, no obstante lo atractivo de su descripción en las narraciones y tonadas campesinas, aparece como un fenómeno al que se alude y se puede evocar, pero que se encuentra distante en el pasado, anclado en la

memoria de las cantoras que aún practican su oficio. ¿Existe algún modo de atraer hacia el presente este tiempo perdido, esta relación amorosa del hombre con el mundo y los otros?

Zygmunt Bauman, en su libro *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil* explica que la noción de comunidad está siempre asociada a experiencias positivas como sentirse contenido, apoyado, incluido en la diferencia y auxiliado en momentos de desazón, sin embargo, destaca el hecho de que es frecuente que en nuestra actual representación discursiva actual la comunidad aparezca como “un paraíso perdido o un paraíso que todavía se tiene la esperanza de encontrar; de uno u otro modo, no cabe duda alguna de que es un paraíso que no habitamos, ni el paraíso que conocemos a través de nuestra propia experiencia” (Bauman, 7). ¿En qué momento y debido a qué causas perdimos esta forma de experimentar la comunidad que el canto de la tonada permite evocar? ¿por qué comenzamos a mirar este modo de habitar el tiempo sagrado de la fiesta como un pasado ideal al que ya no podemos acceder?

Según Maximiliano Salinas, la pérdida de la comunidad como relación amorosa entre el yo y el tú –entendido este tú como la naturaleza y los otros validado como un par del que se puede aprender y con el cual compartir- ocurrió con la aparición del ‘yo colonizador’ y se instaló con fuerza en la historia de Chile desde el período de la Colonia en adelante.

“El llamado ordenamiento colonial fue, pues, antes que todo, la instalación de un conjunto de dispositivos bélicos. Éste funcionó como estructura general de la sociedad. El ámbito familiar institucionalizó la violencia doméstica del censor, o del confesor, colocado como vigilante y crítico de los intereses y deseos de los niños y de las mujeres. El ámbito de la cultura institucionalizó la violencia del inquisidor, quien discriminó la legitimidad de los demás lenguajes humanos: la imposición de la religión católica y la discriminación de musulmanes, judíos o indígenas americanos. El ámbito político institucionalizó la violencia

del gobernador quien tan sólo admitió los intereses y la soberanía de la elite colonial: los blancos y sus descendientes criollos. El ámbito económico institucionalizó la violencia del señor como agresión al entorno de la vida y de los espíritus de la naturaleza: la explotación de los recursos y de las energías de la tierra”. (Salinas, 26)

El predominio de la relación ‘yo-eso’ asociada por Martin Buber a la comprensión del otro como alguien a quien dominar, disciplinar o controlar de cualquier manera bajo una imposición de poder, hizo triunfar la lógica de la violencia y relegó la dinámica comunitaria amorosa a los grupos excluidos de la elite social racional blanca promovida en Chile durante los siglos XVII y XVIII, es decir, mujeres, niños, paganos, indígenas, negros y a “la plebe sufrida y menospreciada de las ‘chacras’, y de los campos y de las minas” (Salinas, 26). El grueso de la comunidad mestiza concentrada en el trabajo agrícola, por ende, acunó y revitalizó la dinámica del “yo-tú” instaurada según Salinas, por las comunidades indígenas, en el espacio del campo dentro del cual surgió el género de la tonada.

Durante el siglo XIX, la migración de los campesinos a los centros urbanos presentó un gran desafío a los antiguos trabajadores de la tierra: ¿cómo reconstruir los lazos comunitarios sin el espacio compartido del campo y los ritos en torno a la relación del ser humano y la tierra? Varios historiadores coinciden en que la figura femenina adquirió en el proceso de reconstitución del espacio comunitario popular un rol fundamental.

Mientras los varones solteros deambulaban de hacienda en hacienda trabajando como peones, o como mano de obra asalariada en ciudades o centros mineros, las mujeres que llegaron a los centros urbanos junto con sus hijos solicitaron al Estado que les concediera territorios periféricos donde montaron sus ranchos, lugares en que vivían y realizaban actividades productivas que les permitían subsistir. La historiadora Alejandra

Brito en su artículo “Mujeres del mundo popular urbano. La búsqueda de un espacio” explica que las mujeres campesinas que migraron al mundo urbano

“transformaron sus territorios en espacios de diversión popular, las chinganas, que no fueron otra cosa que el rancho de alguna mujer que sirvió para la venta de comida y alcohol y el espacio donde la sociedad popular construyó sus lazos de solidaridad, reciprocidad, afectos y deseos.” (Brito, 120)

Estos nuevos espacios de sociabilidad popular urbana no fueron bien vistos por la elite social que combinó una estrategia doble para acabar con los lazos que pudieran restablecer con fuerza las dinámicas comunitarias populares del mundo rural. Por una parte atacó el mundo de la chingana calificándola de insalubre y asignando a las relaciones amorosas allí conformadas el calificativo de inmorales, y por otro existió una reapropiación de los valores del mundo campesino filtrados por un discurso oficial para favorecer los privilegios de la elite urbana.

Así fue como las mujeres que vivían en forma autónoma en sus ranchos o chinganas fueron obligadas a hacinarse con sus parejas, hijos y vecinos en los conventillos, antiguas casas patronales subdivididas en que reapareció la violencia como forma de relación humana. Así lo explica Alejandra Brito cuando señala

“en el espacio de los conventillos la sociabilidad se tensiona de la mano de un reencuentro de hombres y mujeres populares que comienzan a constituir relaciones de pareja en un ambiente caracterizado por el hacinamiento, la insalubridad y la escasez de trabajo en las ciudades. En ese contexto aparece la violencia, la que se instala de manera cotidiana no sólo al interior de las habitaciones, sino también en la relación entre los vecinos, comenzando un proceso complejo y sostenido en el tiempo de violencia doméstica” (Brito, 121)

Si bien en la práctica la sociabilidad popular heredada del mundo rural fue sofocada por la elite urbana, este mismo grupo social se apropió en el discurso de esta forma de

experimentar los lazos sociales para establecer una igualdad que mucho le convenía: la de comunidad y nación. En el libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950* Juan Pablo González y Claudio Rolle afirman que desde finales del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX:

“Los fuertes vínculos de la elite social y política chilena con la cultura huasa de la zona central, reafirmados por el desarrollo de una música, una pintura y una literatura asociadas a ese mundo, junto al hecho de que éste haya sido el principal territorio habitado por chilenos durante el siglo XIX, llevará a las elite a fomentar una estrecha relación entre el folklore de la zona central y el concepto de Nación, con la consiguiente homogeneización de valores, mitos y costumbres. Para cohesionar un territorio expuesto a las influencias exógenas –tanto internas como externas-, era necesario imaginarlo como proveniente de una misma matriz cultural, según la idea romántica de Nación como comunidad, aunque, en el caso de Chile, esto no fuera así. De este modo, la tonada, la cueca y la cultura huasa se transformarán en emblemas de identidad que serán instalados en el imaginario del país como símbolos del ser nacional” (González-Rolle, 366)

Es en este intento de apropiación del folklore por parte de la elite en que nace lo que Margot Loyola denomina la ‘tonada criolla’ pues los grupos sociales más poderosos abren espacios públicos como los teatros en que legitiman la figura de la cantora de tonadas como una representación del *ethos* nacional. Si bien la percepción general es la de un posicionamiento del folklore en el centro del desarrollo cultural de la nación y su identidad, lo cierto es que también hubo una mirada crítica por parte de los cultores del folklore respecto al intento de integrar la cosmovisión campesina al discurso oficial de la elite durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX. Así lo señaló Margot Loyola quien explica que

“La tonada criolla mostraba una chilenidad idealizada, que no veía la realidad social muchas veces cruda y dolorosa del hombre y la mujer del campo. Por el contrario, los ponía a ellos como parte de un paisaje bucólico que dibujaba alegóricamente los valores de la nacionalidad.” (Loyola, 53)

Esa idealización del mundo campesino era leída como un gesto forzado por algunos cultores del folklore porque no se insertaba quizá en la vida comunitaria campesina que experimentaba a diario la realidad que le otorgaba sentido, por ejemplo a la tonada. Con el paso de este género a los escenarios de teatros urbanos la cantora pierde su capacidad de invocar un tiempo sagrado en que se restablecen los lazos comunitarios y su actuación se centra en la espectacularización del canto folklórico desarraigada de su fuente nutricia y más cercana a la emisión de un discurso oficialista que pretendía monopolizar las opiniones respecto a qué era lo ‘esencialmente chileno’.

Paralelamente a este proceso que afectó en forma directa a la representación escénica del género de las tonadas, las mujeres campesinas que migraron a la ciudad sufren, según Alejandra Brito, un proceso de disciplinamiento necesario para integrarlas al modelo de la modernidad capitalista. En su texto “Mujeres del mundo popular urbano. La búsqueda de un espacio” la historiadora afirma que

“el papel de las mujeres populares urbanas en estos nuevos procesos es el de convertirse en esposas y madres de obreros. Este es un rol que las obliga a renunciar a los anclajes tradicionales de su condición de mujer arranchada, dueña de su cuerpo y de su espacio, y la obliga a transitar hacia el camino de la domesticidad” (Brito, 125)

En dicho contexto el rol de la cantora como sujeto central del restablecimiento de los lazos comunitarios a través del espacio de la fiesta que describía Fidel Sepúlveda, se desvincula de su raigambre tradicional y puede ser absorbido en cierta medida por el discurso oficial que lo utiliza en su construcción simbólica del proyecto de nación. A las mujeres que se iban conociendo en trillas o rodeos, que se juntaban a tomar mate y compartir su música, o que, ya en la ciudad, se asociaban para trabajar en las chinganas, se les ofrece, durante la segunda mitad del siglo XIX e inicios del siglo XX, otra forma de

experimentar la vida comunitaria ligada estrechamente a las labores de beneficencia realizadas por la Iglesia Católica en la época.

María Stuvén en su artículo “El Asociacionismo femenino: la mujer chilena entre los derechos civiles y los derechos políticos”, en efecto, explicita que “las primeras asociaciones informales entre mujeres que registra la historia patria se relacionan con la defensa de la fe católica y especialmente de la Iglesia” (Stuvén, 107). Efectivamente, según explica la autora, aunque con intentos de reivindicaciones de género incipientes, esta forma de asociación femenina predominante durante la primera mitad del siglo XX se ancló fuertemente “en la defensa de los roles tradicionales femeninos y en el intento de impedir que el trabajo de la mujer entorpeciera su desempeño” (Stuvén, 110). En dicho contexto, como ya se ha explicado, la cantora de tonadas se recluyó en el espacio privado del hogar cumpliendo labores de esposa y madre, se centró en la calidad de su espectáculo musical en los teatros para un público masivo sirviendo como emblema del discurso nacionalista de elite o decidió volver al mundo rural a recopilar la fuente tradicional de dicha expresión musical y la cultura popular en general.

En relación con este último caso es imposible dejar de mencionar la labor recopiladora y creativa de Violeta Parra, quien durante la década de los sesenta jugó un rol crucial en la recuperación de la tradición campesina genuina amenazada por la fuerza del discurso oficial de la elite que se ha descrito anteriormente. Su trabajo de recopilación fue minucioso y selectivo pues le parecía necesario rescatar la tradición popular de las cantoras en forma genuina, dejando de lado aquellas manifestaciones asociadas al concepto de nación difundidas por la elite urbana de la época en las ciudades.

En efecto, Paula Miranda, en su libro *La Poesía de Violeta Parra* señala que para esta artista

“lo que hasta los años cincuenta se entendía por folklore había sido un constructo ahistórico y algo artificioso del siglo XIX, producto del nacimiento de la nación no sólo políticamente imaginada (ilustrados), sino culturalmente representada (románticos); momento en que lo ancestral se había mezclado con modalidades culturales más homogeneizadoras y esquemáticas” (44)

Para luchar contra la homogeneización impuesta por el discurso oficial respecto a lo que debería considerarse folklore, Violeta Parra investigó y aprendió una gran cantidad de géneros como la cueca, la tonada y el vals en sus variadas formas, además de incluir dentro de su expresión musical la tradición de raigambre indígena mapuche, entre otros elementos de la cultura popular. La expresión estética de esta última, por cierto, distaba mucho de aferrarse a una forma única de manifestar el folklore, ya que se insertaba en el proceso creativo de Violeta Parra dentro de la lógica de una “tradición en permanente cambio, dinamismo y variación” (Miranda, 45). Particularmente respecto al género de las tonadas, menciona Paula Miranda que Violeta Parra, junto con Margot Loyola, fueron capaces de revitalizar dichas canciones proyectándolas hacia el presente. Según Paula Miranda, esta música, por lo demás, le sirvió a Violeta Parra como una fuente nutricia que se constituyó como un referente fundamental para sus canciones de amor.

De ahí que muchas de las canciones de amor de Violeta Parra se alejen de los tópicos románticos de la poesía trovadoresca o el folletín para acercarse más bien a la instauración de “una mujer activa, resuelta, que sin renunciar al amor, exige de éste respeto, gratitud y recompensa” (Miranda, 120). Según Paula Miranda una parte importante de las canciones de temática amorosa de Violeta Parra “están llenas de cuerpos deseosos, de

cuerpos plenos y de exigencias hacia el ‘traicionero’, aunque estén realizadas bajo un temple pesimista, fatalista y a veces irónico, pues el punto de inicio de ellas es la imposibilidad” (Miranda, 120). Como se observa en la cita, la creación de Violeta Parra, y especialmente su labor como recopiladora, rescata de la tradición campesina de la tonada amorosa, la tensión -que se profundizará en el análisis del corpus de esta investigación- entre la ‘mujer doliente’ que espera el regreso de un amor imposible y la ‘mujer deseante’ que goza de su cuerpo y expresa su amor en el contexto de la fiesta comunitaria.

Si bien hubo importantísimos intentos de revitalizar el género de la tonada durante la segunda mitad del siglo XX, el desafío más abismante que ha tenido que enfrentar esta manifestación musical es la manera en que se crea y difunde el arte en un contexto posmoderno. Al respecto señala Beatriz Sarlo en el capítulo “Culturas populares viejas y nuevas” de su libro *Escenas de la vida posmoderna* que en la ciudad actual

“Muchas comunidades han perdido su carácter territorial; las migraciones trasladan a hombres y mujeres a escenarios desconocidos, donde los lazos culturales, si se reinplantan lo hacen en conflicto con restos de otras comunidades o con los elementos nuevos de otras culturas urbanas. Y allí los medios de comunicación actúan como el ácido más corrosivo sobre las lealtades y certidumbres tradicionales” (Sarlo, 112)

Desde el punto de vista de la autora ya no existen culturas populares en ‘estado puro’ puesto que la sociedad posmoderna no es capaz de otorgar bienes simbólicos que permitan construir identidades estables y homogéneas. Además, le parece a Beatriz Sarlo, ese tiempo cíclico al que se aludía a propósito de la fiesta rural no se puede rescatar puesto que gracias a la inmersión de los medios de comunicación masiva en el mundo campesino, el tiempo lineal de la urbe se ha insertado en dichos territorios sincronizándose con el del espacio rural anteriormente aislado.

Considerando estos factores, ¿es posible afirmar que el género de la tonada posee vigencia en la actualidad luego del distanciamiento de su fuente tradicional que sufrió durante el siglo XX? ¿Puede superarse ese quiebre entre esta expresión musical y la comunidad que la engendró?

Zygmunt Bauman, en su libro *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil* afirma que “la comunidad representa el tipo del mundo al que, por desgracia no podemos acceder, pero que deseamos con todas nuestras fuerzas habitar y del que esperamos volver a tomar posesión” (Bauman, 7). En el mismo sentido señala Octavio Paz en su libro *El Laberinto de la Soledad* que “el hombre es el único ser que se siente solo y el único que es búsqueda de otro” (253), es decir, que aunque la soledad parece ser un elemento distintivo de la condición humana, esta se manifiesta como carencia de otro, o sea, como deseo de comunión con otros. Ese sería el estado que como seres humanos anhelamos volver a experimentar y al que aludimos, según Bauman, como el paraíso perdido.

Explica Octavio Paz en el libro anteriormente mencionado que, aunque la soledad puede experimentarse como un estado necesario para profundizar en las cuestiones espirituales y renacer al mundo comunitario, la forma en que el ser humano la experimenta en la modernidad es estéril puesto que el trabajo, por ejemplo, ya no se percibe como una instancia de búsqueda del bien común, y como consecuencia se volvería, desde su punto de vista, una actividad sin sentido que no otorga un producto positivo. Es más, le parece al autor mexicano que “las sociedades industriales –independientemente de sus diferencias ‘ideológicas’, políticas y económicas- se empeñan en transformar las diferencias

cualitativas en uniformidades cuantitativas” (Paz, 262). Los medios de producción-comunicación masivos tienen a homogeneizar a los sujetos de manera que, según el poeta, al omitir las diferencias u oposiciones que existen dentro de un cuerpo social, impiden también la posibilidad de “penetrar la realidad como una totalidad en que los contrarios pactan” (Paz, 262) y por ende anulan la posibilidad de experimentar el amor de manera genuina y la necesidad de restablecer los lazos comunitarios a partir de una relación amorosa con la naturaleza y los pares.

Aunque su descripción de la dialéctica soledad/comunidad en la modernidad parece bastante pesimista, le parece a Octavio Paz que todavía existe una posibilidad de rescatar las formas de sociabilidad popular del mundo indígena o del campesino que dieron origen a tantas manifestaciones poéticas y musicales: la fiesta. Así como lo habían mencionado Margot Loyola y Fidel Sepúlveda en textos mencionado anteriormente, señala Octavio Paz en *El Laberinto de la Soledad* que

“La Fiesta es algo más que una fecha o un aniversario. No celebra, sino *reproduce* un suceso: abre en dos al tiempo cronométrico para que, por espacio de unas breves horas inconmensurables, el presente eterno se reinstale. La fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra. La Edad de Oro regresa” (272)

En efecto, este espacio festivo que desafía al tiempo lineal se traduce en creatividad poético-musical gracias a la labor, por ejemplo, de las cantoras de tonadas que a su vez invocan/convocan con sus cantos la relación amorosa primigenia del ser humano con su mundo. Esto fue al menos lo que pude experimentar cuando asistí al Encuentro Regional de Cantoras y Poetas del Maule.

Fui invitada por Patricia Chavarría, directora del Archivo de Cultura Tradicional de Concepción y ganadora del premio *Fidel Sepúlveda* de la DIBAM a este encuentro realizado en la Casa de la Cultura de Cauquenes, donde nos recibieron con vino con harina y compartimos una cazuela al son de los múltiples brindis recitados por poetas y cantoras para celebrar el encuentro y los brebajes.

En dicha ocasión tuve la posibilidad de entrevistar a distintas cantoras y entre las preguntas que les hice hubo una respecto al sentido de que éstas tuvieran la posibilidad de reunirse si ya las prácticas campesinas en que eran convocadas se realizaban con mucha menos frecuencia o se habían perdido. La señora Ana Rosa Roldán, oriunda de Santiago pero con una numerosa familia en la séptima región respondió señalando que

“son raíces que van quedando y por lo tanto a los que nos gusta, nos apasiona tanto esto, estamos preocupados y por eso es que lo estamos haciendo y tratamos de difundirlo en la medida que se pueda, por qué, porque no queremos que se extinga algo que sé yo, que es tan maravilloso”. (Roldán, Ana Rosa. Entrevista Personal. Sábado 22 de Agosto, 2015)

Además del afán de conservar la tradición explicitado por la señora Ana Rosa, la cantora Lilia Beltrán explica que en su caso este tipo de instancias de reunión entre los cultores del folklore, y particularmente entre las cantoras “es muy importante porque uno va compartiendo las experiencias que ha tenido y ellas aprenden de uno y una aprende de ellas, no sólo en las tonadas sino que en todo tipo de canciones.” (Beltrán, Lilia. Entrevista Personal. Sábado 22 de Agosto, 2015). En la misma sintonía, Isabel Gómez, una de las cantoras más jóvenes entre las asistentes al encuentro explica que el sentido que tiene juntarse con otras cantoras

“sería aprender, aprender porque usted ve diez cantoras y como le decía antes todas tienen algo que me van a enseñar y a la vez yo no me doy cuenta pero también aprenden algo, es como una cosa que va y viene, no es competitivo, yo nunca compito, yo nunca lo veo como una ronda de cantos y después quién cantó más bonito, quién dijo algo más divertido, no, tú te muestras como tú eres (Gómez, Isabel. Entrevista Personal. Sábado 22 de Agosto, 2015)

Esta coincidencia en el aprendizaje recíproco de las cantoras como la principal razón para reunirse cada cierto tiempo a compartir su música, abre una vía directa hacia el rescate de la noción de comunidad que antaño le dio origen al género de la tonada: la ya descrita vinculación del ser humano con la tierra y sus pares en una relación amorosa entre el yo-tú. La concepción de las otras cantoras, no como competencia sino como fuente para enriquecer el arte comunitario del canto, refuerza los lazos de la vida comunitaria que se trasladan desde el pasado al presente gracias al rol oficiante de la cantora de tonadas.

