



Universidad de Chile

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Antropología

Tesis para optar al Título de Antropóloga Social

Canto a lo Divino:

**Sentido Ritual y Gestión Gubernamental del Patrimonio en el Valle
de Colchagua**

Javiera Montecinos Díaz

Profesor Guía:

Cristián Prado Ballester

Santiago de Chile

2019

Agradecimientos

Primero, a mi madre y a mi padre, Jacqueline Díaz Espinoza y Jorge Montecinos Nazal, por todo lo que he sido y soy.

A don Gilberto Acevedo González y toda su familia, por el garbo campesino, por su sencillez, por hacerme parte de su vida sin miramientos, por ser parte de la mía, y por los saberes entregados, que se extienden en mi corazón como herramientas para toda la vida. También a los cantores y cantoras de Colchagua con quien pude compartir; gracias por mostrarme sus hogares y sus tradiciones.

A Cristián Prado, profesor guía, por su apoyo, compromiso y paciencia; por ayudarme a toda hora y hacer de este largo proceso una instancia enriquecedora, aun cuando me tocó sortear los obstáculos y engranajes académicos propios de una investigación. También a los miembros de la comisión evaluadora, Daniel Quiroz y Héctor Morales, por tomarse el tiempo de leer esta tesis e interesarse por el Canto a lo Divino.

A Karla Montero, por levantar con su optimismo mi ánimo, y por ayudarme en las muchas acciones burocráticas involucradas en la obtención de este título. Asimismo, a todos las funcionarias y funcionarios que trabajan en la Facultad.

Agradecimientos especiales a mi gran amigo Leonardo Cisternas Zamora por compartir conmigo en tantas ocasiones su sabiduría y bellos consejos. A mi primo, Francisco Rojas Díaz, por mostrarme y educarme en el camino de la música, por alimentarme el espíritu, y por tanto más. A mis amigos y amigas de toda la vida de Rengo, “La Madriguera”, por todas las veladas, y por estar escuchándome y apoyándome incondicionalmente a la luz del vino y la eterna conversación.

A mis queridas amigas (y amigo) de la Universidad, PPSS, por su compañía, por mostrarme sus vidas y por todo lo vivido durante estos años en los que emprendí sola mi camino en Santiago.

A mi compañero, Francisco González Villanueva; por los desvelos, por el café a deshoras, por crecer juntos y por estar; por compartir conmigo un amor bueno.

Gracias, pues sin todos y todas ustedes, esta tesis no hubiera sido lo mismo, o bien, yo no sería tan feliz como hoy.

Índice

CAPÍTULO I:	5
CONSTRUCCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN	5
I. ANTECEDENTES	5
<i>(i) Antecedentes Generales/bibliográficos</i>	5
<i>(ii) Antecedentes Empíricos</i>	11
II. PREGUNTA Y OBJETIVOS	13
III. CONSIDERACIONES TEÓRICAS	15
IV. METODOLOGÍA	21
<i>(i) La visión etnográfica como medio primordial de representación de saberes</i>	22
<i>(ii) Sobre las y los informantes y los espacios de praxis</i>	24
<i>(iii) La importancia de la aproximación audiovisual</i>	26
<i>(iv) Análisis de la información</i>	27
CAPÍTULO II:	35
EL ESPACIO DE LA DEVOCIÓN	35
I. EL RITO Y SUS DESARROLLOS	36
<i>(i) La dueña de la casa y la preparación del lugar sagrado</i>	37
<i>(ii) La vigilia</i>	40
<i>(iii) El Altar</i>	50
<i>(iv) La comida</i>	51
<i>(v) Los cantores y Cantoras: voces Colchagüinas</i>	53
II. ORDENAMIENTO Y RELACIONES ENTRE LOS ELEMENTOS DEL RITO	60
CAPÍTULO III:	67
LA PRÁCTICA GOBERNABLE O EL ESPACIO DE LA GESTIÓN INSTITUCIONAL	67
I. POLÍTICA CULTURAL Y GESTIÓN PATRIMONIAL DEL CANTO A LO DIVINO EN LA REGIÓN DE O'HIGGINS	67
II. LOS ENCUENTROS REGIONALES DE CANTO LO POETA: EXHIBICIONES PATRIMONIALES	87
DISCUSIONES	97
CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	105

Introducción

Gran parte de mi propia historia se asienta en los paisajes culturales de la región de O'Higgins, y como tales, éstos remiten a mi interés antropológico desde siempre. Hace ya cinco años, mi amigo Leonardo Cisternas, licenciado y profesor de historia, me invitó a involucrarme en uno de sus proyectos de investigación sobre archivos y religiosidad popular y es ahí cuando conocí el fenómeno del Canto a lo Divino; pude revisar antecedentes generales y estudiar la historia junto con diferentes perspectivas con las que se ha tratado al fenómeno, lo que me empujó hacia mis más remotas remembranzas, que, cotidianas o no, se levantan hoy como la fuente primera de cualquier investigación.

Pasado tres años, en 2015, en el marco de buscar y encontrar un tema de investigación, tuve la suerte de conocer, en la localidad de Tinguiririca, a don Gilberto Acevedo y su familia, quienes me abrieron las puertas de sus hogares, y también propiciaron un buen recibimiento por parte de sus amigos y amigas, todos de tradición cantora, repartidos en distintos lugares rurales de la sexta región. A partir de ese momento, hasta la fecha, he compartido con ellos, los he acompañado a sus eventos, a sus vigiliass familiares, a encuentros institucionales, etc.

Esta tesis se presenta, en primera instancia, como un trabajo etnográfico realizado en sectores rurales de la región de O'Higgins, principalmente en el valle de Colchagua durante el año 2016, 2017 y parte del 2018, con el propósito de representar en sus páginas lo que los mismos cantores del lugar han llamado *El canto Colchagüino*. En segunda instancia, pretendo hacer una revisión de la gestión patrimonial del Estado de Chile con respecto a este fenómeno, para demostrar que hoy en día el Canto a lo Divino es un terreno de disputa habitado por sus cultores, por la academia, por la Iglesia, y por el Gobierno.

Lo que sigue en los capítulos siguientes es una exposición de al menos dos *espacios* que el Canto a lo Divino hoy representa. Uno es el espacio de la devoción, y el otro, es el espacio de la gubernamentalidad no con el fin de buscar cuál de los dos es *o corresponde* al fenómeno, sino cómo el fenómeno corresponde a estos espacios y cómo afecta uno a otro.

En la primera parte, se revisarán los antecedentes primarios y secundarios con los que se comenzó a construir la investigación, en donde la interrogante que surgió tiene que ver con la relación que existe hoy en día entre los cantores y cantoras, y la presencia de la institucionalidad estatal que de alguna u otra forma aporta nuevos contextos para el desarrollo de la práctica del Canto a lo Divino. La segunda parte corresponde al relato etnográfico realizado a partir del trabajo de terreno y/o de la inmersión en la cotidianidad del rito. Luego, en una tercera parte, se pretende realizar una descripción analítica sobre la política pública estatal asociada a esta tradición, para ir resolviendo la pregunta por la relación entre un espacio ritual cotidiano, y un espacio ritual en presencia de gestión patrimonial.

Capítulo I:

Construcción de la Investigación

i. Antecedentes

Atendiendo al orden y claridad de este documento, se presentarán dos *tipos* de antecedentes que responden a las fuentes de las cuales provienen: en primer lugar, una recopilación de antecedentes bibliográficos generales, cuya finalidad es mostrar la historia del Canto a lo Divino a través de textos escritos desde un foco académico y eclesiástico. Y, en segundo lugar, se presentarán antecedentes empíricos (o etnográficos, si se quiere), esto es, una descripción obtenida desde las observaciones y testimonios recolectados en una primera etapa diagnóstica respecto del Canto a lo Divino en la región de O'Higgins, con el fin de ir acotando y localizando territorialmente al fenómeno, mostrando su contexto actualizado.