Después del almuerzo y las entrevistas asisto a una extensa jornada de más de tres horas en que se van sucediendo en el escenario del Liceo Antonio Varas de Cauquenes –el cual por cierto tiene más de cien años de antigüedad- rondas de cinco cantoras que viajaron de distintos lugares del país para presentar una de sus tonadas preferidas o rasguear una cueca y experimento en carne propia la reconstitución de los lazos comunitarios de antaño que reaparece con fuerza en el espacio de la fiesta, la música, el canto y el vino.

Ocurre entonces una inversión del proceso de constitución de la comunidad rural; no son ya las labores del trabajo de la tierra las que reúnen a las personas que son animadas por la voz convocante de las cantoras, sino que son ellas quienes a través de un bien simbólico como el canto son capaces de revitalizar y atraer hacia el presente ese paraíso perdido al que sí se tiene acceso a través del encuentro de mujeres que le cantan al amor. Tanto es así que, en efecto, cuando les pregunto a mis entrevistadas por qué existiendo

tantos tipos de tonadas –de esquinazo, parabienes a los novios, para los bautizos, etc.- el amor es un tema tan recurrente, Lilia Beltrán me responde extrañada, algo que a ella le parece obvio “bueno el amor está presente en todos lados tanto en las tonadas como en los valsecitos, en las cuecas, en todas partes está el amor (Beltrán, Lilia. Entrevista Personal, Sábado 22 de Agosto 2015).

Al finalizar la jornada, tras los últimos pie de cueca y los discursos, se anuncia un nuevo encuentro de cantoras en Septiembre, de modo que se puede inferir que la revitalización de la vida comunitaria rural que favoreció este encuentro no quiere ser sólo una anécdota particular, sino que pretende consolidar una continuidad que le sigue otorgando vigencia a la tonada de temática amorosa que constituye el tema central de esta investigación.

## 5.- Análisis del Corpus

Para realizar el análisis del corpus de esta investigación recurriré a una resignificación de las nociones de producción y reproducción marxista, que, por cierto han sido fuertemente cuestionadas desde el discurso feminista. Heidi I. Hartmann, es su artículo “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista” parafraseando a Engels, explica que para el marxista, el “factor determinante en la historia, es en última instancia, la producción y reproducción de la vida inmediata”, lo cual tiene un doble carácter: por una parte la “producción de los medios de existencia, comida, vestimenta, alojamiento y las herramientas necesarias para la producción; del otro lado, la producción de los seres humanos por sí mismos, la propagación de la especie”. (Hartmann, 6)

Como es sabido, en esta distinción de dos formas claves de producción, la división por género está fuertemente demarcada de manera que la producción de los ‘medios de existencia’ la realizan los varones realizando un trabajo remunerado fuera del hogar, mientras que las mujeres se encargan de la reproducción de los individuos que desempeñarán ese trabajo y del discurso que sostiene el sistema a través de la realización de las labores domésticas y la crianza de los hijos.

En la producción cultural, me parece, ocurre una división semejante, en la medida en que los varones son los que poseen acceso a los espacios para producir el discurso, especialmente cuando el tema es el amor. Las mujeres, por otra parte, muchas veces cuando son representadas e incluso cuando toman la palabra reproducen el discurso masculino

sobre el amor y sobre ellas mismas como objetos de dicho deseo. En el caso de las tonadas que utilizaré como corpus de esta investigación, existe un grupo de ellas que efectivamente creo que realizan este ejercicio, las cuales analizaré en el apartado ‘Reproducción’, sin embargo, existe otro grupo que tensiona ese discurso en el que aparecen voces femeninas que se constituyen como sujetos deseantes que transgreden los estereotipos femeninos promovidos por el discurso amoroso enunciado por varones. Este segundo grupo será trabajado en el apartado ‘Producción’.

Como señalé en la introducción histórica, el género de la tonada, tal como lo afirman Maximiliano Salinas y Micaela Navarrete, posee una fuerte raigambre hispanoárabe que explica el protagonismo de las voces femeninas que enuncian su deseo amoroso cantando canciones de amor. Salinas y Navarrete indican que este fenómeno sería herencia de la espiritualidad oriental llevada a España por la comunidad árabe, específicamente del misticismo sufí, en que incluso el amor divino es expresado a través del cuerpo y la voz de las mujeres, por lo que no es extraño encontrar poemas/canciones de raíz árabe-andaluz en que aparezcan voces femeninas elogiando el cuerpo de sus amados, invitándolos a visitarlas e indicándoles el mejor modo de complacerlas sexualmente.

Aún con ese origen en un discurso/canto altamente transgresor respecto del rol que le asignaba la cultura occidental a las mujeres en la Edad Media y épocas posteriores, un grupo de tonadas que forman parte del corpus que será analizado en esta investigación, reproduce una serie de figuras que aparecen en forma recurrente en la literatura clásica en géneros tan diversos como ‘el romance sentimental’, la poesía cortesana, el melodrama, la literatura folletinesca y las novelas fundacionales.

## 5.1 Reproducción

Aunque es sabido que en el proceso de migración del campo a la ciudad quienes se movilizaron hacia el norte no fueron sólo los varones, en las tonadas recopiladas por Rodolfo Lenz y Margot Loyola que conforman el corpus de este trabajo, la voz que aparece, es la de la mujer que se queda en el campo y le canta a ese amor ausente que está en tránsito hacia un lugar impreciso en el imaginario del hablante lírico. Así se expresa en la tonada “Qué haré sin ti vida mía”, en que una voz femenina exclama: “No puedo una hora, un instante/Vivir sin tu compañía, /I en faltándome tu vista, /¡Qué haré sin ti vida mía?” (Salinas-Navarrete, 102) y luego continúa señalando “La ausencia entre dos amantes, /es mal que no tiene cura, /Porque sólo se compone/De pesares i amarguras” (Salinas-Navarrete, 102).

A pesar de que son ambos amantes los que están separados, explica Roland Barthes en el libro *Fragments de un discurso amoroso*, que quien canta al amor ausente es siempre quien se queda y ese sujeto ‘en espera’ ha asumido en numerosas ocasiones un carácter femenino. Señala el autor que

“El otro se encuentra en un estado de perpetua partida, de viaje; es, por vocación, migratorio, huidizo; yo soy, yo que amo, por vocación inversa, sedentario, inmóvil, predispuesto, en espera, encogido en mi lugar, *en sufrimiento*, como un bulto en un rincón perdido de una estación. La ausencia amorosa va solo en un sentido y no puede suponerse sino a partir de quien se queda –y no de quien parte: yo, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente” (Barthes, 54)

La constitución de la propia identidad, entonces, aparece como una configuración discursiva de quien le canta al amor ausente. Así aparece en la tonada “Te vas qué amargo pesar”, donde en la segunda estrofa la voz femenina expresa “Lla tey vaz a separar/¡Hai!

quien pudiera seguirte/ I me vaz abandonar/Dejando mi pecho triste/Te vaz que amargo pezar” (Salinas-Navarrete, 156). Del mismo modo en la tonada “Mi vida, mi ser, mi encanto” recogida por Margot Loyola en Rari en 1992, María Concepción Toledo canta “Mi vida, mi ser mi encanto/mi amada prenda querida/ Estando de vos ausente/Para qué quiero la vida” (Loyola, 149) y en el mismo año Gery Retamal enuncia “Se fue mi querido bien,/ya se fue mi bien del alma,/ se fue mi querido dueño,/salió a la una de la mañana” (Loyola, 170) y termina su tonada señalando “Señores y señoritas,/dolor es querer ausente,/Aunque los ojos no lloren,/es corazón el que siente” (Loyola, 170).

Es muy asertiva la expresión de María Concepción Toledo al describirse a sí misma cuando dice ‘estando de vos ausente’ ya que el énfasis se pone en la experiencia dolorosa del que ama a quien no está; no es simplemente el otro el que se ha ido, sino el *yo* estando/siendo sin él. Lo sintetiza Gery Retamal cuando dice ‘dolor es querer ausente’, definiendo la experiencia dolorosa/amorosa por antonomasia como el sufrimiento por el abandono del ser amado. Es, como explica Julia Kristeva, “una nominación del amor que pone el acento más sobre la enunciación que sobre el enunciado” (235) y, lo más interesante en este caso es que quien enuncia/canta/actúa es una mujer.

Ahora bien, ‘estando ausente del ser amado’ aparece con fuerza lo que Kristeva denomina el ‘campo de la metáfora’ ya que en una suerte de narcisismo la voz femenina del hablante lírico re-direcciona ese amor a su propia palabra/canto que le permite sanar, desahogarse o permanecer recalcitrante en su dolor. La idealización del varón al que se ama, pero con quien no se puede concretar ese amor, se traslada entonces a la propia palabra/canto y sitúa al “lenguaje precisamente como objeto favorito: lugar de exceso y de

absurdo, de éxtasis y de muerte” (Kristeva, 235). Este último aspecto mencionado por Kristeva –la muerte- aparece como contrapartida a un amor que no se puede experimentar y parece ser la opción de quien sufre por aquella razón. En la tonada “Estoy que ya desespero”, la voz femenina exclama:

“Estoi que ya desespero  
No hai valor para sufrir  
Un sentimiento me mata  
Ya no quiero más vivir

En vano lloro y suspiro  
En vano morirme quiero  
Y sin encontrar alivio  
Estoy que ya desespero.”

(Navarrete, 161)

La voz de la cantora expresa una emoción dolorosa de quien está sumido en su propia angustia, ¿qué la salva de la muerte a la que parece precipitarla el dolor de la ausencia del ser amado? La posibilidad de cantarla y compartirla con las otras cantoras y sus respectivas comunidades. Expresa Barthes, citando a Heine,

“la idea del suicidio, entonces, me salva, porque puedo *contarla* (y no me privo de ello): renazco y coloreo esta idea con los colores de la vida, ya sea que la dirija agresivamente contra el objeto amado (chantaje bien conocido) o que me una fantasmáticamente a él en la muerte” (Barthes, 264).

Me salva de la muerte el que puedo *contarla/cantarla*, sería más preciso señalar en el caso de nuestras cantoras de tonadas. En efecto, así lo expresa Edelmira Valenzuela de Linares en 1965 cuando dice “A un sepulcro quisiera yo irme/a enterrarme por toda la vida/ porque ahí dentro de ese sepulcro/Está el ser que yo tanto quería” (Loyola, 143) y lo confirman Blanca y Ernestina Espinoza de Cauquenes en 1994 al señalar en la tonada “Ya

te vas a retirar” lo siguiente, en primera persona: “Lo que yo deseo tanto/, debe ser mi sepultura,/con el fin de no olvidarte/he de gozar tu hermosura”(Loyola, 144).

Como se observa, la muerte aparece cantada pero no es una opción a la que quien canta finalmente sucumbe. Esto en la medida en que, al parecer es una ‘muerte/viva’ que se canta y permite metaforizar la intensidad del dolor por la ausencia o abandono del ser amado. Julia Kristeva, de hecho, explica que los males de amor no se logran expresar sino con metáforas, ya que el sujeto de la enunciación “manifiesta en metáforas el acto complejo de identificación (narcisismo e idealización)” (236). Son muchas las metáforas del abandono o de la ausencia que aparecen en las tonadas, la mayoría de ellas, asociadas a la flora y fauna de la vida de campo; infaltables son los palomos que abandonan el nido, jazmines robados de los jardines en que fueron plantados o semillas de amor mal cuidadas que no dieron el fruto esperado, sin embargo una de las figuras más interesantes de trabajar en ese aspecto, desde mi punto de vista es el binomio olvido/memoria.

Aludiendo al concepto de *homoíoma* de Platón, Julia Kristeva afirma:

“Se está enamorado de lo que se asemeja a un ideal fuera de la vista pero presente en el recuerdo: todo el movimiento del transporte metafórico está ya en esta relación de *homoíosis* que tiene la ventaja de poner, desde los albores del pensamiento griego, el amor en connivencia con la puesta en imagen, la semejanza, la homologación” (237)

Efectivamente, en este tipo de tonadas a las que se ha hecho referencia, las metáforas son recurrentes porque el amado no se encuentra presente en la vida de quien canta, por lo mismo, como anuncia Kristeva, se vuelve necesario ‘ponerlo en imagen’, es decir, transportar su presencia en la memoria a otro espacio: el canto. Si el amor está ausente, ¿cómo se reconstruye ese receptor al que se canta en las tonadas? La respuesta más

precisa parece ser la del recuerdo, en el que aparecen distintas formas de experimentar el olvido/ o la resistencia del alma enamorada a vivirlo.

Llama la atención el hecho de que, mientras que en algunas tonadas la muerte o el suicidio aparecían como una opción desesperada de quien no podía soportar el sufrimiento por la ausencia del ser amado; lo único que logra vencer a esa amenaza de muerte cantada es mantener la ‘imagen’ del ser amado en la memoria incluso más allá del propio fallecimiento. Así se expresa, por ejemplo, en la tonada “Quieren privarme que te ame” en que la voz femenina afirma: “Si un puñal en mi clavasen/Para yo no ser tu amante/A la tumba bajaría/ Sin olvidarte un instante” (Salinas-Navarrete, 123). En reiteradas ocasiones el olvido sólo coincide con la muerte de la cantora que no concibe la forma de vivir sin mantener al ser amado en su memoria, como en el caso de la tonada “Mientras yo pueda vivir” en que se afirma: “Mientras yo pueda vivir/No dejaré de adorarte/Porque mi gloria es amarte/Asta dejar de existir” (Navarrete, 123) y se da cierre a la tonada con la siguiente estrofa: “Yo jamás podré olvidarte/Hermoso sielo adorado/Que siempre en mi pecho amante/ Esté tu imagen grabada” (Navarrete, 123). En la tonada “Caballito blanco”, en tanto, recopilada por Margot Loyola en la región del Maule en 1994, las hermanas Blanca y Ernestina Espinoza exclaman:

“Si me supieras querer  
Con un amor verdadero  
Para que yo te olvidara  
Fuera mi muerte primero

Toma tu caballo blanco  
Arrolla tu lazo al tiempo  
Toma tu china al anca  
Y acuérdate de esos tiempos”

(Loyola, 141)

Como se observa, aparece nuevamente la muerte como la única posibilidad de olvidar al ser amado, al que se interpela en el estribillo de forma muy bella requiriendo que ‘le eche el lazo al tiempo’ y vuelva a traer a la memoria los recuerdos de un amor pasado. Por cierto el interlocutor no necesariamente está presente en el momento del canto y la poesía dirigida hacia él, de modo que la que realmente le ‘echa el lazo al tiempo’ es la cantora a través de su propio ejercicio verbal/musical de recreación de la imagen del ser amado en la memoria y el canto. La verdadera muerte de la enamorada, entonces, no es ya esa a la que la precipita la desesperación de no tener junto a ella al ser amado, sino la certeza de que ha sido olvidada por el objeto de sus amores. Así lo expresa María Ahumada de Cahuil en la tonada “Lloraré toda la vida” recopilada por Margot Loyola en 2003, cuando canta:

## I

“Cuando me vaya de aquí  
Me voy a vestir de luto  
Porque olvidándote a ti  
No puedo tener más gusto.

## II

## Estribillo

Lloraré toda la vida  
En un silencio profundo  
Ya sé que tú me olvidaste  
No quiero estar en el mundo.

## III

Adiós la tierra que piso  
Adiós la voz que levanto  
Adiós querido del alma  
A quien yo he querido tanto.”

(Loyola, 173)

Tal como se expresa en la tonada acceder al olvido es entregarse al luto, dejarse vencer por la muerte, y el saberse olvidada lleva a las cantoras no sólo a despedirse de su

tierra y del ser que ha amado, sino también es un ‘Adiós de la voz que levanto’, esto es, al objeto del lenguaje/canto al que, como explicaba Julia Kristeva el enamorado suele re-direccionar su amor. En el mundo de las relaciones amorosas de las tonadas la muerte es el olvido y el olvido obliga a silenciar el canto.

Quien ‘sabe querer’, por ende, nunca podrá olvidar. Lo explican Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas en su libro *Para amar a quien yo quiero*, donde señalan que “se trata del saber amar, un conocimiento que anida en todo amante, y que es la garantía de la incapacidad del olvido” (52). Así aparece, en efecto, en la tonada “Me aconsejan que te olvide” en que la voz de la cantora que dice “Por ti mi corazón vive/Sin ti no puede haber goce/I bien claro se concibe/ Que las que amor no conocen/ Me aconsejan que te olvide” (Salinas-Navarrete, 127). Es por eso que olvidar se percibe como un acto agresivo, que se realiza sobre todo como retribución a un ‘palomo ingrato’. De ahí que en la tonada “Todavía no era tiempo”, la cantora señale “Con violencia me olvidaste/ Por otro nuevo placer” (Salinas-Navarrete, 142) y en otra canción que ya estaba en el registro realizado por Rodolfo Lenz y que más tarde recopila Margot Loyola en 1950, canta Purísima Martínez “Sé querer a quien me quiere/Y olvidar a quien me olvida/Que jamás hago recuerdo/De quien de mí se retira” (Loyola, 140), en la que luego se continúa señalando “Yo nunca lloro ni siento/Con una pasión fingida/Porque tengo por venganza/De olvidar a quien me olvida” (Loyola, 140)

En esta última tonada, en todo caso, se comienza vislumbrar una voz femenina un poco distanciada de la mujer que sufre en la ausencia del ser amado y espera en forma paciente y fiel su posible regreso, puesto que el hablante lírico no está dispuesto a mantener

un amor que no es correspondido y llorar por él en sus canciones. En este punto aparece una suerte de reapropiación de este discurso amoroso de la mujer que espera pacientemente el regreso del varón. Roland Barthes explica en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso* que

“Históricamente, el discurso de la ausencia lo pronuncia la Mujer: la Mujer es sedentaria, el Hombre es cazador, viajero; la mujer es fiel (espera), el Hombre es rondador (navega, rúa). Es la mujer quien da forma a la ausencia, quien elabora su ficción, puesto que tiene el tiempo para ello; teje y canta...” (Barthes, 55)

Ciertamente el fenómeno descrito por Barthes en esta cita es una constante en una cantidad numerosa del primer grupo de tonadas que ha sido analizado en este trabajo. Una buena síntesis del tema es la que hace Elena Carrasco en su tonada dedicada al amor que se va lejos “Mi corazón es leal” en la que le dice a su interlocutor “Nadie ocupa tu lugar/Tú eres mi absoluto dueño/No tengo aún ni un ensueño/Ni otra cosa en qué pensar” (Loyola, 220), confirmándole su constante fidelidad a pesar de su ausencia y declarándose como su propiedad. No obstante, aparecen también otro grupo de canciones que dan cuenta de una mujer que comienza a dar atisbos de una experiencia de vida diferente, como en el caso de la tonada “Adiós mi querido amante” en que la cantora se despide del ser amado diciendo “Adiós mi querido amante/Ya me voy a padecer/ Ruega al cielo que no muera/Hasta que te vuelva a ver” ( Navarrete, 109), y luego en “Adiós vida, ya me voy” se reitera este motivo cuando la cantora dice “Adiós vida, ya me voy,/ por los campos suspirando/De que me acuerde de ti/Me consolaré llorando” (Navarrete, 146). Se mantiene por cierto la experiencia del dolor, pero un aspecto cambia en forma radical, es ella –la que canta- quien se va, es ella la migrante, y aunque le duele la separación, insiste en iniciar un nuevo camino e incluso se abre a las posibilidades de un nuevo amor. En efecto en la tonada

‘Adiós vida, ya me voy’ mencionada con anterioridad, Jovita Valdés cierra su canto exclamando:

IV  
 “Dejarme a mí padecer  
 Pena no tengo nadita  
 Un agravio y un amor  
 Con otro nuevo se quita  
 Cogollo  
 Presente aquí la compañía  
 Florcita de esa blanquita  
 El que tiene amores lejos  
 Con suspirar se le quita”

(Loyola, 172)

Las figuras del suspiro y las lágrimas han sido extensamente explicadas en el texto *Para amar a quien yo quiero* de Micaela Navarrete y Maximiliano Salinas. La imagen, en cambio, que me parece pertinente destacar en el contexto de este análisis es la de la *mujer en tránsito*, que deja al varón esperando, que se dispone a reemplazarlo si es necesario y que responde quizá, a la nueva forma de vida de las mujeres que, a finales del siglo XIX comienza a migrar desde el campo a la ciudad y se configuran, como ya lo explicaron Gabriel Salazar y Alejandra Brito, en el centro de la sociedad popular urbana.