(i) Antecedentes Generales/bibliográficos

En términos académicos, el Canto a lo Divino formaría parte de una rama de una práctica cultural más amplia que, junto al Canto a lo Humano y la paya, constituiría lo que se conoce como Canto a lo Poeta ¹(Astorga, 2000). Este último, es un fenómeno de más de 400 años, formando una de las tradiciones más antiguas de Chile y que goza de plena vigencia en nuestra zona central” (Ibíd.). Es una poesía cantada que utiliza principalmente los metros poéticos de la cuarteta o copla y la décima espinela y puede dividirse en estos dos grandes grupos, uno sobre la *historia civil*, y otro sobre la *historia sagrada* (Sepúlveda, 2009). Los fundamentos del Canto a lo Divino se basan en el Antiguo Testamento, Nuevo Testamento y temas inspirados en la Biblia. Los instrumentos más utilizados son el Rabel, el Guitarrón chileno y la guitarra traspuesta, cuya enseñanza “es una tradición familiar, transmitida de generación en generación” (Astorga, 2000). Los

¹ En este punto se hace necesario tensionar el concepto. Si bien para el Estado chileno, la Academia, la Iglesia Católica y para parte de los cantores y cantoras es correcto llamar Canto a lo Poeta al conjunto integrado por el Canto a lo Divino, a lo Humano y la Paya, he recopilado testimonios de otros cantores y cantoras a lo Divino para quienes esta taxonomización no es correcta ni justa, pues tanto el Canto a lo Divino, como a lo Humano y como la Paya son y deberían ser tratados como fenómenos independientes.

acontecimientos nucleares del relato bíblico inspiran los grandes ciclos de creación poética, siendo los fundamentales la creación del mundo, nacimiento, vida, muerte y resurrección de Cristo, Apocalipsis, fin del mundo, nueva Jerusalén (Sepúlveda, 2009).

Cabe destacar que el Canto a lo Divino es una manifestación desarrollada en un marco ritual, asociado siempre a la relación entre el cantor y su territorio; es una manifestación local que involucra la presencia de un tercero- Deidades-, de manera de reescribir la Historia Sagrada desde una experiencia comunitaria propia (Ibíd.), en donde aquel que practica su expresión se convierte en un portador de la tradición religiosa campesina.

Según la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino de Chile (ANCD), esta práctica nace en Latinoamérica como un instrumento que utiliza la Iglesia, específicamente con la llegada la orden de los Jesuitas, para evangelizar -aproximadamente en el año 1600-, recorriendo una gran parte del país; hasta el Choapa por el norte, hasta el Maule por el sur y de mar a cordillera. Para dicha labor esta orden hace uso de la memoria y la oralidad, catequizando a los “no católicos” (ANCD, 2008).

El Padre Miguel Jordá, misionero jesuita y uno de los principales recopiladores de versos a lo divino en Chile, afirma que durante los primeros años de la evangelización sin duda que fue el misionero quien enseñó los versos. Pero, “poco a poco tanto los criollos como los mestizos y españoles que permanecieron en Chile, hicieron suyo el método y empezaron a componer sus propios versos” (Jordá, 2005:10).

Sin embargo, desde mediados del siglo XIX, Chile comenzó un proceso modernizador del Estado que trajo consigo una descampesinización; proceso en donde los sectores populares rurales quedaron despojados de su capacidad productiva y debieron enfrentar un nuevo escenario económico caracterizado por la desaceleración de la expansión capitalista de la agricultura, el colapso de la hacienda y el proceso de subdivisión de la propiedad. (Salazar, 2000). Así, el peón-gañán decidió “probar suerte” en la ciudad, lugar en el que, según Gabriel Salazar, se encontró con el proceso de proletarización urbano industrial (Ibíd.). La complejidad de esta descampesinización promovió una aceleración de este proceso, y provocó una superación en la disponibilidad de cupos de trabajo en las industrias, lo cual estimuló la búsqueda de variadas estrategias de subsistencia, inclinándose la mayoría de estos peones, por el comercio ambulante.

Bajo este contexto de mitad del siglo XIX, según Maximiliano Trapero (2011), se hace visible el inmenso caudal que Chile tenía de poesía popular y que circulaba “en unas hojas impresas llamadas liras populares” (Trapero, 2011).

Este mismo autor, hace una distinción entre fuentes orales y escritas; siendo las segundas, entendidas como liras populares (o versos impresos), aquello que llama la atención del mundo académico y la jerarquía eclesiástica (Ibíd.).

En la década de los '80, los cantores a lo Divino fueron reconocidos por la Iglesia Católica en el viaje del Papa Juan Pablo II, quien destaca la necesidad de valorar *la piedad popular*, considerada por él como un “verdadero tesoro del pueblo de Dios” (Ibíd.).

Posterior a esto, los cantores a lo Divino comienzan a asociarse a través de encuentros nacionales, lo que culminará el año 2002 con la conformación de la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino y la posterior obtención de personalidad jurídica y eclesiástica en el 2008 (ANCD, 2008).

El Canto a lo Divino como *Religiosidad Popular*

La historia del Canto a lo Divino en Chile, se desarrolla bajo una lógica que dice sobre la relación entre el mundo popular y la Religión- jerarquía eclesiástica-, en donde producto de un proceso de “semiosis colonial” (Mignolo, 2005)² deriva la concepción de la Religiosidad Popular.

Como se ha mencionado, al tratarse de una tradición oral, los registros escritos sobre el Canto a lo Divino suelen ser escasos. Sin embargo, el primer académico en referirse al tema es el folclorista alemán Rodolfo Lenz, quien, con sus dos textos, “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile”, 2003, y “Sobre Poesía Popular”, 1909, desarrollados en el contexto de migración campo-ciudad, es el primero en señalar el origen campesino de las décimas y de los instrumentos utilizados, además de ser el primero en reunir una colección vasta de poesía popular impresa o liras populares.

2 Como emisora de mi propia investigación, y a partir de un posicionamiento epistémico respecto de un locus de enunciación específico, decidí utilizar el concepto de semiosis colonial para explicar el fenómeno de la Religiosidad Popular, puesto que refiere al vacío-en tanto convivencia- de realidades fracturadas, de dos historias, la colonial y la de los conquistados. Define un dominio de interacciones conformado por diferentes sistemas de signos, señalando las “fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales, al mismo tiempo que revela la precariedad hermenéutica del sujeto que se da por tarea su conocimiento y/o comprensión” (Mignolo, 2005:4)

En 1962 el historiador Juan Uribe publica “Cantos a lo Divino y a lo Humano en Aculeo”; el cultivo de la décima por los cantores populares se remota a la época colonial, siendo soldados, clérigos y funcionarios españoles “los que dieron a conocer e iniciaron el trasplante y adaptación de los cantores a lo humano y a lo divino, en decimas que glosan temas contenidos en cuartetos” (Uribe, 1962:11). El investigador se encuentra en el contexto de recuperación de tradiciones populares de la cual también es parte la cantautora popular Violeta Parra y la folclorista Margot Loyola. La particularidad de Uribe, es que muestra el canto a lo divino no solo a partir de las liras impresas como lo han hecho luego varios autores de ahí en adelante, “sino de su realización verdadera, con transcripción de los textos y las maneras-también de la música- en que aquellos se manifestaban” (Trapero, 2011:28).

En estos contextos, el Padre Miguel Jordá comienza a rescatar el Canto a lo Divino desde la Iglesia Católica, debido a las constantes tensiones y acercamientos característicos de la relación Iglesia y piedad popular. En un gesto crítico respecto del papel desempeñado por la Iglesia Católica en Chile sobre el contacto con los cantores y cantoras³, publica más de una docena de libros de recopilaciones entre los años 1978 y 2010 (Trapero, 2011).