Marcela Orellana, en su libro *Lira Popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)* establece una diferencia entre el surgimiento de la lira popular como género escrito y sus antecedentes en la tradición oral, explicando que en la lira hubo espacio para alejarse de las fórmulas pre-establecidas que reaparecían constantemente en la tradición oral como un método para mantener en la memoria lo que no se podía registrar por escrito. Desde el punto de vista de Marcela Orellana

“En situación de oralidad, los temas se piensan de manera de no olvidarlos fácilmente. Al no haber nada fuera de la mente para registrar ese pensamiento, debido a que la emisión oral se desvanece al pronunciarse, existe la necesidad de establecer un tipo de discurso altamente conservador o tradicionalista que permita reproducirlo” ( 21)

Orellana no se refiere específicamente al discurso de la tonada, aunque al parecer lo incluye en su percepción de tradición oral cuando insiste en señalar que el hecho de utilizar fórmulas recurrentes para no olvidar o poder improvisar espontáneamente “explica una de las características del discurso oral: repetitivo y conservador” (24). Luego de hacer una lectura exhaustiva del corpus de esta investigación me permito cuestionar, al menos en lo referente al género de la tonada, ese carácter homogéneo de discurso conservador y repetitivo cuando se trata de la oralidad. Ciertamente es que un grupo de las tonadas lo posee tanto en la forma como en el contenido y es allí donde aparece la mujer dolorosa que llora al amor ausente y lo espera prometiéndole fidelidad incondicional, pero el contexto en que estas tonadas se enuncian, y por sobre todo, el sujeto femenino de la enunciación, tensiona directamente una visión de mundo propiamente conservadora, ya que es un espacio en que la mujer no aparece sólo como objeto del deseo descrito por distintas voces masculinas, sino que se constituye como sujeto de la enunciación del amor experimentado en primera persona.

Ahora bien, no es sólo el sujeto de enunciación femenino el que permite poner en duda el carácter conservador y repetitivo de la tradición oral de las tonadas, sino también una serie de temas tratados en otro grupo de ellas que le permitirán a las mujeres populares rurales o urbanas referirse al amor y al sexo opuesto como pocas féminas de elite, e incluso algunas que incursionan en la lira popular, pudieron hacerlo. Ese grupo de tonadas será analizado a continuación en la categoría de ‘Producción’.

## 5.2 Producción

En el texto de Adriana Valdés *Escritura de mujeres, una pregunta desde Chile*, ella explica que cuando las mujeres hacen uso del lenguaje corren un riesgo inminente;

“creerían hablar, hablarse (ser sujetos de la acción de hablar, referida a ellas mismas) y en realidad serían habladas (serían objetos de esa acción, cuyo sujeto sería el lenguaje. Dejarían entonces la mudez para tomar la palabra como hombres; para entrar en una palabra que no les es propia y perpetuar los valores y los ‘desvalores’ que la constituyen” (2).

Esta suerte de engaño en el que podrían clasificarse varios tipos de tonadas, puesto que aunque son enunciadas por mujeres presentan prototipos femeninos que han sido contruidos en el discurso masculino sobre el amor –la mujer fiel, la mujer que espera, la mujer que sufre- no es aplicable, me parece, al corpus completo en ningún caso, puesto que hay tonadas en los que la mujer subvierte un espacio recurrente en el discurso amoroso patriarcal. Valdés señala que “la imagen que de sí tiene la mujer, en estas circunstancias, es la de su lugar en el deseo del otro, el reflejo de sí mismo que se ve en el ojo de quien la desea” (5), sin embargo en el discurso de las tonadas analizadas en esta investigación, aparece con fuerza *la voz de la mujer deseante*.

### ***‘La irrupción de lo otro en lo uno’***

En la tonada “Duerme niño duerme” la voz femenina se presenta como quien merodea y busca provocar el amor en el hombre que le interesa. La cantora cuenta: “Estando de centinela/me acordé de tus amores/ I me salí a divertir por el campo de las flores” (Navarrete, 107), y después del estribillo continúa diciendo “Soy como la mariposa, /que anda alrededor de la vela/Aunque me queme las alas/yo he de ser tu centinela” (Salinas-Navarrete, 107). La voz femenina que enuncia la tonada se manifiesta

abiertamente interesada en el varón al que busca e incluso está dispuesta a correr el riesgo de ‘quemar sus alas’ para poder tenerlo bajo su mirada. En la tonada “El negrito más amante”, en tanto, la cantora apela a su enamorado diciéndole en el coro “Vente negrito/vente a mis brazos/porque por ti paso tanto trabajos” (Salinas-Navarrete, 105), figura que reaparece en “La calabaza”, donde la cantora dice “Acércate, negro mío, /acércate i con gusto/ que lo que yo te decía/ era para darte un susto” (Salinas-Navarrete, 173). Como se observa en los versos anteriormente mencionados hay una invitación de parte de la voz femenina a los hombres que le interesan a la cercanía física, e incluso, en algunas, se elogian los atributos del ser amado, como en el caso de la tonada “Los capuchinitos” en que la cantora exclama:

“De la peña nace el agua  
 ¡Válgame Dios!  
 Del agua los caracoles  
 ¡Que aquí estoy yo!  
 De la boca de mi negro  
 ¡Válgame Dios!  
 Salen los ricos olores  
 ¡Que aquí estoy yo!”

(Navarrete, 187)

Esta tonada da cuenta de la expresión del amor y el deseo por parte de una voz femenina que, en todo caso, no sólo se limita a la expresión de su propio deseo de cercanía física con el ser amado, sino que también encuentra espacio para criticar ácidamente a los varones. Una tonada que sintetiza la forma que aparece con frecuencia de criticar a los hombres en las tonadas es la canción “Los hombres son unos pollos” que data de 1901, en la que se señala:

“Los hombres son unos pollos  
 Que saben muy bien fingir  
 Que cuando pican las flores  
 Aborrecen el jardín

Es necesidad saberlos tratar  
 Darle buenos tragos de yel  
 Porque se pueden luego emborrachar  
 Si se les da mucha miel”

(Navarrete, 175)

La imagen del hombre que engaña y que no retribuye bien a la mujer que se entrega por entero es recurrente en el discurso amoroso impuesto a las mujeres para hacerles ver la cercanía de los varones como una experiencia amenazante y a ellos como seres en los que no hay que confiar. Por eso la cantora de la tonada “La Cocinera” advierte:

“A los hombres los comparo  
 con las abejas  
 Pican flores diversas  
 Luego se alejan  
 I aunque de paso  
 I aunque de paso  
 Dejan en cada una su picotazo.

Si amares a algún hombre  
 No se lo digas  
 Muéstrate siempre ingrata  
 Serás querida”

(Salinas-Navarrete, 174)

Frente a este varón que daña a las mujeres que lo aman y se aprovecha de ellas, la cantora aconseja no explicitar los sentimientos a los varones para ser amada. Aunque esto es clásico del discurso tradicional sobre el amor, no todas estas mujeres se contentan con suspirar por la ausencia del ser amado o llorar por sus infidelidades, sino más bien, se muestran dispuestas a abandonar al varón y buscar un nuevo amor. Es así como lo expresa la cantora Esther Martínez en su tonada “El chincol” cuando reproduce un diálogo entre un chincol y una chincola que culmina en la siguiente estrofa:

## III

“Por fin la chincola vil  
 Dijo yo a apartarme voy  
 Porque contigo no soy  
 Casada por el civil  
 Contesta el chincol celoso  
 Y con áspero semblante  
 Sé que me estay engañando  
 Y que tienes otro amante  
 De chincoles tengo un mil  
 Que me andan dando consejo  
 Y en el agua a ti te deajo  
 Y para que me haga un huevo  
 Me buscaré un chincol nuevo  
 Porque vos chincol tai viejo”

(Loyola, 212)

En esta tonada, en efecto, es la mujer quien abandona y cuando el varón le expresa sus sospechas de que ella lo engaña, ella no niega que tiene varios pretendientes y que lo abandona para buscar un nuevo amor. Incluso más, varias voces femeninas en las tonadas afirman tener interés en varios hombres a la vez, aspecto que tensiona el discurso de la fidelidad femenina como un valor imposible de quebrantar. En la tonada “Los guasos”, la voz femenina dice “A mí me gustan los huasos/ porque saben trabajar, / y lo que se ven queridos, /principian a galantear/ Me gustan todos, /en realidad/pero los huasos me gustan más” (Salinas-Navarrete, 189). No sólo se trata de desear a varios hombres en forma simultánea, sino que, en ocasiones, de mantener relaciones paralelas con ellos, como en el caso de la tonada “El pololito” de Carmen Rosa Romero, recogida de Coelemu en 1952, cuyas estrofas presento a continuación:

## I

“Yo tenía un pololito  
 Que muy de alba se levantaba  
 Y cada vez que aclaraba  
 Me daba un vistacito

## II

Una tarde a medio día  
 Pasó un señor muy mirón  
 Con ese me quedaría  
 Que cuenta más de un millón

## III

Al frente de mi ventana  
 Otro pololo tenía  
 Que con él me divertía  
 Noche, tarde y mañana.”

(Loyola, 153)

La voz femenina se permite contar públicamente en la tonada sus amores paralelos, y para no sentirse presa de sus propias emociones se niega incluso a enamorarse, como en la tonada “La coqueta” cuyo estribillo suena “Todos los hombres son casi iguales/pues ellos quieren por temporada/pero en llegando la de casarse/Se hacen los lesos i no vuelven más/Nó, nó, nó quiero amar/Nó, nó, nó, jamás/Seré siempre coqueta/Viva la libertad” (Salinas-Navarrete, 196). Esta actitud huidiza de los varones frente al matrimonio no se percibe como una desgracia de la mujer abandonada, sino que aparece también un rechazo de parte de la voz femenina a dicha institución, oponiéndola al goce de la libertad. En efecto, no son pocas las tonadas en que las mujeres advierten a sus congéneres de la mala experiencia que suele ser el matrimonio para las féminas. Tal es el caso de la tonada “Cásate niña, cástate”, cuya temática se incluye en la de los parabienes que se dedican a los novios que se acaban de casar, y cuyas dos primeras estrofas señalan lo siguiente:

## I

“Cásate, niña cástate  
 Goza tus meses primeros  
 Que después estarís deseando  
 La vida de los solteros

## II

Los maridos son muy güenos  
 Para los primeros días  
 Y luego para después  
 Le quieren quitar la vida”

(Loyola, 182)

Aparece retratado el matrimonio como una experiencia engañosa, pues se disfruta sólo al principio, pero después trae consigo tristeza y pesares a las mujeres, que al parecer, deben entregar su propia vida para existir en función de sus esposos. Al casarse la voz de las cantoras vuelve a ser lastimera, como aparece en “La llorona” en que una mujer es dejada de lado por su marido que la usa sólo para las labores domésticas; así lo expresa ella al decir: “Cuando sale ni me avisa/Sólo dice con ternura/Tengo rota la camisa/Échemele una costura” (Loyola, 210). La instancia del matrimonio, además, parece exponer a la mujer a una ola de violencia de la que no se puede escapar y que es denunciada, por cierto, en algunas tonadas como “El zapatero” en que la cantora relata:

“Un zapatero furioso  
 Le decía a su mujer:  
 Como te pille con otro  
 Te doy con un tirapié,  
 Te tiro la orma  
 Te tiro el martillo,  
 La capa de cabro  
 También el cepillo  
 Con el almidón  
 El sacabocado  
 También la puntera

Le pego a tu madre  
 También a la mía  
 Y se va al carajo  
 La zapatería”

(Salinas-Navarrete, 211)

Por la amenaza de violencia, que incluye también a las madres de las personas que componen esta pareja, y la reclusión a las labores del hogar, las cantoras recomiendan no casarse y difunden un discurso de la libertad o rechazo al matrimonio, como la única forma de vivir el amor de manera plena y poder incluso provocar y controlar el afecto que generan en los hombres. Es más, una tonada enunciada por una voz masculina, habla de una mujer llamada Juanilla en forma ‘positiva’ por no renunciar a su posibilidad de experimentar el amor con varios hombres. Canta/cuenta el enamorado: “Ella se va para el puerto/A pasear por las chinganas/Pasea con los ingleses/Hasta cuando le da la gana/ Mucho quiero a mi Juanita/ La quiero porque es tan bella/ Porque todos los lecheros/ Han tenido parte en ella.” (Salinas-Navarrete, 2009). No es difícil inferir que la mujer retratada en esta tonada, si no ejerce la prostitución, al menos mantiene relaciones con varios hombres paralelamente, y esto, al parecer no es una razón para condenarla, sino que para desearla o quererla más. Esta última tonada evidencia además, el empoderamiento de las mujeres que migraron desde el campo a la ciudad y protagonizaron la vida de las urbes y los puertos, siendo muchas veces el centro de la vida de la chingana, bailando, cantando y amando.

Esa libertad ubica a la mujer en una posición privilegiada, la de “la cortejada” que tal como la señora o dama del amor cortés maneja a su amante en función de sus caprichos, con la diferencia de que es ella misma la que lo expresa, por ejemplo, en una tonada como “El volantín”, en que el varón aparece representado en la metáfora de este objeto volador y la mujer como la persona que al encumbrarlo puede controlar todos sus movimientos. Explica la voz femenina en la tonada:

“Como volantín manejo,  
 Al joven que me corteja  
 Lo recojo si se aleja  
 Y si se acerca lo alejo  
 De este modo no lo dejo  
 Pensar por un solo instante  
 Es mi dueño i es mi amante  
 I si se me inclina a algún lado  
 Lo bajo si está encumbrado  
 I le acorto ese tirante”

(Salinas-Navarrete, 199)

Esta mujer que ya no llora el amor ausente, sino que maneja de cierto modo la relación con el varón, parece acercarse bastante a la figura de las chinganeras o vivanderas que ya no dependen económicamente de un varón. Frente a la imagen de la mujer interesada que escoge marido según su riqueza o se aprovecha de los pretendientes pidiéndoles regalos, aparece la figura de una mujer que es capaz de auto-sustentarse y que incluso genera habladurías entre sus vecinos por eso. En la tonada “Los vecinos envidiosos” la cantora señala respecto de una mujer bien vestida “Si la ven con buena ropa/que su plata le ha costado/ luego dicen sus vecinos/que su querido le ha dado”. Como especifica la cantora, la mujer retratada en esta tonada puede comprarse su propia ropa, así como otras por sus trabajos de costura, lavado, prostitución, ventas de comidas y alcohol también logran proveer, para sus hijos y para ellas mismas, lo necesario para subsistir. Esta experiencia las empodera, por lo que pueden establecer de qué forma quieren participar de las relaciones amorosas con los varones. Es por ello quizá que adquiere cabida una tonada como “Condiciones” en que la voz de Esther Martínez canta “Si quieres que yo te quiera,/ Ha de ser con condición./ De que lo tuyo sea mío/ Y lo mío tuyo no”. Existe en esta cita una interesante ambigüedad entre lo que se posee, puesto que *lo tuyo* y *lo mío* pueden

funcionar a la vez como el amor, el cuerpo y los bienes materiales, que en todo caso la mujer está dispuesta a aceptar como una ofrenda masculina, pero no a ceder y transformarse en propiedad del varón.

Otra fuerte transgresión temática que presenta un grupo de las tonadas que conforman el corpus de esta investigación es la participación de la mujer no sólo como cantora sino como mujer deseante en medio de la fiesta que se da permiso para el goce del alcohol y del cuerpo del hombre deseado. Es lo que queda retratado en la tonada “Caracolito” en la que versa la tercera estrofa:

“III

Dicen que estoy curadita  
 Pero no he tomado nada  
 Con un beso que me dieron  
 Estoy medio trastornada.

Estríbillo

Caracol, caracolito  
 Ven acá a darme un besito  
 Caracol, caracolazo  
 Ven acá a darme un abrazo...”

(Loyola, 161)

La mujer que aparece en esta tonada se embriaga de alcohol, amor y deseo y expresa sin problemas y con precisión lo que quiere del hombre que le interesa. Y esa mujer, además de configurarse como mujer deseante, es también mujer cantora, la cual como canta el amor y el deseo, se vuelve asimismo amante y poetisa. Esta coincidencia entre deseo y canto aparece en forma explícita en la tonada “La Guitarra” en la cual Isabel Soro le da voz a este instrumento señalando:

“II

La guitarra pide chicha  
Y las cuerdas aguardiente  
Y la que estoy tocando  
Un joven de quince a veinte

III

Ya no puedo tocar más  
Porque me duelen los brazos  
Es que no veo venir  
La bandeja con los vasos”

(Loyola, 192)

La cantora se refiere a su propio quehacer como una forma de goce y solicita a la vez alcohol y un hombre joven como la fuente que la nutre para continuar cantando. Incluso más, señala que se embriaga cantando junto con otras mujeres, como en la tonada “Como que me voy curando” de Petronila Orellana en que la cantora relata su proceso de borrachera y afirma “Como que me voy curando/En el despacho ‘e Teresa/Como que me voy curando/Con una copa ‘e cerveza” (Loyola, 243). Este último aspecto entrega luces sobre la posibilidad del canto de tonadas de otorgar un bien simbólico que genere comunidad de mujeres, aunque este tema se abordará en profundidad en otro capítulo de esta investigación.

Con esta nutrida cantidad de ejemplos es poco probable seguir afirmando que la tradición oral de la poesía popular, y en particular que la tonada posee y difunde sólo un discurso conservador, puesto que frente al prototipo de la mujer doliente en espera y sufriendo por el amor ausente que se describe en el primer apartado de este capítulo, aparece una contrapartida que también pertenece al género de las tonadas compuesta por mujeres que se constituyen como sujetos deseantes de enunciación, que hacen a los hombres que les interesan solicitudes de amor emocional y físico, son capaces de amar/desear a varios hombres a la vez y lo validan en sus canciones, rechazan la institución

del matrimonio por su asociación al servicio doméstico del que se beneficia el marido y la amenaza de violencia que éste supone, frente a la infidelidad buscan un nuevo amor y, rota la dependencia económica con los varones, ponen condiciones y en cierta medida pueden manejar el cortejo y la relación amorosa. Todas estas mujeres, pero particularmente las cantoras, erotizan sus textos haciendo coincidir canto y deseo en sus tonadas y permiten vislumbrar la posibilidad de conformación de una comunidad femenina que comparte esta visión de mundo, la expresa y difunde en sus actuaciones.

Es por ello que es posible afirmar que el discurso amoroso de la tonada oscila en una tensión entre la reproducción de un mensaje masculino sobre el amor puesto en voz de las mujeres y la expresión de un discurso subversivo que da cuenta de otra forma de construcción de la identidad femenina y del amor en una sociedad de transición entre la vida de la mujer sedentaria del mundo rural y la de la mujer en tránsito hacia/en la urbe.