No obstante, no es sino a cuatro años del viaje del Papa a Chile, en que se comienza a hablar del Canto a lo Divino de manera analítica: uno de los primeros en realizar un análisis histórico sobre el Canto, es el historiador Maximiliano Salinas, quien publica su obra “Canto a lo Divino y Religión Popular en Chile hacia 1900”, donde señala que en Chile “si bien el Canto a lo Divino fue una forma común: en la literatura colonial del '500 y del '600, a partir del '700 en adelante, pasó a ser una poesía eminentemente rural y popular” (Salinas, 2005:30). Esta tradición poética y campesina, señala el autor, “se alimenta de una tradición juglaresca de origen medieval que, recogiendo la cultura popular carnavalesca, y, al mismo tiempo, un cristianismo de raigambre franciscana, ha alimentado durante siglos una resistencia y hasta una inversión simbólica de las religiosidades del “poder” (tan importantes en la “Cristiandad” hispanoamericana)” (Ibíd:42). Plantea que a la hora de dar un marco de comprensión global de la experiencia

3 Respecto a la visión del Padre Miguel Jordá, revisar Conferencia desarrolla en Puebla, 1979, donde se profundiza la atención destinada a la religiosidad popular y se elabora una evaluación más compleja a propósito de la “Evangelización en el presente y en el futuro de América Latina”. Extraído de recurso on-line http://www.vicariadepastoral.org.mx/5_celam/3-puebla/puebla_13.htm

religiosa del pueblo “no puede dejar de verse en relación y correlación con la religión oficial, de los grupos hegemónicos. Creo que así contrastada, pudiera descubrirse la especificidad y el valor de la Religión popular, especialmente como nos interesa, como espiritualidad del oprimido” (Ibíd.: 273), otorgándoles una identidad religiosa propia.

A partir de aquí, el desarrollo teórico de la religiosidad popular -centrado en el tratamiento de “lo popular”- en América Latina durante las últimas décadas, ha tenido un aumento significativo.

Por otro lado, Salinas, y por su parte, Luis Maldonado, comprenden a la religiosidad popular en tanto una relación dialéctica entre las clases subalternas y la Iglesia Católica, y es esta relación la que otorga el carácter de “popular”. En la obra “La religión del oprimido en Chile” Maximiliano Salinas propone que la religiosidad popular chilena constituye

“una contrapartida, una contraposición religiosa de dichas clases al catolicismo oficial [...] es parte integrante, y principal, de la cultura folklórica concebida como reconstructora imaginaria e ideal del mundo, desde los vencidos, suerte de “mundo al revés” del orden social, económico e ideológico dominante.” (Salinas, 2005: 284)

En concordancia con lo anterior, Luis Maldonado señala que existe “una cierta relación dialéctica entre lo popular y lo no-popular (llámese oficial, institucional, etc.)” (Maldonado, 1990:11) O, como el autor categoriza, entre lo popular y lo popularizado, es decir, entre “lo originario y genuinamente nacido de un pueblo y lo introyectado en él por diversas vías” (Ibíd).

Manuel Delgado expone que la literatura sobre religiosidad popular, a lo largo de varias décadas, ha explicitado la impotencia explicativa ante las presencias religiosas “extrañas” o difíciles de homologar (Delgado, 1993). Estas prácticas no son minoritarias, clandestinas o sectarias, ni siquiera pueden considerarse subculturales, sino que son “seguidas por amplios y mayoritarios sectores sociales, que las prefieren incluso a las convencionalizadas por la Iglesia” (Ibíd.).

“Lo Popular” también fue trabajado por el antropólogo Marcelo Arnold, quien señala que puede ser referido “tanto a un contexto de clases sociales como de élites ilustradas versus masas, o a variaciones regionales que oponen lo rural a lo urbano, y en general a un sinnúmero de distinciones que de esta manera pueden realizarse” (Arnold, 1984:140). Estas dicotomías, que pueden ser múltiples, al mismo tiempo son vinculantes en tanto

que “es imposible encontrar en la religiosidad popular tan grado de autonomía como para constituirse en un sistema independiente” (Ibíd.: 141), por lo tanto para el autor, esta expresión se nutre y opone constantemente a una forma de religión oficial; es “una cultura en el sentido antropológico del término, es decir, un modo de ver la vida y de construir el mundo” (Ibíd.: 380). Su transmisión generacional es realizada mediante “las devociones populares y por el proceso de socialización en una sociedad donde la fe se hizo cultura” (Ibíd.).

Manuel Marzal (2002) propone el término “catolicismo popular” en tanto todo sistema religioso, está formado por un conjunto peculiar y complejo de creencias, de ritos, de formas de organización, de sentimientos y de normas éticas. “Los católicos populares creen en Dios, en los santos y en el demonio; acuden a la iglesia para recibir el bautismo, la primera comunión, los ritos fúnebres y el sacramento del matrimonio, que sigue siendo una idea cultural” (Marzal, en, Trapero, 2011:33). Los católicos populares tienen conciencia de su pertenencia a la Iglesia y participan de las formas tradicionales religiosas, “muestran con frecuencia un sincero sentimiento religioso, aceptan valores cristianos y tienen la “devoción a los santos” como principio “fundante” de su religión” (Marzal, en, Trapero, 2011:34).

A partir de esto, el filólogo español Maximiliano Trapero, alude a una distinción entre religiosidad popular y *liturgia*:

“Desde la propia jerarquía eclesiástica se ha diferenciado nítidamente la “liturgia” de la “piedad popular” o “religiosidad popular”. Y aunque en cierto sentido ambas han estado divorciadas durante siglos, es lo cierto que en la actualidad hay un declarado propósito de comprensión y de acercamiento por parte de la jerarquía eclesiástica a las manifestaciones de religiosidad popular, mucho más evidentes en los países de Iberoamérica que en España.” (Trapero, 2011: 36).

Liturgia y religiosidad, sin embargo, son dos formas que deben convivir en armonía, pero no mezclarse y menos confundirse, pues la Liturgia, “por naturaleza, es superior, con mucho, a los ejercicios de piedad” (Directorio sobre la piedad popular y la liturgia, en, Trapero, 2011:40)

Otros autores chilenos han escrito sobre el Canto a lo Divino también: en los 90’, los acercamientos de Manuel Dannemann, las antologías de Micaela Navarrete, artículos de

Fidel Améstica, y en 2009, el libro póstumo de Fidel Sepúlveda *El Canto a lo Poeta*. Posteriormente, trabajos de campo contemporáneos destacándose el Valle de Alicahue (Sánchez, 2007), Cay Cay (González, 2012), historias de vida de guitarroneros de Pirque (Mercado 2009; 2014), entre muchos otros.⁴

(ii) Antecedentes Empíricos

De acuerdo a mi experiencia en terreno durante un periodo diagnóstico, noté que, desde la información proporcionada por cantores y cantoras de la región de O'Higgins, la forma en que se lleva a cabo el Canto a lo Divino ha ido variando a través del tiempo, y que los ánimos de hoy en día por mantenerlo vivo se han cristalizado en la búsqueda de asociatividad y de una aprehensión de dinámicas organizacionales estratégicas, que apuntan a vinculaciones con la institucionalidad pública para desarrollar nuevos métodos de perpetuación, gesto que remite a prácticas distintas, o complementarias, de concretizar y esparcir la fé, con el mismo sentido pero con *nuevas formas* de desarrollar el rito.⁵

Asimismo, he tenido la oportunidad de compartir espacios en contextos acotados, con cantores y cantoras de sectores representativos del fenómeno en la región de O'Higgins, como Tinguiririca, Chimbarongo, Puente Negro, Placilla, Palmilla, Nilahue Cornejo y Nilahue Alto, y me he encontrado no sólo con cultores modelos que se constituyen como propios de la tradición popular, sino también con jóvenes, niños (as), y adultos "nuevos (as)" que, compartiendo el mismo momento de aprendizaje –y luego ritual-, lo hacen desde su propia experiencia, que no dice necesariamente sobre una experiencia del *oprimido*, sino desde un acercamiento y aprehensión de lo popular en tanto que espacio identitario. La práctica sigue existiendo, y su mensaje se expresa de la misma manera que otrora, sin embargo, su intencionalidad, su racionalización, ha variado en el tiempo y se ha ampliado hacia nuevos horizontes; artísticos, poéticos, e incluso políticos si tomamos en cuenta el gesto de recuperación de la tradición frente al acervo moderno.