## 6.- Cuerpo cantado y cuerpo que canta

En el libro *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*, Pilar Errázuriz explica cómo en el siglo XIX surgió un discurso en oposición a la emancipación femenina incipiente y al movimiento pro sufragio de la mujer cuyo fin era evidenciar la ‘natural inferioridad femenina respecto a los varones’ e impedirle así a las mujeres el ejercicio de sus derechos políticos. La literatura del Romanticismo, según la autora, no quedó exenta de este discurso misógino sino que, por el contrario, lo apoyó generando dos prototipos femeninos excluyentes entre sí, es decir, “se construye una representación de la mujer según los símbolos contrapuestos de la Virgen María y de Eva, esto es, mujer virtuosa y madre por excelencia frente a mujer y mal” (Errázuriz, 33).

Esta oposición binaria con que se representa a la mujer no sólo en la literatura sino también en otras manifestaciones artísticas y disciplinas de estudio descrita por Pilar Errázuriz, se traslada por cierto a la literatura de temática amorosa que tuvo su punto máximo de difusión desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX en América del Sur, esto es, al romance sentimental, la literatura folletinesca y la novela fundacional analizadas con más detalle en un capítulo anterior de esta investigación. No obstante, vale la pena preguntarse cómo se sitúan las cantoras de tonadas entre estos prototipos femeninos tan fuertemente arraigados en la literatura romántica de la época.

Aunque, por una parte se las podría considerar más cercanas a la representación de la mujer ángel por su fuerte lazo con las labores domésticas cantadas por ellas mismas y que las relegan al espacio privado o familiar, existe un aspecto muy relevante que en su

canto/discurso las aleja de dicha imagen: para estas mujeres enamoradas, la maternidad no parece ser algo central. Todo lo contrario; escuchamos las voces de mujeres sufrientes o deseantes cuya función en el texto literario no es la de procrear hijos como consorte central de la vida familiar, sino expresar en primera persona su propio sentimiento erótico-amoroso. Los hijos, aunque pudiesen existir, no son tematizados en la poesía de mujeres en que el sentimiento amoroso es escogido como centro de la creatividad.

En ese sentido quizá, las voces de las mujeres cantoras de tonadas amorosas se aproximarían a la figura de la *femme fatal*, cuya herramienta para llevar al varón hacia el camino del mal es, por supuesto, la ‘belleza maldita de su cuerpo sexualizado’. En efecto, según Pilar Errázuriz, muchos textos literarios de la época del romanticismo “alimentan la representación de las mujeres hipersexualizadas y cercanas a lo abyecto y aún constatamos que en los archivos documentales llevan la nomenclatura de poseídas por las fuerzas del mal (Errázuriz, 29).

Esta relación entre mujer y maldad es recurrente en una serie de textos cosmogónicos de distintas culturas, pero el aspecto de seguro más interesante en el discurso sobre la mujer del siglo XIX es que esta relación está mediada por el cuerpo, en este caso, el cuerpo femenino representado a través de voces masculinas. En el corpus de tonadas amorosas que constituye el objeto de estudio de esta investigación el cuerpo canta y se canta. ¿Qué ocurrirá cuando la voz que construye la representación de su propio cuerpo y del cuerpo del ser amado/deseado es la de una mujer?

## 6.1 Cuerpo cantado

Por muchísimo tiempo la figura de la mujer -y particularmente el cuerpo femenino- ha sido representada en literatura a través de la voz/pensamiento/discurso masculino. Este fenómeno, según explica Pilar Errázuriz posee una consecuencia grave: la anulación del sujeto femenino real.

Al respecto señala Errázuriz que en el discurso predominante de la segunda mitad del siglo XIX:

Se alternarán representaciones de mujeres malvadas y mujeres místicas, devoradoras, asesinas y santas o lánguidas y entregadas figuras. En cualquier caso, la mujer real desaparece tras esa multiplicidad de representaciones femeninas que no hacen más que repetir lo idéntico, las unas como las otras, intercambiables, representaciones detrás de las que desaparece el sujeto de las mujeres. La idealización se dobla de rechazo; y a la vez que se rechaza a la mujer, se la ama e idealiza, no a la mujer en su realidad, sino a la imagen de la mujer creada por ellos mismos, o sea, el reflejo de su deseo. (Errázuriz, 27)

La representación de la mujer en el discurso masculino, según la autora, tiende, como consecuencia “a contrarrestar la autonomía del sujeto mujer, ya sea asimilándolas a seres peligrosos y amenazantes o idealizándolas en una inmanencia angelical que las inmoviliza y las silencia. (Errázuriz, 30). Vale la pena destacar este último aspecto, es decir, que la figura de la *femme celestial*, en que la mujer parece idealizada no es tampoco positiva en torno a la representación del sujeto femenino ya que ubica a las mujeres en una posición pasiva y sin voz propia.

Es importante enfatizar dicho tema puesto que la representación del cuerpo en las tonadas amorosas que se analizan en esta investigación, responde, al menos en una parte del corpus, al tratamiento del cuerpo permitido a la mujer ángel en el discurso decimonónico,

es decir, el de un cuerpo más bien pasivo que en el discurso amoroso funciona como metáfora del sentimiento, esto es, un cuerpo sublimado. La sublimación del cuerpo aparece retratada en el discurso de las tonadas amorosas en dos figuras predominantes: los ojos y el corazón.

Muchas son las tonadas amorosas cantadas por mujeres que proponen, por ejemplo, la figura del corazón como el motor o nido que acuna el sentimiento amoroso. Es lo que ocurre en “Mi negrito” donde la cantora exclama: “Negrito de mi vida/Perla del corazón/Me han dicho que te olvide/I eso no puedo yo” (Salinas y Navarrete, 106). Del mismo modo los ojos aparecen frecuentemente en el corpus de tonadas de esta investigación como la vía de expresión del sentimiento amoroso albergado en el corazón, cuya función doble de atraer y llorar al ser amado es posible observar en la tonada “Cuando sale el sol brillando”, en que se le canta al receptor “Tú tienes unos ojitos/Grillos y cadenas son/Con ellos me cautivaste/ Vida de mi corazón” (Salinas y Navarrete, 115). Tanto el corazón como los ojos no son nombrados en cuanto partes del cuerpo en sí mismas, sino como vía de expresión o representación del sentimiento amoroso que embarga a la voz femenina.

En el *Diccionario de Psicoanálisis*, Laplanche y Pontalis señalan que “Freud recurre al concepto de sublimación con el fin de explicar, desde un punto de vista económico y dinámico, ciertos tipos de actividades sostenidas por un deseo que no apunta en forma manifiesta, hacia un fin sexual: por ejemplo, la creación artística” (Laplanche, 415), y luego agregan, citando al propio Freud que “la capacidad de reemplazar el fin sexual originario por otro fin, que ya no es sexual pero se le haya psíquicamente

emparentada, la denominamos capacidad de sublimación” (Laplanche, 416). Este proceso, al parecer, es el que se hace con el cuerpo en las canciones amorosas analizadas en esta investigación, puesto que, por ejemplo, el cuerpo del ser amado se nombra, pero no se toca, e incluso el propio cuerpo adquiere características metonímicas, para referirse en realidad, no al cuerpo en sí mismo, sino a lo que el cuerpo puede representar. El caso del corazón, en ese sentido, resulta el más evidente, debido a que hay tonadas en que la cantora puede dialogar consigo misma de esta manera “Alza corazón de amor/No olvides a quien te adora/Mi triste corazón llora/ ¿Por qué lloras corazón?” (Salinas y Navarrete, 120). El corazón entonces aparece como un interlocutor válido de la voz amorosa que se desdobra para contar sus penas al único elemento que puede comprenderla porque alberga el amor que la atormenta. De ahí que en la tonada “Estoy que ya desespero” se insista en este diálogo con el propio corazón, cuando la cantora cuenta “Le digo a mi corazón/que deseche su sentir/Y me responde llorando/No hay valor para sufrir” (Salinas y Navarrete, 161).

Ahora bien, ¿por qué es posible afirmar que el cuerpo –corazón, ojos- es sublimado en las tonadas amorosas?, ¿existe en realidad una pulsión sexual posible de identificar en ellas que pueda redirigirse sublimando algunas partes del cuerpo como representación del sentimiento amoroso y no como visualización del cuerpo en sí mismo?

Uno de los elementos más interesantes en las tonadas que conforman el corpus de esta investigación es cómo una polifonía de discursos respecto al amor y el cuerpo enunciado por voces femeninas dialogan y se ponen en tensión. Esto ocurre puesto que, en forma simultánea al cuerpo sublimado, coexisten en la tonada amorosa ‘el cuerpo deseable’

del ser amado al que se le canta, el ‘cuerpo deseante’ de la cantora, y la configuración del propio cuerpo de quien canta como deseable para invitar al ser amado al contacto físico.

La coexistencia de estas formas de representación del cuerpo se hace más visible en las tonadas cuando aparece la boca, esa con la que se besa y se canta. “No tengo vaso ni agua/En que darte de beber/Pero tengo mi boquita/que es más dulce que la miel” (Salinas y Navarrete, 112) dice la cantora en la tonada “Mañanitas” y la de “Los Capuchinitos” agrega: “De la boca de mi negro/¡Válgame Dios!/Salen los ricos olores/¡Que aquí estoy yo” (Salinas y Navarrete , 187). En esta última tonada, además se continúa invitando al contacto físico al señalar “y le dije a mi negrito,/Válgame Dios/Apretadme la cintura/Que aquí estoy yo” (Salinas y Navarrete, 187). A medida que nos vamos alejando de los cantos cuyas temática es el sufrimiento o las quejas amorosas y nos acercamos al acápite que Maximiliano Salinas y Micaela Navarrete han clasificado como tonadas de tipo “Festivo”, en una suerte de espacio carnavalesco bajtiniano, aparece con fuerza el cuerpo femenino deseante que invita explícitamente al varón a quien se le canta a unirse a él en contacto físico. No pocas son las tonadas en que se repite la fórmula “negrito o querido” vente a mis brazos, e incluso más, algunas donde se alude, por ejemplo, al contacto físico real iniciado por la voz femenina que canta refiriéndose al hombre que corteja “Le planté al roto un pellizco” (Salinas y Navarrete, 193) y advierte al varón personificado en un tenco “Si no te trago te masco” (Salinas y Navarrete, 184).

Boca, brazos y cintura explicitan la pulsión sexual sublimada en ojos y corazón e incluso contagian de pasión la mirada, que ya no sólo se concentra en expresar o ser cautivada por el sentimiento amoroso, sino que goza de la belleza del cuerpo del otro. Este

fenómeno aparece en la tonada “Mi mamita me ha dado una zumba” en la que la cantora expresa “Cuando salgo a paseo, mamita, / Unos hombres tan lindos que veo/ Yo lo sé que ofendo a mi Dios/ Pero me es imposible y no puedo” (Salinas y Navarrete, 213). El deseo de mirar el cuerpo del varón, como se observa, supera incluso el temor a Dios y a las reprimendas maternas.

## 6.2 Cuerpo que canta

La aparición del ‘cuerpo deseante’ en el discurso de las cantoras de tonadas tiene que ver no sólo con el cuerpo sobre el que se canta en ellas, sino en gran medida sobre el cuerpo femenino que canta, en un primer momento en las trillas y fiestas campesinas y luego, como consecuencia de la migración de las cantoras hacia la ciudad, como centro del espectáculo musical folklórico difundido en radios y teatros en forma masiva.

En su libro *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1980-1950*, Juan Pablo González y Claudio Rolle caracterizan el surgimiento de lo que ellos denominan ‘folklore de masas’. Se explica en dicho texto que

“En la cultura campesina chilena, y como ocurría en el salón decimonónico, la mujer es la protagonista del canto, ya sea como solista o en dúos y tríos con arpa y guitarra. A comienzos del siglo XX, su presencia en la ciudad estaba circunscrita a las fondas y ramadas de las fiestas de la Independencia y de Navidad, pero también a las casas de canto y de tolerancia durante todo el año. Desde la década de 1920, el disco y la radio se sumarán a la actividad de proyección realizada por la cantora campesina chilena, la que empezará a ser presentada como la cancionista criolla primero, y como folklorista después, cooptando categorías del mundo del espectáculo y la investigación más que de la propia tradición rural” (González-Rolle, 371)

El cuerpo de las cantoras de tonadas adquiere cuando se presenta en público, ya sea en el mundo campesino o en la urbe, un valor performativo. Independiente de cuál sea su escenario es un cuerpo femenino que se construye para ser visto y oído en forma simultánea

a la transmisión de la tonada que se está cantando. Judith Butler, en su libro *Cuerpos que importan* resignificó la noción de cuerpo a la hora de referirse a la construcción del género.

Señala la autora que:

“El cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado (...) y la manera de sostener ese significado es fundamentalmente dramática. Cuando digo dramático me refiero a que el cuerpo no es simplemente materia sino una continua e incesante materialización de posibilidades. Uno no es simplemente un cuerpo, sino, de una manera clave, uno se hace su propio cuerpo y, de hecho, uno se hace su propio cuerpo de manera distinta a como se hacen sus cuerpos sus contemporáneos y a cómo se lo hicieron sus predecesores y a cómo se lo harán sus sucesores” (Butler, 189).

Uno de los aspectos más interesantes de esta nueva noción del cuerpo es que rompe con la oposición binaria cuerpo-género en que se señalaba que el cuerpo existía en forma natural y a partir de él –o incluso negándolo- se podía construir individual/socialmente el género de cada persona. El cuerpo, según Judith Butler, también puede construirse, y en efecto, se hace a sí mismo en condiciones temporales, espaciales y sociales particulares distintas entre sí. Esta forma de concebir el cuerpo resulta fundamental cuando se trata del cuerpo de un artista en escena, quien recrea su propio cuerpo para transmitir su creación.

Este fenómeno ocurre, según cuenta Margot Loyola, desde los inicios de la interpretación de tonadas en el mundo campesino, y uno de los aspectos fundamentales que ella destaca, es la relación del cuerpo y la voz, herramienta distintiva y sello personal de cada cantora. Al respecto explica Margot Loyola que “la técnica y expresión utilizadas en el canto alcanzan las tres formas de emisión: los resonadores de cabeza, de garganta y de pecho, con predominio de altura media de garganta” (Loyola, 30). Aunque resulta evidente la relación cuerpo y canto, la investigadora va más allá explicitando la manera en que una

serie de factores influyen y moldean el modo de interpretación de cada cantora, esto es, la forma en cada una construye su cuerpo, voz y canto en escena.

Señala Loyola que

“en la interpretación se destaca la naturaleza o temperamento de cada cual, relacionada en muchas oportunidades con el medio sociocultural, ocasionalidad, estado anímico, capacidad respiratoria y las posibilidades vocales innatas, de tal forma que cada tonada es la representación de una vida” (Loyola, 31)

Toda la vida de la cantora se concentra en un cuerpo que canta y se va desgajando de tonada en tonada. Además de las vivencias individuales y el talento natural con que cuenta cada cantora que influyen considerablemente en la interpretación corporal de las tonadas, ya en sus orígenes campesinos, el cuerpo de la misma se recrea en función del momento y lugar de la presentación. Margot Loyola relata:

“Si se canta en una trilla, por ejemplo, arriba de la parva de paja, entre animación de los peones, quejidos de yeguas, ladridos de perros, silbido del viento, conversaciones, la cantora usa toda su potencialidad vocal en el volumen y altura, para dejarse oír, alentando a los trabajadores. En cambio si ella canta bajo techo, en un espacio reducido, en sesión investigativa, o para sí misma, no utiliza todas sus capacidades técnicas y expresivas”. (Loyola, 31)

La performatividad del cuerpo de la cantora de tonada, si bien existía ya en sus orígenes campesinos, adquiere gran importancia para las cantoras urbanas del género, algunas de las cuales pasan de los mingacos, trillas, vendimias y rodeos a grabar discos, sonar en la radio y presentarse en grandes teatros para un público masivo. En su exhaustiva investigación sobre el género de la tonada, Margot Loyola escribe un capítulo denominado “Los precursores del cantar criollo”, donde describe parte de la vida, música y fuerza interpretativa de figuras que ella considera fueron fundamentales para la consolidación de la música folklórica en los escenarios de las grandes ciudades chilenas.

Al realizar una caracterización general de los iniciadores del cantar criollo en la urbe, uno de los aspectos que destaca es el hecho de que ellos, “por influencia, probablemente del teatro, agregaron en su interpretación expresiones histriónicas, tales como: risas, animaciones, versos, dichos muy chilenos y otras formas de expresión, ajenas en la tonada campesina.” (Loyola, 52). Esta diferenciación de la tonada urbana y la del mundo rural está dada, como es posible inferir, por la forma en que cada cantora ‘hace su cuerpo en el escenario’. El énfasis de las cantoras de tonada criolla, como explica Loyola, está no sólo en el canto, sino en la interpretación teatral del mismo.

Sobre Clarita Tapia, a quien Margot Loyola llama “Artista de escenario”, describe la investigadora que

“...además de su gracia como ejecutante, ella se distinguía por una interpretación pícaro muy suya [...] Después del estribillo acostumbraba recitar con cierta sorna maliciosa, unas impredecibles y extensas animaciones que llegaban a sobrepasar el texto del canto y aumentaban el interés y la atención del público. Su estilo era, por tanto, muy festivo, dispuesto, comediante...” (Loyola, 54)

El cuerpo de Clarita Tapia en la caracterización de Loyola es fiesta y risa y se constituye de esa forma como un modo de fascinar al público en los teatros. La actuación en el teatro como cortejo es una figura recurrente en la descripción que hace Margot sobre los precursores del cantar criollo, pero a diferencia de la concepción literaria del siglo XIX y primera mitad del siglo XX en que es el varón quien asedia y requiere de amores a una figura femenina pasiva, son las cantoras de tonadas criolla las que sobre el escenario adquieren el rol de conquistadoras y lo sostienen en la construcción de un cuerpo seductor.

Para describir a Petronila Orellana, otra precursora del cantar criollo, señala por ejemplo Margot Loyola que “sus ojos eran decidores y su mirada chispeante y coqueta,

rasgos de una personalidad que se encarnaba de forma muy especial en las tonadas de su repertorio” (Loyola, 57). También menciona la investigadora a propósito de Esther Martínez que “poseía una figura que sobresalía por la gracia de sus formas y proporciones” (Loyola, 59), o sobre Derlinda Araya que “con su pelo negro y más bien “entradita en carnes” fue una mujer de estampa muy chilena” (Loyola, 61), no obstante en sus descripciones la figura emblemática en relación a la construcción del propio cuerpo como herramienta de seducción es Esther Soré.

Explica Margot Loyola que esta mujer a la que llamaban ‘la negra linda’,

“no sólo fue popular por su voz, sino además por su bella estampa. Morena de proporcionado y gracioso porte, con su pelo negro y su sonrisa amplia, derrochaba simpatía y sensualidad. Ella era el arquetipo de la mujer criolla, representante de la buenamozura de la mujer chilena. (Loyola, 67)

Su descripción de Esther Soré se refuerza en el libro con una fotografía de estudio en que ésta aparece a hombros descubiertos, con un peinado alto y ojos fuertemente delineados para enfatizar una mirada sugerente. Loyola cuenta acerca de su relación con Soré: “ella me enseñó los secretos del maquillaje escénico cuando yo apenas me asomaba en este mundo del cantar criollo” (Loyola, 67), dando cuenta del nivel de conciencia que tenía la artista sobre lo importante de construir el cuerpo en escena, tanto que esta habilidad se podía enseñar a los nuevos rostros que se integraban a la música criolla.

La ‘Negra Linda’, según Loyola “vistió la tonada popular de seda y terciopelo, de traje largo y flores en el pelo (Loyola, 67). Pero Esther Soré, desde el punto de vista de Margot, es mucho más que una hermosa mujer con buena voz. Loyola cuenta que “ella cantaba de pie, con extroversión, actuaba la tonada frente al micrófono y era acompañada

por dos o tres varones que tocaban guitarra y hacían coro.” (Loyola, 67). Su apropiación del escenario del cantar criollo, que la hizo tan famosa en la época, pasaba entonces por su capacidad consciente de teatralizar el ‘cuerpo que canta’ y dramatizar la tonada ante un público que se rendía fascinado por su canto y actitud seductora.

Ya lo mencionaba una cantora anónima en su tonada “Despierta vidita mía” en que se recrea la madrugada después del encuentro amoroso. La mujer contempla el cuerpo durmiente de su enamorado y confiesa: “Al amanecer/le canto lindas caricias/ que lindo es” (Salinas, 202). El canto, como se observa, es también una forma de tocar el cuerpo del otro, de invitarlo al encuentro de los cuerpos y, en el caso de las precursoras del cantar criollo, de configurar el propio cuerpo en escena como un cuerpo deseable que se ha ganado el espacio de cantar su propio deseo y pasión amorosa a un público masivo.

En su texto “El cuerpo en escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto”, la musicóloga Carmen Peña Fuenzalida explica cómo el arte de las cantoras que hicieron su carrera en la urbe constituyó “el comienzo de una activa participación y vinculación con el medio social, consolidada en el siglo XX con la incorporación de la mujer a la esfera pública a través de su propio oficio: la música” (Peña, 299). Sin embargo, señala también que esta incorporación a la esfera pública de la mujer a través de la profesionalización de la carrera musical supuso que las cantoras tuvieran que involucrarse “en la compleja red de vínculos con las instituciones, los medios de la industria cultural, casi todos bajo el poder masculino” (Peña, 302), lo que por cierto influyó en el modo de recreación de sus cuerpos femeninos en escena.

Al respecto, explica la historiadora Alejandra Araya en su texto “Un imaginario para la mezcla. Mujeres, cuerpo y sociedad colonial”, que siempre que se quiera hablar del cuerpo femenino “el imaginario remite a lo deseado, y en tanto tal, moviliza discursos y representaciones que actuarán sobre lo real, moldeándolo según esos deseos. (Araya, 31), de modo que es difícil identificar hasta qué punto el cuerpo en escena construido, por ejemplo, por una Esther Soré, responde a su apropiación del espacio artístico desde la seducción física, o a la reproducción de un ideal masculino sobre el cuerpo femenino que moldea su cuerpo en escena para satisfacer a un público formado predominantemente por varones.

Lo cierto es que, sin negar la fuerza del discurso femenino respecto a las formas de representación del cuerpo de las mujeres tanto en las canciones como en el cuerpo de las cantoras, el tratamiento del mismo en las tonadas presenta discursos oficiales y subalternos en tensión que dejan su huella en el ‘cuerpo cantado’ y el ‘cuerpo que canta’.

## Conclusiones

En el discurso expresado a través de las tonadas de temática amorosa coexisten dos formas de ver el mundo y experimentar las relaciones afectivas que reproducen o tensionan constantemente los prototipos femeninos asociados a la acción de tomar la palabra y vivir las relaciones de pareja.

La raíz histórica de este género tiene que ver por un lado con la tradición de poesía femenina hispanoárabe que llegó a América con la conquista, dentro de la cual la cosmovisión oriental había permitido a la mujer tomar la palabra y transformarse en la expresión física del amor divino, y por otra parte, con un proceso histórico de caída del sistema agrícola latifundista y la consecuente migración del campo a la ciudad que eso provocó.

Según las fuentes históricas consultadas, ya a finales del siglo XIX el sistema deinquilinaje que consistía en emplear familias de campesinos y exigirles trabajar las tierras a cambio de techo y comida, comienza a desestabilizarse con la falta de asociación entre los latifundistas, la variedad de los productos cultivados y otros factores, de modo que el proceso histórico más importante de la transición del siglo XIX hacia la primera mitad del siglo XX en Chile es la migración en masa de la población campesina a las ciudades.

En dicho contexto el rol femenino no es homogéneo pues mientras un grupo de mujeres se queda en el campo y asume una actitud sedentaria en espera del regreso de los varones que, como peones han ido a probar suerte al norte salitrero o a la ciudad, otro se traslada en paralelo a los hombres hacia la urbe, y junto con sus hijos se establecen en la

periferia practicando nuevas formas de sociabilidad y actividades laborales que les permiten subsistir.

Es por eso que la gran mayoría de las tonadas de amor, como afirman incluso algunas cantoras de tonada en el siglo XXI, son canciones dedicadas al mal amor o al amor ausente, puesto que el nomadismo de la clase trabajadora en la época impedía muchas veces la formación de relaciones de pareja tan estables como lo fueron aquellas amparadas en la dinámica anterior del inquilinaje en el latifundio. Por el contrario, según explican Gabriel Salazar –en su libro *Labradores, peones y proletarios*- y Alejandra Brito –en su artículo "Del rancho al conventillo"-, un grupo de mujeres que se queda en el campo suele cantarle al amor doliente porque sufre por el varón que se ha marchado y difícilmente volverá –aunque no manifiesta en sus tonadas otros dolores asociados a la dificultad de la crianza y el trabajo en condiciones de pobreza-, y otro se asienta en terrenos solicitados a concesión para establecer ranchos en que las mujeres solas hacían lo posible por subsistir junto a sus hijos, y sólo ocasionalmente convivían con varones que estaban de paso en la ciudad buscando trabajo o se hospedaban en sus casas un tiempo antes de seguir su camino hacia el norte.

Ya en la ciudad, las mujeres generaron múltiples formas de ganarse la vida que combinaran su rol de trabajadoras, madres y dueñas de casa entre las que estuvieron las labores de costura, lavado, comercio ambulante y profusa venta de alimentos y bebidas. Esta última se consolidó con la creación de las *chinganas*, lugares en que el consumo de comida y alcohol era acompañado de música y baile, de manera que las tonadas reaparecen en la ciudad en el espacio de la fiesta y expresan una nueva forma de vivir las relaciones

afectivas con mujeres dispuestas a gozar el amor de pareja aunque éste sea momentáneo, que se sienten dueñas de su casa y su cuerpo, el que incluso utilizan a veces como medio para obtener sustento a través de la prostitución.

Varios autores coinciden en que el espacio de la chingana permitió restituir las formas de sociabilidad campesinas que se habían perdido con la migración hacia la ciudad, puesto que se basaban en labores colaborativas de mutua solidaridad, las cuales eran dirigidas en este caso por mujeres. Ellas no sólo eran capaces de albergar en sus casas a los peones deambulaban de ciudad en ciudad buscando trabajo, sino que también con la preparación de la comida, y la convivencia en torno a la música y el canto invocaban un tiempo sagrado para el mundo rural donde primaba la armonía entre los seres humanos que establecían una relación amorosa con sus pares y su entorno natural.

Sin embargo, la elite aristocrática de la ciudad no vio con buenos ojos las nuevas dinámicas de socialización popular y calificó rápidamente las chinganas como cunas de prácticas poco higiénicas y de relaciones amorosas opuestas a la moral y las buenas costumbres. La opción que se le ofreció a las mujeres fue, si pertenecían a la clase media, la de transformarse en esposas de obreros de la manufactura industrial, y si no, de trasladar su mundo al espacio del conventillo. Este último existió gracias a la división de las antiguas casas patronales en muchas habitaciones donde las familias vivían completamente hacinadas, en pésimas condiciones de salubridad. Esto, sumado al elevado consumo de alcohol, hizo que la violencia predominara a la hora de establecer relaciones humanas entre vecinos, parejas e hijos.

La tonada entonces, volvió a perder su raigambre tradicional anclada en una visión del mundo en que predomina la relación amorosa con los pares y la naturaleza, de modo que el discurso oficial la absorbió y fue trasladada a los grandes escenarios masivos como una muestra incuestionable de identidad chilena. Ese nuevo espacio dio lugar a la espectacularización de la interpretación de las canciones amorosas folklóricas, característica del movimiento denominado 'la nueva canción criolla'.

Este vaivén de lugares de producción y espacios de escenificación del género de la tonada amorosa explica en parte la fuerte división que existe en el corpus de esta investigación en dos formas de enfrentar el amor por parte de las mujeres que actúan como sujetos de enunciación. El primero de ellos reproduce en cierto sentido el rol que se le ha dado a la mujer en el discurso amoroso enunciado por voces masculinas, lo que en el fondo explicita que el hecho de que un texto sea enunciado por mujeres no significa necesariamente que no transmita una cosmovisión patriarcal acerca, en este caso, del tema del amor.

Esto hace que pueda definirse la esencia de la voz femenina enamorada en este primer grupo del *corpus* como la de la amante dolorosa que sufre por el ser amado ausente y, a pesar de que su regreso es muy poco probable, mantiene viva su imagen en la memoria a través del canto de las tonadas. Se reitera en esta figura el antiguo prototipo de la mujer como sujeto pasivo, en espera de un varón siempre en movimiento, perdido en sus aventuras por el mundo. No obstante, la ausencia del ser amado, permite establecer una particular relación entre el sujeto femenino y su forma de expresión: el canto de tonadas. Ya que el amor que se siente no puede ser experimentado en forma concreta por la mujer

que canta, entonces éste es re-direccionado hacia el lenguaje que permite reconstruir en la memoria la imagen del ser amado, y, en este caso, al canto que se necesita para atraer al amor ausente hacia el presente en el recuerdo. El lenguaje/canto entonces, se transforma en el objeto del deseo y es por eso que sólo el canto puede salvar del suicidio a la amante desesperada por el abandono del ser amado. La naturaleza ausente de éste último privilegia la verbalización del sentimiento amoroso a través de la metáfora ya que, como lo explicaba Kristeva, esta es la figura ideal para ‘poner en imagen’ lo que a fin de cuentas es inefable, esto es, no sólo el amor que se siente hacia el ser amado, sino también la persona real a la que se ama con quien la cantora no comparte la vida cotidiana ni el espacio de representación de las canciones de amor.

En esta sustitución como objeto del deseo del amante por el lenguaje/canto existe una transición temática que va desde el ‘muero si no te tengo’, pasando por el ‘muero si no puedo cantar mi dolor’, al ‘mueres como amante si te olvido’, es decir si no vuelvo a cantar sobre ti. La fidelidad en última instancia es al propio sentimiento amoroso que valida como figura central de las tonadas a la mujer doliente por la fuerza de sus afectos, y su fidelidad a ellos –no ya sólo al amante- sino a sí misma, a su propia capacidad de amar. Olvidar al enamorado, entonces, supone dejar de cantarle, pero el silencio es equivalente a la muerte, o como lo llamó Barthes en su libro *Fragmentos de un discurso amoroso*, al ‘exilio de lo imaginario’. Simultáneamente sólo la posibilidad de expresar mi dolor me salva del suicidio, de la desesperación del abandono, de la certeza del no regreso, de modo que finalmente canto para salvarme a mí misma, aunque deba construirme como hablante desde el dolor.

Este prototipo de la amante que sufre y espera al amor ausente fuertemente feminizado desde la época clásica del ‘romance sentimental’, pasando por el melodrama, la literatura folletinesca y otros, sintoniza con el discurso de Marcela Orellana en su libro *Lira Popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*, quien señala que producción de la poesía tradicional previa al surgimiento de la lira popular, en lo formal tiende a la repetición por su carácter preeminentemente oral, y en lo temático se vuelve altamente conservadora.

No obstante, como ya se anunció en el análisis del *corpus*, existe un grupo de tonadas que presenta una tipo de voz femenina particularmente transgresora respecto al estereotipo de mujer de la época instalado en la literatura amorosa. El primer elemento que llama la atención al respecto, es que en ciertas tonadas, el hablante lírico femenino abandona su postura pasiva, a la espera y se posiciona conscientemente en el rol de ‘la seductora’, esto es, asume un rol predominantemente masculino en otros referentes literarios de la literatura amorosa pues es ella la que corteja y explícitamente expresa su deseo amoroso hacia el varón. En este aspecto abundan las invitaciones al contacto físico con la recurrente expresión ‘negrito vente a mis brazos’ y se utiliza el canto para elogiar abiertamente los atributos físicos del varón deseado.

Si bien reaparecen algunas figuras típicas del discurso más conservador sobre el rol de la mujer en el amor, como la del varón ‘picaflor’ al que no hay que creer sus promesas porque sólo se quiere aprovechar de las mujeres, lo cierto es que también surgen voces femeninas que señalan que abandonarán a su pareja actual en busca de un nuevo amor o que lisa y llanamente explicitan que coquetean con más de un pretendiente o tienen

relaciones paralelas con varios hombres a la vez. Se subvierte entonces, el prototipo de la mujer abandonada y sedentaria esperando el regreso del ser amado, por una figura femenina activa que, no sintiéndose feliz con su pareja actual, decide abandonarlo y transformarse en un sujeto en tránsito –nomadismo típicamente asociado a los varones- en busca de un nuevo amor.

La que antes se aferraba a su propio sentimiento amoroso, aunque éste le provocaba un dolor constante, aparece ahora recomendando a sus pares no enamorarse para vivir ‘libremente’ las relaciones afectivas. Este énfasis en la libertad amorosa se traduce en dos líneas temáticas recurrentes de este tipo de tonadas: la primera validando a las mujeres que experimentan su sexualidad con distintas parejas –incluso a aquellas que ejercen la prostitución- , y la segunda con un fuerte rechazo a la institución del matrimonio.

Este enlace tan importante para el discurso oficial, aparece claramente criticado en este segundo grupo de tonadas a las que se ha hecho alusión. En ellas se explica que sólo en el cortejo los varones son afectuosos con sus novias, pero que una vez casados las utilizan para realizar una serie de tareas domésticas –como la costura, el lavado, la cocina, etc.- que terminan por monopolizar toda su energía. Además se explicita que pasados los años, el matrimonio suele condenar a las mujeres a la violencia de esposos posesivos por cuyos celos la mujer es víctima de agresiones verbales y físicas.

Frente al rechazo del matrimonio como una forma de subyugación de la mujer al varón, aparecen voces femeninas que trabajan para sustentar las necesidades de sus hijos y las propias, cuyas labores les otorgan retribuciones económicas que les permiten un grado

de autonomía el cual transforma su relación con los hombres. Estas voces que coinciden con las figuras históricas de ‘la vivandera’ –vendedora ambulante de alimentos o bebidas- y ‘la chingana’ –dueña de su rancho transformado en un espacio de celebración y fiesta- y presenta a mujeres empoderadas en su libertad afectiva y su autonomía económica para, por ejemplo, manipular al varón que está interesado en ellas, aprovecharse de los pretendientes que las llenan de regalos y atenciones, o escoger entre ellos, a el o los varones con los que quiere gozar el amor.

La mujer deseante, por último, participa de la fiesta a través del canto, de la expresión de su deseo hacia hombres más jóvenes, de la posibilidad de embriagarse con sus pares y de disfrutar su propio cuerpo en encuentros físicos con amantes reales en su vida cotidiana.

Esta abundante cantidad de ejemplos da cuenta de manera evidente que sería poco preciso señalar que el discurso femenino sobre el amor en las tonadas de la cultura tradicional chilena es conservador de manera homogénea. Lo cierto es que ‘la mujer sufriente’ del primer grupo de tonadas del corpus se enfrenta a la ‘mujer deseante’ de este otro conjunto de canciones amorosas que tensiona el discurso oficial sobre el rol de la mujer en las relaciones afectivas con varones.

Esta misma oposición de roles femeninos es la que se observa a la hora de estudiar el tratamiento del cuerpo en las tonadas de temática amorosa. La concepción del cuerpo femenino resulta interesante de analizar, particularmente en una época en que se intentó demostrar la ‘natural inferioridad de la mujer respecto del hombre’ con la intención de

ahogar los incipientes intentos de feminismo y defensa de los derechos civiles de las mujeres. Para lograrlo el discurso literario romántico del siglo XIX configuró dos prototipos femeninos opuestos: el de la ‘mujer ángel’ abocada a la maternidad y el de la ‘femme fatal’ que asociaba directamente la maldad con el género femenino y la muerte.

Lo grave de estos dos prototipos, según Pilar Errázuriz, es que se conformaban como representaciones masculinas de las mujeres en el discurso literario oficial y respondían más bien a sus miedos o deseos, que a la forma de habitar el cuerpo y relacionarse afectivamente con los varones de la mujer real. Ya sea que la idealizaran o la demonizaran, la figura femenina aparecía construida a partir de un discurso masculino, sin espacio para tomar la palabra y decirse a sí misma.

Por eso es tan relevante acceder a un corpus como el de las tonadas de temática amorosa en que son voces femeninas las que hablan sobre su propio cuerpo y su rol en las relaciones afectivas con los varones. En ese sentido en el corpus de esta investigación se puede apreciar un primer grupo de tonadas –que ha sido analizado en el acápite *reproducción*- donde el tratamiento del cuerpo femenino se acerca bastante a lo permitido en el discurso oficial para la ‘mujer ángel’. Una diferencia importante, en todo caso, es que las mujeres de estas tonadas, aunque conservadoras, no se definen en torno a la maternidad, debido a que los hijos, aunque existieran, no son tematizados en estas canciones amorosas, que se centran más bien en el desborde afectivo que funciona como fuente nutricia de la creatividad femenina.

Hecha esa precisión, es posible señalar que un grupo de voces femeninas de las tonadas amorosas alude al cuerpo en sus canciones de manera sublimada, esto es, no se refiere al cuerpo en sí mismo, sino a partes de él que tradicionalmente han servido para expresar sentimientos profundos que se alejan de la materialidad corporal. En este sentido las figuras más recurrentes son las de los ojos y el corazón, que aparecen en las tonadas como vías de expresión de la pasión amorosa o el desgarrador doloroso del abandono, al punto de que los ojos son una puerta abierta hacia el corazón, y éste último se personifica en el único interlocutor válido de la cantora puesto que contiene el sentimiento amoroso que la inspira. Como se observa, la función de estas partes del cuerpo es en realidad metonímica debido a que no aparecen como cuerpo material, sino como representación de lo que se le permitía sentir a la mujer de la época, pero distante de que ese amor pudiera concretarse en el contacto físico o el deseo del cuerpo del otro.

En tensión con este discurso del cuerpo sublimado que aparece en el primer grupo de tonadas –las que reproducen el discurso masculino sobre el rol de las mujeres en las relaciones amorosas- está la configuración de un cuerpo real, deseante y gozoso en otro grupo de tonadas. Particularmente en el ámbito temático de las tonadas de amor en contextos festivos, se observa la configuración del cuerpo del varón como objeto del deseo del que se destaca, por ejemplo, su boca y su olor, y se posiciona el cuerpo femenino como el de un sujeto deseante que disfruta mirando a los hombres en el espacio público, y los invita al abrazo amoroso donde se mezclan brazos, labios, pellizcos, vino y canciones. A diferencia del prototipo de la ‘femme fatale’ en que la relación entre la mujer y el mal estaba siempre mediada por su cuerpo sexualizado y abyecto a la vez, esta forma de habitar el

cuerpo en el segundo grupo de tonadas amorosas celebra la unión física que se enmarca en el tiempo sagrado de la fiesta con la que se restablece la relación amorosa entre los pares y con el entorno natural.

No obstante, a la configuración del cuerpo del ser amado como *deseable* y del cuerpo *deseante* de la cantora, se suma la construcción del '*cuerpo que canta*' sobre el escenario, debido a que se trata no sólo de cantoras que verbalizan el cuerpo en sus tonadas, sino que utilizan su propio cuerpo para cantarlas en los escenarios. Como se explica en el capítulo sobre el tratamiento del cuerpo de esta investigación, Judith Butler rompe la oposición binaria cuerpo-género al señalar que no existe un cuerpo material neutro sobre el cual se construya el género, sino que el cuerpo mismo se materializa en una serie de posibilidades distintas según variados factores en un acto performativo. Es así como, desde sus inicios rurales las cantoras hicieron uso consciente de su cuerpo y su voz, la cual adquiría un volumen alto cuanto se cantaba en la trilla o en la fiesta, pero disminuía su intensidad si se trataba de una reunión dentro de casa o de un quehacer introspectivo en que la cantora interpretaba para sí misma.