⁴ Ahora bien, es luego de esta primera revisión bibliográfica en donde conviene hacer ciertas reflexiones: la condición histórica de los textos revisados da cuenta de que la exploración acerca de la noción de lo popular ha sido realizada por los diferentes autores desde un contexto social e histórico más cercano al de la Iglesia Católica y a la Academia, y, sin ánimos de apelar a una filología de los autores, estos textos pertenecen a un locus participativo de élite. De esta manera, las visiones sobre lo popular revisadas son de poco análisis antropológico, pues se atiende a estas prácticas religiosas desde una oposición estructural valórica, y por tanto jerárquica, que no logra hacerse cargo del fenómeno religioso en sí.

⁵ Según los testimonios de cultores con los que he compartido, entiendo que la existencia de estas nuevas prácticas es un efecto también de la disminución de prácticas "antiguas", como por ejemplo las viglias en contexto de Velorio al Angelito.

El 10 de septiembre de 2016 tuvo lugar el tercer Encuentro Regional de Cantores a lo Poeta, realizado en la localidad de Palmilla, sector El Huique; organizado por la Unidad de Patrimonio de la región de O'Higgins, perteneciente al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, actual Servicio Nacional de Patrimonio del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Dicho encuentro -al cual tuve el privilegio de ser invitada en calidad de investigadora-, consistió –además de presentaciones y vigiliass- en un taller participativo, en donde alrededor de cien cantores y cantoras de toda la región, organizados en grupos, fueron llamados a discutir en torno a la situación actual del Canto a lo Poeta. Luego de esta instancia, se realizó un plenario para exponer las problemáticas y propuestas; los conceptos clave de estas exposiciones apuntaron a temas de participación, difusión, memoria y registro, gestión y asociatividad. De modo sistemático, los principales problemas identificados por los participantes de este Encuentro dicen sobre una ruptura generacional, una falta de reconocimiento social hacia los “antiguos”, una necesidad organizacional, además de una necesidad de socialización de los saberes. Entendiendo que todas las discusiones estuvieron orientadas a lograr la perpetuidad de esta tradición, las propuestas (de las cuales varias ya están en práctica) son concretas, nuevas -y distintas a las de antaño en cuanto a aprendizaje y preparación del rito-; talleres a largo plazo para niños y jóvenes, la invitación a terceros (cientistas sociales, músicos, profesores, etc.) para registro y difusión, la flexibilización de los horarios de vigiliass para que niños puedan participar, y el educar a profesores de escuela, e inclusive a sacerdotes, sobre la tradición popular del Canto. Se evidencia, de esta manera, una relación entre la Institucionalidad pública estatal -Gobierno- y los cantores y cantoras de la sexta región.

En síntesis, se ha presentado una revisión empírica que, junto a los antecedentes bibliográficos, demuestran que esta tradición cuenta con una vigencia visible y significativa en Chile (y que también cuenta con variaciones en la forma y en el espacio social en que se ha llevado a cabo). Es una práctica local y geográficamente específica, que posee elementos particulares y que constituye por tanto un área cultural independiente a partir de una historia común y compartida, cuya particularidad e individualidad no siempre ha sido estudiada como tal.

Así, resulta conveniente estudiar la figura del cantor y cantora como aquel portador y portadora de esta tradición, alrededor de los cuales la comunidad construye la vida social, el trabajo, la familia, a partir del pasado y del presente con los cambios modernizadores

del campo en Chile, en relación a la convivencia con un aparataje estatal que intenta hacerse cargo, o gestionar institucionalmente su existencia tradicional y popular.

ii. Pregunta y objetivos

A la luz de los antecedentes presentados, puede inferirse que la denominación de *lo religioso popular*, de *religión del oprimido*, o de cualquiera de sus conceptualizaciones, proviene de una élite tanto académica como religiosa –eclesiástica- que subalterniza estas prácticas, dejándolas a la deriva y dependientes de aquello que responde a lo *Formal*. Si bien he entregado antecedentes en tanto consideraciones de la raíz histórica del Canto a lo Divino, se hace prudente destacar el ánimo de presentar esta investigación dotando a la práctica de historicidad y agencia, y, por tanto, de un estatus científico similar al estudio de otras religiones y prácticas religiosas.