Según Margot Loyola, con el traslado de la tonada hacia la ciudad, los precursores del cantar criollo enfatizaron con mucha más fuerza la importancia de la interpretación física de las canciones sobre el escenario. En una actitud teatral, algunas cantoras interpretaban de pie, intensificaban su expresión facial, coloreaban con matices la interpretación vocal y, cada una según su estilo, acompañaba las tonadas con versos actuados o escenas de humor. Existía en ellas plena conciencia del uso del cuerpo en el

escenario, al punto que Esther Soré, una de las más emblemáticas, consideraba que el arte del maquillaje e interpretación escénica podría transmitirse a las nuevas generaciones.

La importancia de este grupo de cantoras que se vestía, maquillaba y actuaba las tonadas en los teatros de las ciudades del país, es que como pocas veces abrieron un espacio público en que se validaba la configuración del cuerpo femenino como cuerpo seductor y no como un cuerpo que debía ser seducido, el cual incluso representaba las cualidades positivas de la configuración prototípica de la identidad de las mujeres chilenas. Si bien la seducción física que hacían las cantoras de su público a través de la construcción performativa de su cuerpo en el escenario las posicionaba como sujetos capaces de decidir sobre su propio cuerpo, lo cierto es que también es posible hacer la lectura de que esa forma de materializar el cuerpo femenino responde más bien al deseo masculino expresado en la construcción física del cuerpo de las cantoras de tonadas.

Como se ha descrito, las tonadas de temática amorosa oscilan constantemente entre el discurso oficial y el subalterno respecto al rol de las mujeres en las relaciones afectivas con los varones y la forma de comprender su propio cuerpo. Por eso es relevante identificar qué tipo de diálogos o tensiones establecieron las voces femeninas de las canciones de tonadas con otros géneros literarios que tematizaron el amor y configuraron personajes protagónicos femeninos en la época de apogeo de la transmisión de estas canciones amorosas, es decir, desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX.

En el capítulo ‘Relación de la tonada con otros géneros de literatura amorosa’ se establecen semejanzas y diferencias entre las canciones que componen el corpus de esta

investigación y tres referentes de la literatura cuyo tema fundamental son las relaciones amorosas heterosexuales: el romance sentimental, la literatura folletinesca y las ficciones fundacionales.

Respecto del primero de ellos es posible señalar que existe una coincidencia en la configuración de los personajes femeninos como sujetos pasivos, ‘en espera’ del regreso del ser amado, no obstante, mientras que en el romance sentimental la doncella es un personaje secundario que adquiere importancia sólo al final de la narración, donde con su iniciación sexual dentro del matrimonio se cierra el ciclo del relato, en las tonadas son las voces femeninas las dueñas del protagonismo a partir de la expresión de sus deseos o sufrimientos amorosos. A diferencia de la doncella virgen que funciona como premio para el héroe que vuelve invicto de sus aventuras, la cantora no tiene certeza del regreso de su amante, por lo que su virginidad es poco relevante en ese sentido, e incluso, en la sección de tonadas más transgresora, puede ser utilizada como un método de subsistencia a través del ejercicio de la prostitución o depender de la voluntad de goce sexual de la mujer, más que del cierre de un ciclo narrativo.

La literatura folletinesca, en tanto, presenta una sintonía con las tonadas en el ámbito de posicionar a las mujeres como figuras protagónicas dentro de los relatos. Este fenómeno ocurre, debido a que con el advenimiento del Romanticismo, la esencia del ser enamorado se acercó mucho más al de un sujeto capaz de resistir el sufrimiento en forma estoica, por lo que frecuentemente los héroes románticos se feminizaron o fueron sustituidos por personajes femeninos. Como ya ha sido mencionado, un grupo importante de las tonadas que conforman el corpus de esta investigación resalta también la figura de

una mujer sufriendo por la ausencia del ser amado, con la diferencia que en el folletín, gracias a una lógica maniquea, todo el dolor de la protagonista es compensado con un desenlace favorable marcado por el matrimonio de ésta y el hombre que ama, es decir, ella tiene acceso a experimentar la felicidad.

En las tonadas, en cambio, se asume la ausencia del ser amado, re-direccionando el amor hacia el canto que permite mantenerlo en la memoria, pero aferrándose al dolor que es síntoma incuestionable del sentimiento amoroso genuino de ese tipo de cantoras. La homologación entre felicidad y matrimonio, se aleja bastante de las voces femeninas que insisten recalcitrantemente en su dolor y rechazan en forma explícita dicho enlace.

Esta visión negativa del matrimonio existe en las tonadas, pues las cantoras lo asocian a una forma de esclavizar a las mujeres con las labores domésticas y de ser violentadas por esposos que ven a sus cónyuges como una posesión. Por el contrario, en las tonadas abundan las figuras de mujeres que han conseguido la autonomía económica a través de su propio trabajo como cantoras, prostitutas, vivanderas o chinganeras, lo que se constituye como una distinción relevante respecto del romance fundacional y el folletín en que las mujeres aparecen alejadas de los quehaceres del hogar o de cualquier tipo de trabajo manual para poder concentrarse en sus disquisiciones amorosas.

Se suma a estas formas distintas de experimentar el amor por parte de las mujeres, el hecho de que el maniqueísmo melodramático –descrito extensamente en el libro *The melodramatic imagination* por Peter Brooks - que rige las novelas folletinescas necesita excluir al personaje que representa el mal para restablecer la armonía del orden cósmico en

que ‘los buenos’ son premiados y ‘los malos’ castigados. En las tonadas de temática amorosa es difícil identificar quién representa el principio de la maldad, ya que, aunque el más cercano podría ser el amante ingrato que abandona a la cantora indiferente frente a sus pesares, éste al que se le recrimina constantemente su ingratitud no puede salir del diálogo amoroso, sino que, por el contrario, es necesario invocarlo a través del canto para que la producción creativa de las tonadas de amor tenga un receptor, al menos imaginado.

Por otra parte, una diferencia importante entre las tonadas y el romance sentimental y/o la literatura folletinesca, es que ese receptor o ser amado no es un héroe épico o un joven aristocrático que a través del matrimonio podría sacar al personaje femenino de su pobreza, sino que ‘un moreno’ o ‘negro’ siempre en movimiento, al que se le ofrecen encuentros amorosos esporádicos dentro del espacio de la fiesta del cuerpo y el canto.

La manifestación de un receptor moreno con que se comparte la plaza, la chingana y la cama se distancia fuertemente del héroe de piel blanca que se presenta a las mujeres como una forma de ascensión social, puesto que los posibles receptores de las tonadas de amor están tan lejos de acceder a mejores condiciones sociales que las cantoras que les dirigen dichas creaciones.

Es por eso que a diferencia de las ficciones fundacionales, las relaciones amorosas propuesta por las cantoras de tonadas, no son metáfora de un proyecto de nación en que a través del matrimonio se concilian sectores opuestos de la sociedad, sino intentos de establecer lazos entre pares dentro de un grupo social que ha sido excluido en su conjunto

del proyecto de nación para recuperar las dinámicas comunitarias de antaño que dieron origen al género de las tonadas y a la producción cultural del mundo campesino en general.

Al respecto es posible señalar que las formas de comunidad que se han ido construyendo en torno a la producción de tonadas se configuran en base a dos principios opuestos: el de la colaboración y el de la dominación.

La primera de ellas es una comunidad conformada por el establecimiento de lazos amorosos de los seres humanos con la tierra y sus pares y se sitúa en un pasado ideal que respondería, según Maximiliano Salinas, a la forma de sociabilización indígena en América previa a la llegada de los españoles sintetizada en la fórmula ‘yo-tú’ en que se valida al otro como un sujeto legítimo con quien se puede establecer una relación afectiva.

Desde el punto de vista de Salinas, con la llegada de los conquistadores a América, esta forma de sociabilización prehispánica pierde fuerza frente a la figura del ‘yo colonizador’ que establece una relación de subyugación con la naturaleza y las personas encontradas, la cual se enmarca en la dinámica de relaciones sociales ‘yo-eso’ en que se objetualiza la alteridad natural y humana como si fueran recursos que se pueden manipular a través de la violencia, para privilegiar el beneficio de los conquistadores blancos y su descendencia.

Frente a esa situación fueron los espacios rurales de origen popular los que lograron, según Fidel Sepúlveda, rescatar esa experiencia de comunidad perdida en un pasado inmemorial. Pudieron hacerlo, le parece a él, por su estrecha unión con la tierra que les permitió, a través de una relación amorosa, ser co-creadores de la vida natural y humana. Es

así como en los distintos trabajos que tuvieron que ver con la labor agrícola, no podía faltar la figura central de la cantora, quien con su voz actuaba como oficiante del rito y era capaz de invocar un tiempo sagrado que restablecía la relación armónica de la mujer, el hombre y la naturaleza: la fiesta.

Del mismo modo, propone Octavio Paz en el capítulo “La dialéctica de la Soledad” del libro *El Laberinto de la Soledad*, que la realización de la fiesta desafía el tiempo lineal, dando paso a un presente total que permite reconstituir los lazos comunitarios del ser humano con la tierra que habita y con las personas que le rodean. Con la fiesta, le parece al autor, así como el tiempo engendra un presente ‘eterno’, la tierra da fruto, y de las relaciones amorosas entre las personas surge la vida y la creación artística.

No obstante, con la migración masiva de población del campo hacia la ciudad, se perdió en gran medida esa relación filial con la tierra que daba sentido a las tonadas y permitía restablecer los lazos comunitarios antiguos del ‘yo-tú’. Tal como lo explica Beatriz Sarlo en su libro *Escenas de la vida posmoderna*, con la desterritorialización de la cultura popular campesina cuyos cultores migran hacia la ciudad, se pierde la posibilidad de restablecer los lazos que antes cohesionaban a la comunidad.

De ahí que el gran desafío de los campesinos que migraron a las ciudades fue restablecer la sociabilidad agrícola en un espacio en que no se practicaban las labores de trabajo de la tierra que le dio origen. Varios historiadores coinciden en el hecho de que las mujeres cumplieron un rol fundamental en la realización de esta tarea, debido a que muchas de ellas pidieron terrenos periféricos a concesión donde construyeron ranchos, en que

cultivaban los productos que les permitían alimentarse a ellas y a sus hijos y abastecían de comida y bebida a los varones nómades en el espacio de la chingana.

En efecto, fue allí donde pudo recrearse el espacio de la fiesta campesina en la ciudad pues ese lugar concentraba a la población popular de la urbe en torno a la necesidad de compartir la comida, la bebida, la danza y el canto en una relación amorosa entre pares. No obstante, el empoderamiento de las mujeres dueñas de su cuerpo y de su espacio que les permitió mantener relaciones afectivas esporádicas con los distintos hombres que se hospedaban en sus chinganas, fue atacado por el la elite criolla que calificó de inmorales las relaciones amorosas que ahí se experimentaban y alertó sobre las malas condiciones de salubridad de estas casas de entretención.

Como alternativa se les ofreció a las mujeres populares que habían restablecido en la ciudad aquella sociabilidad colaborativa anclada en el pasado indígena o campesino dos opciones: o el regreso al espacio privado como esposas y madres de obreros asalariados donde la domesticidad disciplinaba su afán de independencia física y económica, o la convivencia hacinada del conventillo en que predominaba la violencia intrafamiliar. El higienismo propuesto como parte del discurso oficial, en ese caso, fue contradictorio, puesto que en el espacio de los conventillos las condiciones de salubridad eran tanto o más deplorables que en las chinganas, pero lo que en realidad se buscaba ‘limpiar’ era una forma de sociedad colaborativa que amenazaba los privilegios que una relación de dominación le otorgaba a un grupo particular en una sociedad jerarquizada, sobre todo considerando que la articulación de dichos lazos comunitarios estaba sostenida en una fuerte presencia femenina que contaba con independencia económica, libertad en la forma

de vivir sus relaciones sexuales/afectivas y un espacio en el que difundir creativamente su forma de habitar el mundo a través de manifestaciones como la tonada y la cueca.

Se abrió paso entonces a una situación paradójica propiciada por la forma en que la elite criolla quiso ‘hacerse cargo del problema de las chinganas’, puesto que por una parte la producción simbólica generada en éstas era censurada con la clausura de los espacios de sociabilización popular, y por otra, el discurso oficial se apropiaba de ese capital cultural para posicionarlo como emblema de la identidad nacional a través de los exponentes de la ‘canción criolla’. Esto significa que mientras se dispersaba la comunidad que dio origen al género, la tonada y otras manifestaciones folklóricas eran usadas por la elite criolla que pretendía monopolizar las formas de representación de la identidad nacional, para homogeneizar las características de lo que iba a ser legitimado como ‘propiamente chileno’.

En este sentido el rol de Violeta Parra y Margot Loyola en relación con la recopilación de música folklórica de vuelta en el mundo rural -que realizaron paralelamente al proceso descrito en el párrafo anterior-, fue muy relevante, puesto que tensionó el discurso homogeneizador de la elite respecto a lo propiamente chileno, dando cuenta de una gran variedad de voces y formas dentro de la genuina producción musical del campo chileno que se manifestaba tanto en el vals, como en el canto de la cueca y la tonada.

Este último género, por lo demás, tuvo una importancia particular en la creación poético-musical de Violeta Parra puesto que estas canciones de temática amorosa se constituyen, según afirmaba Paula Miranda en su libro *La poesía de Violeta Parra*, en la fuente que nutre e inspira la producción de tonadas por parte de Violeta y su forma de

enunciar la experiencia del amor desde el punto de vista de una mujer empoderada y deseante, que sin rechazar a los varones, exige a su(s) amante(s) una mejor forma de querer.

Ahora bien, aunque algunos cultores del folklore criticaron la visión idealizada del mundo campesino que este tipo de música transmitía, su voz se enfrentó a la de aquellos a quienes les interesaba hacer coincidir las nociones de comunidad y nación, simulando una relación colaborativa que era en realidad de dominación social y simbólica.

Como anteriormente se ha señalado, Bauman afirmó en su libro *Comunidad: en busca de seguridad en un mundo hostil*, que la noción de comunidad descrita positivamente por Fidel Sepúlveda y Maximiliano Salinas solía situarse en un pasado temporal remoto como una suerte de paraíso perdido al que hoy ya no se puede acceder. Beatriz Sarlo, agregaba que en la posmodernidad los medios de comunicación han ejercido una fuerza corrosiva sobre las culturas populares ya que impiden la reconstitución de bienes simbólicos que promuevan la construcción de identidades comunitarias estables y homogéneas. Sin embargo, lo vivido en la participación en el Encuentro Regional de Poetas y Cantoras del Maule, alimenta la esperanza de restituir la experiencia de comunidad colaborativa en el presente. En un movimiento inverso, mientras que antes eran los mingacos, las trillas y los rodeos las actividades que daban origen y sentido al canto de las tonadas, esta vez es la voz convocante de las cantoras la que permite restablecer los lazos amorosos del ser humano con sus pares y su entorno natural.

No es posible entonces comprender estas dos formas de sociabilidad como maneras de experimentar la comunidad consecutivas y mutuamente excluyentes en un desarrollo del tiempo lineal, sino que más bien hay que entenderlas como formas de vivir las relaciones humanas que coexisten en un juego de fuerzas donde ocupan alternadamente posiciones de hegemonía o resistencia. De la misma manera en la tonada se alternan, tensionan y dialogan dos maneras de comprender el rol femenino en las relaciones afectivas y la relación de las mujeres con sus emociones, deseos, cuerpos y posibilidades de acceder a la palabra/el canto.

Aunque según Bauman en la posmodernidad el desdibujamiento de los lazos comunitarios se vuelve cada vez más fuerte y nos impide organizarnos en torno a causas comunes, la vigencia del género de la tonada amorosa y la vitalidad del canto de las culturas de esta práctica, se constituye como una experiencia esperanzadora de que la naturaleza primigenia del ser humano es la de amor y que constantemente puede ser provocado a restablecer su relación amorosa con las personas y las cosas, puesto que, tal como lo planteaba Octavio Paz en su libro, la experimentación de la soledad como 'carencia de otro' pone de manifiesto que la naturaleza humana tiende al deseo de comunión.

## ANEXO

Tal como expliqué en algunos capítulos de esta tesis, una de las experiencias que enriqueció profundamente mi investigación fue la invitación que me hizo Patricia Chavarría a asistir al “Encuentro Regional de Cantoras y Poetas Populares del Maule” que se realizó el sábado 22 de Agosto del 2015 en la Casa de la Cultura de Cauquenes. Allí tuve la oportunidad de escuchar bellas tonadas y cuecas en la voz de los numerosos asistentes durante una ronda de más de tres horas, y además pude entrevistar a algunas cantoras que generosamente compartieron conmigo parte de su vida, su relación con el folklore y su música. Agrego la transcripción de las entrevistas realizadas como un modesto aporte al patrimonio de la tonada en la actualidad para que sea utilizado por aquellos a quienes les interese seguir estudiándolo y revitalizarlo a través de la investigación.

### **Entrevista N°1: Cantora Isabel Gómez**

ENTREVISTADORA: mi nombre es Astrid y como le contaba yo estoy haciendo la tesis en las cantoras de tonadas y aunque yo sé que hay varias instancias en que se cantan tonadas por ejemplo en los matrimonios, en los bautizos, las que más me interesan son las tonadas de amor. Lo primero que a mí me llama la atención del género y que le quería preguntar a ver si usted me puede dar algunas luces es por qué la tonada es un género en la canción popular campesina tan femenino, por qué la mayoría de las exponentes suelen ser mujeres.

ISABEL: yo pienso que por nuestra forma de sentir, el hombre es como más tosco le cuesta mucho sacar lo de adentro, en cambio nosotras es una manera a lo mejor de cantarle a ese amor disimuladamente, es como mandar un mensaje, pero si va musicalizado mejor. Al momento de cantar la idea mía es traspasar esta historia que yo estoy contando a la persona que me está escuchando, entonces yo la meto en esta historia, y ¿cómo lo hago? Si bien la cueca es más rítmica, la tonada es más, ehh, como le puedo decir, de sube y baja, de usar la voz un poco más tierna, entonces también ahí sale más fácil cantarle al amor. No es lo mismo que yo diga, no sé po “Porotitos en tabla pa’ la ensalá” a que yo diga por ejemplo “suspirando por tu amor estoy”, entonces tengo que hacer ese juego de matices, de jugar un poco más con la voz...entonces la cueca es másailable y la tonada es más de escuchar. Pienso que es por eso. Es una manera de demostrarle a la persona...porque uno le escribe a una persona, una no le escribe a algo abstracto. Si yo encuentro una canción que a mí me identifica, estoy pensando en alguien, por algo la escojo.

ENTREVISTADORA: o sea usted dice no es como una canción de amor, sino que de amor por alguien.

ISABEL: por alguien o por algo porque también hay gente que canta como a su tierra, que acá hay mucho de eso también, es como característica de uno que ame su tierra, pero yo personalmente al cantarle al amor le canto a una persona en especial, que está conmigo o que no está conmigo o que me dejó o que cuándo vuelve, es como que esa canción para mí tiene un rostro.

ENTREVISTADORA: ¿y cómo aprendió a cantar tonadas?

ISABEL: bueno, mi abuela era cantora, pero no con guitarra sí porque mi abuela se crió en el 1900 o más atrás y tiene que haber llegado a los ciento y tantos años, se fue hace cuatro años porque murió, entonces antes era muy difícil conseguir una guitarra, pero ella sí cantaba, y yo logro ahora de repente encontrar esas mismas canciones o trozos de canciones que yo le escuché cantar a mi abuela y digo yo ‘esta era’ y ahora ya la puedo poner a la guitarra y la puedo cantar y darle el sentimiento que yo tengo, pero sí me recuerda mucho a

mi abuela, más que a mí mamá, mi abuela era más cantora, mi mamá es más escritora, pero viene de familia la cosa, así que estoy escribiendo y se lo he traspasado a mi hija, mi hija es mucho mejor que yo.

ENTREVISTADORA: es como una mezcla, como que oscila entre la oralidad y la escritura...

ISABEL: y va mejorando, yo encuentro que va mejorando porque si ya mi abuela cantaba yo estoy cantando con guitarra y mi hija está cantando mejor que yo, entonces como que cada generación lo va perfeccionando.

ENTREVISTADORA: ahora yo he escuchado siempre cuando se habla de la tonada este interés por rescatar como una tradición, pero también he escuchado esto de que cada cantora de tonada es única y tiene como su propio sello entonces, ¿cómo puede una ser original cuando es cantora de tonadas? ¿es difícil o hay espacios finalmente para la creación individual dentro de la tradición?

ISABEL: es que eso es lo que nos diferencia mucho a las que estamos en este encuentro que tenemos hoy acá de un conjunto a cantoras. Si usted ve en un conjunto cada persona pasa la mano abajo y todos van a pasar la mano abajo, y todos van arriba, si bajan todos bajan, entonces aquí no, acá uno tiene la libertad, si yo quiero lo hago más rápido, más lento, si quiero paro, si quiero respiro, digo algo, en el conjunto eso no se puede hacer, es como todo muy cuadrado, entonces esa es la gran diferencia entre un cantor y un conjunto, sin menospreciar el trabajo que ellos hacen porque usted lo ve casi militar, el conjunto es casi militar y nosotros somos libres en cuanto a vestimenta, en cuanto a canto, en cuanto a todo.

ENTREVISTADORA: y en el área de la música, de la guitarra, porque usted me decía que en la parte de la letra la tradición estaba asociada a su relación con la abuela...

ISABEL: para la guitarra vamos mirando, quien quiere tocar siempre está mirando cómo uno pone los dedos, que no es tan complicado, pero si usted toma la guitarra sí es complicado, pero yo aprendí en el coro de la Iglesia, yo te digo la Iglesia nos abre muchas puertas y lamentablemente la mayoría después nos vamos, y después vas teniendo roces con otros cantores y te dicen mira yo toco otra afinación y ahí vas aprendiendo afinaciones campesinas y con cada reunión que uno tiene uno aprende algo, aunque sea no sé po, un punteito, ah esta canción tampoco la conocía, había visto su letra y no le conocía la melodía, entonces ahí a medida que uno va caminando, pasa por algunos conjuntos también y de ahí vamos sacando un poco la guitarra.

ENTREVISTADORA: y específicamente respecto al tema del amor, lo que yo he leído o he escuchado en tonadas es que hay como distintos tipos de amor en la tonada. De repente hay como un tipo de amor más idealizado, más romántico, más platónico quizá, hay mucho amor doloroso, así como del palomo ingrato...

ISABEL: la mayoría de las tonadas al amor es la desamor, yo me cuesta buscar en el repertorio, “El volcán del amor” sería como una de las pocas que habla de ese amor correspondido, pero la mayoría son, son de desamor, por ese amor que te dejó tan marcada que uno sigue ahí po.

ENTREVISTADORA: y otro género que no sé si es tonada propiamente tal, yo lo he escuchado como picaresca en el mundo campesino, que alude a un amor que es mucho más físico, me llama la atención porque además porque hay tonadas que me ha tocado leer, por lo menos las que yo conozco, algunas del siglo XIX, era una época en que las mujeres no teníamos mucho espacio de expresar su propio deseo amoroso, entonces ¿qué pasa con ese género de lo picaresco?

ISABEL: es más de hombres sí, es más de hombre, la mujer canta al amor más romántico, yo por lo menos así como amor de amor carnal no tengo ninguna, jajaja, es como si hay una tonada que podría decir así como más picaresca que habla de dos huasos que trabajan en un fundo y los dos ‘me tienen ganas’ si podemos decirlo, jajaja, y yo no puedo escoger entre uno y otro, entonces para mí la mejor decisión es casarme con los dos, claro entonces esa sería como la más picaresca pero las otras son como más de amor romántico.

ENTREVISTADORA: y lo otro que me ha pasado también como más cercano a esa tonada como más picaresca es que hay una concepción del matrimonio media negativa, casi como un yugo con el que hay que cargar o como un gran cambio entre el antes y el después, como las promesas de amor, no sé, y después una vida como de mucho esfuerzo, como de maridos que no son tan cariñosos, ¿cómo se ve el matrimonio en las tonadas que usted conoce?

ISABEL: lo que usted dice po, como que esperaba más y no había tanto, ajaja, no había tanto que dar, pero es que el machismo está a flor de piel ahí, si yo digo voy a ver a mi hija y encuentran que también canto como muchas cosas machistas...que yo te espero hasta cuando tú vuelvas, infinitamente, y ella dice yo no po, entonces también eso ha cambiado, pero las escritoras más modernas van a escribirle a eso, a que ya la mujer se liberó y puede seguir su camino sola sin necesidad de una pareja.

ENTREVISTADORA: ¿y el proceso creativo de ustedes cómo lo definiría? Porque de repente, claro, siempre se mantiene una estructura de cuartetos o de décimas, hay temas que también son recurrentes, ¿cómo aparece ahí la creación personal?

ISABEL: de repente uno busca mucho, tengo muchas cosas empezadas, me cuesta cuadrar las cosas, para que rimen porque no es inventar al lote tampoco, entonces eso de la décima lo estoy recién aprendiendo ahora, pero cuesta cuadrar y al final la cueca siendo con los tiempos justos y todo, yo acomodé una cueca, fue lo primero que musicalicé, que pude grabar una cueca, salió no más, de repente tomé la guitarra y dije esto era justo lo que yo quería escribir y salió. Con rostro como te decía con rostro, porque al momento que estoy grabando yo veo la ventana en el estudio y es como si esa otra persona estuviera atrás de esa ventana entonces eso también le pone sentimiento a lo que yo canto.

ENTREVISTADORA: ¿y qué opina por ejemplo de algunas mujeres que están explorando el espacio del canto improvisado? Porque yo sé que en el canto campesino hay una división bien fuerte en cuanto a género.

ISABEL: eh sí, era como de hombre, hasta las décimas eran más como de hombres, pero ya nos estamos tomando ese campo, Cecilia Astorga es una gran compositora también yo he visto cómo trabaja ella, hacen una ronda de pie forzado y que gane esa mujer eso es genial, demostrarles que también tenemos mucho que decir. Claro, porque la décima improvisada aparte de la improvisación tiene que rimar, es todo, no es llegar y decir algo divertido, tiene que ser rimado y eso cuesta, pero sí lo podemos hacer y pa allá vamos.

ENTREVISTADORA: y en términos de vigencia de la práctica de la tonada, yo conversaba con la señora Patricia Chavarría que fue la que me hizo el contacto para llegar acá y ella me decía que claro inicialmente las mujeres que cantaban no siempre se conocían, no se juntaban regularmente, pero habían ocasiones como las trillas o alguna fiesta religiosa en que esa era la instancia en que después no sé tomando mate hacían estas rondas y compartían, pero cuando hay algunas de estas prácticas que quizá se han dejado de hacer o se han perdido en términos del rito mismo o de la acción campesina, ¿qué las hace juntarse? ¿qué las lleva a seguirse juntando?

ISABEL: yo creo que por mi parte sería aprender, aprender porque usted ve diez cantoras y como le decía antes todas tienen algo que me van a enseñar y a la vez yo no me doy cuenta pero también aprenden algo, es como una cosa que va y viene, no es competitivo, yo nunca competitivo, yo nunca lo veo como una ronda de cantos y después quién cantó más bonito, quién dijo algo más divertido, no, tú te muestras como tú eres, lo que a ti te gusta porque en general yo no voy a cantar una canción que no me gusta, a menos que sea presión como que me la pidan, pero no es lo mismo para mí mirar mi repertorio y decir qué quiero cantar hoy día porque a lo mejor hoy día tengo un ánimo y mañana tengo otro, eso es lo bueno de cantar sola, uno va modificando, está en un escenario y si usted ve que el público está apagao saca una canción y va siempre como dialogando con la gente y eso es una cosa que

en los conjuntos tampoco se puede hacer, que el otro no se la sabe, el otro tampoco, ellos tienen todo establecido y nosotros no.

ENTREVISTADORA: oiga y a propósito de eso mismo de cantar lo que más le gusta yo le podría pedir ese regalo que me cantara alguna tonada de amor que fuera de sus preferidas.

ISABEL: sí, jajajaa, bueno esta se llama “Suspirando por tu amor” que es también de ese amor que, aunque pasen los años, ese amor sigue marcando uno sigue viviendo, conociendo personas y todo, pero ese amor está ahí marcando, y me identifica mucho si bien no es mía, es de una compositora de Linares que a mí me gusta mucho.

“Cada mañana al despertar te busco  
Entre silencio y soledad no estás  
El palpar del corazón me dice  
Que a mi querer ya no regresarás.

Las rosas rojas lloran por su ausencia  
Los claveles las consuelan ya  
Las amapolas no visten colores  
Todo me dice que tú ya no estás.

Suspirando por tu amor estoy  
La nostalgia no me deja ya  
Y es que tengo destrozado el corazón  
Sin saber que pronto volverás.

No me dejes te repetiré  
Si tus ojos vuelvo a contemplar  
Y en mi alma por siempre te llevaré  
Aunque tú ya no me quieras más.

No me digas adiós querido mío  
Yo no quiero sufrir como hasta ahora  
Te entregué el corazón y me dejaste  
Destrozada y sin saber que ahora llora.

Un sendero de ilusiones le mostraste  
Que ahora vuelan sin rumbo y sin demora  
Algún día sabrás que a quien dejaste  
Es la única que de verdad te adora.

Suspirando por tu amor estoy  
 La nostalgia no me deja ya  
 Y es que tengo destrozado el corazón  
 Sin saber que pronto volverás.

No me dejes te repetiré  
 Si tus ojos vuelvo a contemplar  
 Y en mi alma por siempre te llevaré  
 Aunque tú ya no me quieras más.

ENTREVISTADORA: le agradezco mucho, le puedo pedir un favor más, es que me quedé pensando en esa de los dos huasos entre los que no se podía decidir, ¿podría escucharla?

ISABEL: sí de todas maneras. Esta es “La huasa engreída”

Yo no sé lo que yo tengo  
 Y lo quisiera saber  
 Que los hombres me persiguen  
 Como moscas a la miel.

Hay dos huasos en el fundo  
 Que me quieren a morir  
 Como a mí los dos me gustan  
 Yo no sé cuál elegir.

Me quiere José del Carmen  
 Me quiere José María  
 Si me dieran a elegir  
 Con los dos me casaría.

Que diabla esta huasa creída  
 Siempre van a verme al rancho  
 Con ganas de platicar  
 Pero estos huasos re lesos  
 Ninguno se atreve a hablar.

Por eso de cuando en vez  
 Me dice a mí mi mamita  
 Que no hay desgracia más grande  
 Que haber nació bonita.

ENTREVISTADORA: le agradezco mucho su tiempo y su música.

**ENTREVISTA N° 2: Conversación con Viviana Pereira, Ana Figueroa y Lilia Beltrán.**

ENTREVISTADORA: primero que todo me gustaría que se presentaran y me contaran cómo las vida las llevó a volverse a transformarse en cantoras de tonadas.

VIVIANA: yo soy Viviana Pereira Aravena, mis canciones, bueno de que yo canto de los ocho años, las canciones que yo sé se las aprendí a mis hermanas, mis hermanas seguramente se las aprendieron a la mamá, porque mi mamá era cantora, mis hermanas, mis tías, todas, es como, era como una familia de cantoras y las canciones que yo sé bueno son siempre del mal amor, son bien poquitas del buen amor fíjese, porque todas o que las traicionan o que las engañan...

ENTREVISTADORA: no quedan muy bien parados los hombres en las tonadas...

VIVIANA: no, súper mal.

ANA: bueno yo soy Ana Figueroa Vásquez y yo aprendí de muy niñita, de chiquitita porque mi maá y mi familia también, a mí más me enseñó mi abuelita, mi mamá no tanto porque yo no me crié con ella, pero mis tías que tenía eran cantoras, las señoras que llegaban a la casa mi abuelita las hacía cantar y ahí estaba yo al lao escuchando, me compraron una guitarrita chiquitita, tenía tres años, escuchando cómo cantaban las señoras y después pensaba yo sola que cómo lo hacían y seguía en la guitarrita chica así, teníamos un charango en la casa que mis tíos hacían, cuando no estaba con la guitarrita me iba al campo, como en el campo hacen ranchos y me iba con el charango y empezaba a mover los dedos así y así seguí aprendiendo yo...y después de más grande llegaban cantoras donde mi abuelita que las hacía cantar, con las comadres, dándoles mate y ahí estaba yo, al laito no me despegaba, y así se me siguió grabando y cantando, cómo se tocaba la guitarra, entonces todo yo me grabé todo y de ahí en adelante yo vi también como ya se cantaba para los angelitos, para las trillas, pa' los santos, pa' los sanjuán y todo a mí me sacaban a los casamientos.

LILIA: Yo soy poeta y cantora de las tierras linarenses/el sueño nunca me vence y soy muy madrugadora/me paso por muchas horas cumpliéndole a un loco afán/en escribir y cantar las noches las hago día/me embriago en las melodías/ mi nombre es Lilia Beltrán.

¿Qué puedo decir yo respecto a esto tan hermoso que es el folklore? Bueno, nosotros como ya lo dije en mis versos, yo nací en Linares, mi padre era militar y mi madre dueña de casa pero siempre en esos tiempos se hablaba de que cuando los niños no comían mucho que estaban muy delgados muy pálidos entonces los mandaban al campo a reponerse y como mi padre era muy amistoso, tenía hartas amistades, me mandaba al campo a reponerme y

fue ahí donde yo me enamoré de todo esto que es el folklore. Era una familia en San Javier que nos llevaban a las trillas, nos llevaban donde hacían sus cosechas ellos, porque esto generalmente era cuando uno tenía vacaciones porque había que estudiar también, entonces nos llevaban a las chacras a tomar los tomates y a todas esas cosas nos llevaban en carreta, para mí era muy lindo me fascinó el folklore, entonces debido a eso yo empecé a conversar con la gente, con los campesinos, ellos me enseñaban sus canciones, después cuando ya crecí un poco más, empecé a molestar en mi casa para que me compraran una guitarra y en ese tiempo decían que en las cárceles era donde se hacían las mejores guitarras, cosa que yo ahora no lo creo ah, jajaja, entonces por ahí no sé po hasta que me consiguieron una guitarrita chica y empecé a aprender algunos sonos pero muy pocos y debido a esta relación que tenía con la gente del campo después ya me vine a Quinamávida, conocí más personas, más cantoras y por ahí fue con una amistad con esta gente entendiéndola, viendo la sabiduría que tienen los campesinos en toda su forma de vida y me cautivó, la verdad es que me cautivó todo eso, me encantó el folklore y bueno nos fuimos a Santiago desgraciadamente y allá yo tenía que hacer algo, yo seguí estudiando y me gustaba la vocación de servicio y entré a estudiar Enfermería y me recibí de Técnico Paramédico en el Hospital Barros Luco y después hice el curso de arsenalera y seguí mi vida, me casé, tuve una hija y ya me dediqué completamente a lo que era mi trabajo por muchos años pero igual en el hospital me apoyaban mucho las autoridades, yo hacía eventos, hacía mis libros, empecé a escribir poesía y empecé también a cantar y en el verano me iba para el campo a recopilar canciones campesinas y a tocar un poco más la guitarra, a meterme en algunos cursos, grupos folklóricos y todo eso y hasta que salí adelante con lo que me gustaba y ahora que ya soy pensionada, porque decir jubilada es muy feo, entonces ya ahora puedo dedicarme un poco más a lo que me apasiona que es que ahora estoy en la poesía popular con las décimas todas esas cosas y es maravilloso, la verdad es que es maravilloso, yo le digo a mis compañeras miren yo no me fui a mi casa a mirar el techo, a estar aburrida, no, porque yo me dedico a cantar, a juntarme con gente que se dedica a este tipo de actividades tan hermosas, el folklore es una cosa maravillosa y conversar con la gente y ver la sabiduría que tiene la gente del campo. Otra cosa que a mí me preguntan es por qué el folklore campesino es tan triste...bueno por el machismo, las dueñas de casa las campesinas, los maridos salían a los rodeos, tenían otras cosas ellos de juntarse con sus amigos por esto mismo del machismo y ellas cantaban sus penas, sus penas de amor, toda su tristeza está reflejada en todas esas cosas que uno va recopilando y que va tratando de hacerle entender al resto de las personas, en este caso de los chilenos, de lo que es el canto campesino, que es muy hermoso.

ENTREVISTADORA: ¿Por qué creen ustedes que el género de la tonada ha sido apropiado en forma tan intensa por las mujeres? ¿por qué las mujeres son las que predominantemente cantan tonadas?

VIVIANA: bueno hay varones que también cantan tonadas

ANA: yo lo veía porque cuando uno está lola y le gusta un joven, entonces uno le iba diciendo cantando le iba diciendo...

VIVIANA: ah claro, voy a cantarle esta canción al fulanito aquel, sí a lo mejor haciéndole el ojito por ahí.

ANA: Te fuiste y me dejastes llena de melancolía me despreciastes por otra pudiera ser que algún día...es una canción que había, y así uno le iba cantando.

VIVIANA: a los que eran un poquito traicioneros

ANA: a veces una se la tiraba como retándolo... yo sé también hartas canciones: “Me demuestras cuando te enojas, que puedes ser tan tirano, yo te quisiera tener en la palma de mi mano”

ENTREVISTADORA: era una forma también de comunicarse quizá no es forma tan explícita o tan directa, pero a través de las canciones

ANA: sí po uno iba diciéndose todas las cosas.

ENTREVISTADORA: Y específicamente el tema del amor, ¿por qué será tan recurrente en algunas tonadas? Porque hay algunas tonadas de ocasión, bueno de matrimonio o cuando hay bautizos en las trillas pero el tema del amor aparece y reaparece mucho en las tonadas.

LILIA: bueno el amor está presente en todos lados tanto en las tonadas como en los valscecitos en las cuecas en todas partes está el amor, pero en lo que a mí respecta, bueno las tonadas yo las he ido tomando, las he ido investigando, las he ido recogiendo del campo, entonces ahí es donde está la tonada, está muy presente, además de las cuecas y otros temas, ahí también es donde cantaban las cantoras con mucha pena pero tiene la tonada algo muy especial que es el estribillo y el estribillo es muy alegre, entonces ellas cantaban sus penas y como que las alegraban un poco con los estribillos y ahí nacía la tonada.

ENTREVISTADORA: era un poco sanadora también quizá la práctica de cantar el dolor, ¿o no?

LILIA: sí, claro, de echar afuera las penas y las alegrías también, hacerse entender por los demás con una tonada, pero existen muchos tipos de tonada, tonadas esquinazo, que eso se hacía en caso de cumpleaños u otras festividades importantes entonces se cantaba una tonadita.

ENTREVISTADORA: a mí me ha llamado la atención en algunas que he escuchado que hay una mirada al matrimonio un poco negativa. Me llamó la atención porque en general las mujeres no tenían mucho espacio para opinar sobre el tema. Era como asumido que si uno nacía mujer, tenía que casarse, pero he leído y escuchado algunas tonadas en que el matrimonio aparece casi como un yugo o como una promesa finalmente no cumplida.

LILIA: es que eran otros tiempos.

VIVIANA: sí porque antes obligaban a los hijos a casarse, tú te voy a casar con este y listo y a veces ni se conocían, claro entonces después le hacía el chao y le decía “Adiós que me voy llorando, me voy llorando y te dejo, si no me piensas querer, con la esperanza me alejo”

ENTREVISTADORA: y el amor así como más picaresco por ejemplo asociado a la expresión de una mujer deseante, que puede piroppear al varón, que se siente atraída explícitamente por él, ¿ustedes lo encuentran en la tonada?

LILIA: también está, cuando empezaron a cambiar los tiempos sobre todo, ya se atrevía más la mujer a hacer este tipo de demostraciones, claro cuando ya era una cantora más avezada, sí po, por supuesto que se atrevía a decir sus cosas en una tonada, o sea sus penas o sus alegrías de amor.

ANA: y en paya también hay.

VIVIANA: sí po, el amor está en la tonada, en las cuecas, en los vals, en los corridos, en todo.

ENTREVISTADORA: bueno es que es muy importante también.

VIVIANA: siempre va a estar ahí.

ANA: me decía una cantora que conocí yo “Ay mijito, si pudiera hacerle un cariñito, matar a la vieja y el viejo y quedarnos los dos solitos”.

ENTREVISTADORA: claro porque tampoco era una época en que las mujeres pudieran así, expresarse de esa manera.

ANA: como una talla no más lo hacían

ENTREVISTADORA: otra duda que me surge es, porque siempre que yo he escuchado hablar sobre la tonada todas las cantoras se reconocen como parte de una tradición, sin embargo varias veces se ha repetido que cada una es única en su estilo en su forma de apropiarse de esa tradición, ¿cómo se puede ser original en la tradición de la tonada? ¿son

compatibles las dos cosas? ¿Uno puede tener su propio estilo y ser cantora de tonadas igual?

VIVIANA: es que uno la escucha y dice ah me la tengo que aprender esa y canta la misma canción y así sucesivamente

ENTREVISTADORA: o quizá en la forma más que en el contenido no sé, porque bueno hay cantoras de tonadas que componen también.

LILIA: claro, pero eso ya no vendría siendo folklore, no sé si usted se refiere en el trabajo que está haciendo a un trabajo folklórico o a la tonada en general, porque las canciones que se recopilan en el folklore significa de que no tienen dueño, usted decía ahora que se puede escribir una tonada, pero eso ya vendría siendo, tendría dueño, entonces eso ya sería con raíz folklórica pero no netamente folklórica, el folklor no tiene dueño, es patrimonio del pueblo, esa es la diferencia entre folklore y una persona que es un cantautor.

ANA: si usted hace una canción es de uno

LILIA: claro, es con raíz folklórica, pero no es patrimonio del pueblo porque tiene dueño, esa es la gran diferencia.

ENTREVISTADORA: no pertenece a la comunidad o al colectivo,

LILIA: claro.

ENTREVISTADORA: el último favor que me gustaría pedirles, siempre y cuando ustedes se sientan cómodas si podrían compartir conmigo alguna tonada que sea de sus preferidas, ojalá asociada el tema del amor.

LILIA: canto yo primero, hay una tonada que a mí me gusta mucho, que pertenece al folklore y dice:

“Con lágrimas de mis ojos  
Voy a construirme un mar  
Lloro de noche y de día  
Cuando no te puedo hablar.

Y recuerdo muy bien que dijiste  
Contemplando la luz de la luna  
Yo no puedo querer a ninguna  
A ninguna sino sólo a ti”

Esa es una parte de la tonada, preciosa.

ANA:

“Con un diamante yo vivo  
Residuo de mi trabajo  
No me quisiera acordar  
Cuando salí de tus brazos.

Cuando salí de tus brazos  
No quisiera haber nacido  
A este mundo engañoso  
Junto con haberte conocido.

Por no haberte conocido  
No hay lindura quien te iguale  
Si yo me pongo a pensar  
Mis ojos se vuelven mares.

Mis ojos se vuelven mar  
Y un arroyo cristalino  
Si yo me pongo a pensar  
Casi pierdo los sentidos.

Cinco sentidos tenemos  
Los cinco los gobernamos  
Los mismos cinco perdemos  
Cuando nos apasionamos.

LILIA: la tonada que dijo ella esa una tonada de coleo, porque se va repitiendo y retoma el último verso.

ENTREVISTADORA: yo conversaba con la señora Patricia a propósito de este mismo tema preguntándole si quizá las cantoras de tonada se juntaban por ejemplo antes a compartir sus canciones, algo parecido a lo que estamos haciendo ahora y ella me decía que a veces ocurría pero casi siempre estaba mediado porque por ejemplo había una trilla o un rodeo y esa era la instancia en que ellas se conocían, sin embargo un encuentro como el que estamos haciendo ahora por ejemplo no está mediado por una situación así, ¿qué valor tiene volver a juntarse? ¿por qué les parece, no sé, lindo, importante que las cantoras de tonadas se junten, se conozcan?

LILIA: es muy importante porque uno va compartiendo las experiencias que ha tenido y ellas aprenden de uno y una aprende de ellas, no sólo en las tonadas sino que en todo tipo de canciones. Lo que a mí me ha gustado mucho ahora y que se está dando bastante son las mateadas, se organizan las mateadas y eso forma parte del folklore y esas reuniones sirven

para compartir con el resto de las cantoras y ahora el folklore está saliendo adelante, ahora se hacen más cosas folklóricas, entonces ahí tienen las cantoras la posibilidad de poder entregar todo el contenido que ellas tienen guardado por tanto tiempo y también en los colegios se está enseñando más folklore y es bonito porque así no se pierde y todas estas tradiciones se van conservando y se van transmitiendo como debe ser siempre, es nuestra identidad.

ANA: yo me acuerdo cuando chica había unas cantoras, pucha tan lindo que tocaban la guitarra y al final no sabían ni leer nada, pero pa cantar tenían una memoria pa aprender las letras y pa tocar la guitarra la tocaban fuerte.

LILIA: y ha costado un poco, hay muchas limitaciones, ahora ya se han ido perdiendo un poco, pero tiempo atrás por ejemplo cuando empezaron a llegar los evangélicos y empezaron a recorrer las casas en el campo en todos lados, a conquistar esta gente para su religión, ellos les prohibían cantar a las cantoras y ahí fue terrible para nosotros los investigadores porque no teníamos ninguna posibilidad de que nos entregaran la riqueza que tenían ellas, porque ellos decían que no, entonces, cómo las convencía yo, yo les decía mire, yo no la estoy invitando a usted a una fiesta, a curarse a tomar a hacer algo así que es lo que en las religiones a ustedes les prohíben, yo las estoy invitando a que ustedes me entreguen ese conocimiento para darlo a conocer y para que el folklore no se pierda, para seguir adelante con esto que es tan hermoso, pero eso no es pecado de ninguna manera, y así ellas me decían sí bueno ya, voy a hacerlo.

LILIA: y anterior a eso eran los maridos los que les prohibían cantar, les prohibían estrictamente por celos o por lo que fuera por machismo, entonces la cantora tenía que cantar solita en su casa con su guitarra, nada más y eso entonces impedía de que esto se fuera transmitiendo y que el resto de las personas fueran encantándose con esto y recogiendo esos temas preciosos que tenían las cantoras

ENTREVISTADORA: claro, quedaban en un espacio muy privado. Ahora con lo que pasa después de la migración del campo a la ciudad igual eso cambió mucho en términos de que aparecía por ejemplo la Margot Loyola cantando en teatros, con públicos masivos, ¿qué transformación vieron ustedes en el género de la tonada en ese paso del campo a la ciudad?

LILIA: sí fue bien importante, sobre todo para nuestras grandes mujeres chilenas que entregaron el Folklore que eran la Violeta Parra, Margot Loyola y la Pizarro, que ellas se atrevieron a ir a un escenario, a mostrarse incluso a salir del país y mostrar el folklore chileno, pero yo tengo algo que decir, algo muy terrible diría yo, y es que desgraciadamente el folklore en nuestro país ha sido muy mal mirado y eso ha sido muy limitante. En otros países, yo he conocido otros países tales como México, Argentina y varios países más que respetan mucho su folklore y no ponen ningún obstáculo los gobiernos para que lo den a

conocer y ellos están a otro nivel, aquí en Chile las cosas han sido muy diferentes, ahora han cambiado un poco, pero no precisamente porque haya un apoyo del gobierno, sino porque la mujer al liberarse un poco ha querido salir adelante con esto del folklore, con mostrar ese trabajo tan bonito, esas canciones tan bonitas, pero apoyo grande así, bueno hemos ido ganando un poco de terreno, espero que sigamos adelante, pero siempre nosotros estamos muy bajos en comparación con otros países.

ENTREVISTADORA: les agradezco mucho el tiempo que compartieron conmigo.

LILIA: ha sido un placer pue, porque a nosotros también nos gusta de que ustedes estén dedicados a hacer este trabajo, es muy importante para nosotras, sentimos que no estamos solas

**ENTREVISTA N° 3: Ana Rosa Roldán**

ENTREVISTADORA: lo primero que quería preguntarle era un poco en términos más biográficos si me podía contar cuál es su nombre, de dónde viene y cómo llegó a convertirse en cantora de tonadas?

ANA ROSA: Mi nombre es Ana Rosa Roldán Vergara, soy oriunda de Santiago, pero de padres campesinos, de hecho que sé yo, mi padre, que en paz descansa, era de esta zona, Cauquenes, así que es un honor para mí encontrarme aquí en su tierra natal y mi madre que sé yo es de la zona e Curepto, y bueno yo generalmente, qué sé yo, para mis veranos solía pasar acá en estas tierras, digamos en el sector de campo, la montaña, pero la verdad qué sé yo, me sorprendió mucho porque mi padre era muy entonado, tocaba la guitarra y cantaba y bueno yo en realidad nunca le pregunté por qué lo hacía, pero mi sorpresa, qué sé yo, fue que yo descubrí siendo muy pequeña que mi abuela, la mamá de él, también cantaba y tocaba la guitarra, pero dónde está el cuento, lo más interesante de todo esto, es que esto que sé yo es algo así como hereditario, va en los genes, porque mi abuela jamás le inculcó a mi padre que tomara la guitarra y que cantara, él aprendió por oído solo y la que habla por ende hizo lo mismo porque mi padre tampoco me dijo que yo tenía que cantar, entonces es realmente una tradición, algo que tú lo vas heredando y obviamente que es maravilloso por eso es que yo lo sigo haciendo y hoy en día si bien es cierto soy santiaguina, pero me radiqué en Curicó y precisamente pensando en retomar después de mi actividad laboral esto que tanto me apasiona, no, que es mi guitarra, que es el canto, y la verdad esa es parte de lo que yo les puedo resumir como mi vida.

ENTREVISTADORA: la segunda pregunta que me interesaba hacerle era, ¿por qué cree usted que el género en particular de la tonada tiene como protagonistas tan fuertes a las mujeres? ¿Por qué hay tantas mujeres, muchas más que hombres al menos las que yo he conocido, que cantan tonadas? ¿por qué será la tonada un género en que las mujeres se sienten más cómodas?

ANA ROSA: bueno, es que en realidad qué se yo, de hecho de nuestros ancestros no era el varón el que cantaba, el que amenizaba las fiestas era precisamente el género femenino, estamos hablando de cuando no había luz eléctrica en que se amenizaban las fiestas, por ejemplo una trilla y buscaban una cantora de un cierto sector y después de unas cuantas lomas buscaban la otra y ahí se armaba la fiesta, pero jamás eran varones, el varón se fue integrando a posteriori, no es tanto el varón el cantor, tal vez que se yo hará décimas como payador, pero el fuerte está qué se yo, de hecho vuelvo a repetir, desde sus inicios no era el varón el que cantaba, sino que eran las damas.

ENTREVISTADORA: y de todos los temas que puede abarcar una tonada, ¿cuál la parece a usted que es el que más se repite, el que más aparece?

ANA ROSA: bueno, la verdad que hay muchos pero yo, o sea mi preferencia, yo soy recopiladora, yo prefiero de todas maneras lo antiguo, lo más antiguo posible porque realmente la gente solía que se yo enamorarse de esa manera y precisamente se acercaban donde la cantora y le solicitaban, por favor vuelva a repetir este tema porque yo estoy enamorando a tal o tal persona y esas personas solían que se yo, con la música, que tenía un gran contenido, solían enamorarse y después casarse.

ENTREVISTADORA: O sea que el amor es uno de los temas más recurrentes.

ANA ROSA: claro, partía con las tonadas que se yo y por eso se llaman algunas tonadas de engaño y desengaño.

ENTREVISTADORA: claro, ahora entre las tonadas de amor correspondido y las de un amor como doliente, suelen predominar las de un amor así como...

ANA ROSA: claro, principalmente porque habían como situaciones como despecho entonces por eso siempre que sé yo iban creando temas, pero todo se decía a través de la música, se traspasaba al canto, a la guitarra y en ese entonces el toquío era algo que era o sea de procedencia criolla, n o había, no sé, conservatorios ni afinaciones, la gente solamente por oído y por lo tanto el toquío era diferente ya, era con guitarra traspuesta, era por oído que se yo, por ver a alguien que sabía tocar.

ENTREVISTADORA: y de los tipos de amor que aparecen en las tonadas, porque yo he mirado así como que el que más aparece es un amor más bien idealizado o este amor del palomo ingrato al que uno le reclama, pero también hay algunas tonadas que son como un poco más de tono picaresco.

ANA ROSA: sin duda, la música da para mucho y tiene esa chispa...

ENTREVISTADORA: y ese último tema, ¿cómo tenía espacio lo picaresco en la tonada? Porque las mujeres en esa época no tenían mucho la posibilidad por ejemplo de manifestarse como mujeres deseosas o casi que galantear a un varón, no era muy bien visto.

ANA ROSA: no, es que la verdad es que tenía un cierto como doble sentido, pero de una manera digamos, como con un humor muy blanco, muy suave, no como ahora en que se podrían decir cosas muy directas, entonces por eso que era muy suave, que sé yo, no, entonces el oyente lo tomaba con un humor muy blanco, entonces era todo diferente.

ENTREVISTADORA: y yo conversaba con la señora Patricia a propósito de si las cantoras más antiguas tenían instancias como para juntarse, para conocerse, por ejemplo yo le preguntaba si ellas se juntaban a cantar, y ella me decía que no es que se juntaran a cantar propiamente tal, sino que las reunían estas fiestas de la comunidad, como la trilla, el rodeo,

etc. Ahora hay zonas como esta donde estamos en que esas tradiciones se mantienen, pero hay otras en las que ya se han dejado pasar, ya no hacen, pero así y todo las cantoras de tonadas siguen juntándose más allá de que se produzca o no, como el encuentro que estamos teniendo nosotros ahora, ¿por qué cree usted que se siguen juntando las cantoras?

ANA ROSA: bueno precisamente, qué sé yo es lo que le explicaba yo mi situación, o sea igual son raíces que van quedando y por lo tanto a los que nos gusta, nos apasiona tanto esto estamos preocupados y por eso es que lo estamos haciendo y tratamos de difundirlo en la medida que se pueda, por qué, porque no queremos que se extinga algo qué sé yo, que es tan maravilloso.

ENTREVISTADORA: y en ese proceso juntarse con otros, ¿por qué es tan valioso siente usted?

ANA ROSA: bueno, precisamente porque ahí uno como que se potencia más, una no se encuentra tan sola, además que a mí me ha pasado, muchas veces yo no he ido a algún lado, pero a mí no me importa mucho esa parte, yo canto en mi casa, en el patio de mi casa, sin espectadores, y canto con la misma pasión como si estuviera con un gran público, porque lo llevo en la sangre o sea, y yo creo que los demás, yo hablo por mí, pero pienso que los demás es algo similar porque uno conversa con ellos y también provienen de gente y dicen no, es que mi abuelita, mi tatarabuelo el que cantaba, entonces yo creo que esas son las personas que van quedando y que realmente estamos tratando de que esto no se pierda jamás.

ENTREVISTADORA: Y yo le podría pedir un favor gigante, que usted pudiese compartir conmigo para que quede registrado una de las tonadas de amor que usted más prefiere...

ANA ROSA: un trocito, ¿cantarlo por ejemplo?

ENTREVISTADORA: por ejemplo, si quiere.

ANA ROSA: aunque no fuera con guitarra, ¿puede ser así?, porque yo creo que igual tiene razón así porque yo igual puedo interpretar una canción con mi instrumento o sin él.

“Una amorosa pasión  
Que lejos de mí se encuentra  
Una amorosa pasión  
Que lejos de mí se encuentra

Me quiero quitar la vida  
Y no hallo correspondencia  
Me quiero quitar la vida  
Y no hallo correspondencia

Cierto fue que te fuiste  
Yo no te dije nada  
Cierto fue que te fuiste  
Yo no te dije nada

Tú fuiste el primero  
Ingrato y tan mal me pagas  
Tú fuiste el primero  
Ingrato y tan mal me pagas.

Es lo que yo le manifestaba el sentimiento, ve que tiene un amplio contenido la letra.

ENTREVISTADORA: muchas gracias, le agradezco un montón su tiempo.

## Bibliografía

Araya, Alejandra. “Un imaginario para la mezcla. Mujeres, cuerpo y sociedad colonial”. En: *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Comp. Sonia Montecino. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2008.

Bauman, Z. *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil* [2001], trad. de J. Alborés, Siglo XXI, Madrid, 2006.

Barthes, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 2008.

Bengoa, José. *Haciendas y Campesinos, Historia Social de la Agricultura Chilena*. Ediciones Sur Colección Estudios Históricos, 1990.

Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual*. Editorial Montessor, 2002.

Brito, Alejandra. “Mujeres del mundo popular urbano. La búsqueda de un espacio”. En: *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Comp. Sonia Montecino. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2008.

Brito, Alejandra. “Del rancho al conventillo”. En: [Disciplina y desacato. Construcción de identidad en Chile, siglos XIX y XX](#). Ed. Sur/Cedem, Santiago de Chile, 1995.

Brooks, Peter. *The melodramatic imagination*. Yale University Press, 1976

Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Paidós, Buenos Aires, Barcelona, 2002.

Díaz, Alejandro. “Diáspora del bajo pueblo mestizo”. En: [www.facso.uchile.cl](http://www.facso.uchile.cl). Año no explicitado.

Errázuriz, Pilar. *Misoginia romántica, psicoanálisis y subjetividad femenina*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2012.

Frye, Northrop. *La Escritura Profana*. Monte Ávila, California, 2008.

González, Juan Pablo; Rolle, Claudio. “*Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*” Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2003.

Hartmann, Heidi I. “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista”. En: *Teoría y Práctica*, 12-13. Págs. 1-12. 1986

Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México, D.F. Siglo Veintiuno. 1987.

Laplanche- Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Paidós, Buenos Aires, 2004.

Loyola, Margot. *La Tonada. Testimonios para el futuro*. Chile, Valparaíso. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, año no explicitado. En: [www.margotloyola.ucv.cl](http://www.margotloyola.ucv.cl)

Miranda, Paula. *La poesía de Violeta Parra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2013.

Orellana, Marcela. *Lira Popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago, 2005.

Oyarzún, Kemy. “Heterogeneidad y género en la crítica latinoamericana”. En *Polifonías del cuerpo en la literatura*. LOM, 1996.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica. México, 2000.

Peña Fuenzalida, Carmen. “El cuerpo en escena. Papel de las mujeres chilenas en el desarrollo de la música y el canto”. En: *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Comp. Sonia Montecino. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2008.

Salazar, Gabriel. *Labradores, peones y proletarios*. LOM, Santiago de Chile, 2000.

Salazar, Gabriel. “Historia como ciencia popular”. En: *Revista Austral de Ciencias Sociales* 11. Págs. 143-168, 2006.

Salinas, Maximiliano y Micaela Navarrete. *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz* [Comentarios y notas sobre las tonadas de Patricia Chavarría Z.]. Santiago de Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), 2012.

Salinas, Maximiliano. *Lo que puede el sentimiento*. Ocho Libros Editores. Chile, 2015.

Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Norma, Buenos Aires, 2004.

Sarlo, Beatriz. “Culturas populares viejas y nuevas”. En: *Escenas de la vida posmoderna*. Seix Barral, Buenos Aires, 2011.

Sepúlveda, Fidel. “Prólogo”. En: *Canto, palabra y memoria campesina*. De Patricia Chavarría, Paula Mariángel Chavarría e Isabel Araya. FONDART, Valdivia, 1997.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. Trad. Ediciones Fondo de Cultura Económica, Bogotá, 2004.

Stuven, María. “El Asociacionismo femenino: la mujer chilena entre los derechos civiles y los derechos políticos”. En: *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Comp. Sonia Montecino. Editorial Catalonia, Santiago de Chile, 2008.

Valdés, Adriana. *Escritura de mujeres, una pregunta desde Chile*. México, DF, 2001.

---