Esto debido a que la oralidad, en tanto terreno narrativo de la cultura, ha sido abordada desde una distancia simbólica, en un sentido analítico, por parte de la Academia y de la Iglesia, quienes se basan en la apreciación conceptual de soportes de oralidad como fue la Lira Popular durante la migración campo-ciudad descrita. No obstante, este soporte constituye también un caso de migración simbólica, teniendo en cuenta el traspaso paulatino desde la oralidad a la escritura y lo que ello pudiera implicar.

Personalmente, pretendo plantear esta investigación (dentro de lo posible, atendiendo a mi calidad de tesista de antropología), desde una cercanía simbólica con el fin de describir actores y procesos, y no con la pretensión de aprehender una claridad conceptual o semántica asociada a los contenidos del Canto a lo Divino, ni a las valoraciones, ni a la emotividad de los cantores y cantoras.

“En mi opinión, en todo ámbito de las ciencias sociales comienza a aceptarse de forma general el hecho de que las creencias y prácticas religiosas son algo más que reflexiones o expresiones ‘grotescas’ de las relaciones económicas, políticas y sociales; antes bien, se las empieza a considerar como claves decisivas para comprender cómo piensa y siente la gente acerca de esas relaciones, así como sobre el entorno natural y social en el que actúan” (Turner, 1988:18)

Este ejercicio puede permitir considerar al fenómeno del Canto a lo Divino como un objeto antropológico en sí mismo, digno de ser estudiado desde una perspectiva émic.

Por otra parte, al conversar con representantes de la unidad de Patrimonio de la región de O'Higgins, y al observar la frecuencia y la manera en que se establece la relación de esta unidad, entendida como una fracción de la institucionalidad pública estatal, con los cantores y cantoras, se hace evidente una relación estrecha que abarca temas tanto de coordinación con Municipios como de auspicio para eventos, encuentros, talleres, registro y difusión, además de capacitaciones para postulación de proyectos FONDART, obtención de personalidades jurídicas para cantores y cantoras agrupados (as), entre otras.

Todo ello, sumado a la instalación de conceptos de patrimonialización en cantores y cantoras -posiblemente producto de la misma relación con la élite institucionalizada-, se traduce en que hoy en día, existen en la región variaciones en la práctica- y derechamente nuevas prácticas-, asociadas tanto a la mantención del Canto a lo Divino, como a la preparación y aprendizaje del Rito.

A partir de ello, podemos hablar de la existencia de una *gestión patrimonial* basada en una lógica de gubernamentalidad (Muriel, 2007) por parte del Gobierno, quien intenta regular las prácticas culturales por medio de modelos de legitimación.

Desde esta relación, y con los antecedentes presentados, se hace posible pensar en una alteración -mantención, mejoramiento, reducción, etc.- de factores del Rito, vale decir, una exégesis ritual (Whitehouse, 2001) intervenida por la lógica mercantil de la gestión de del patrimonio por parte del aparataje estatal; ¿qué rol interpreta el Rito para la institución pública si no es el de objeto patrimonial? ¿Cómo se traduce esta relación si no es como un proceso de mercantilización cultural derivado de una gestión de interculturalidad institucionalizada? ¿La relación Gobierno-cantores a lo divino, afecta la exégesis ritual?

Dicho esto, la pregunta que orientará esta investigación es por el grado y el tono en que la institucionalidad política, pública, hegemónica, se incrusta o se posiciona sobre un elemento y desde allí lo interviene; es por el relato de un proceso que pudiera transformar una práctica cultural: **¿Cómo se expresa la relación entre la gestión patrimonial y la exégesis ritual del Canto a lo Divino en la región de O'Higgins, específicamente en la provincia de Colchagua?**

Objetivo General: Analizar la relación entre exégesis ritual y gestión patrimonial del Canto a lo Divino desde la descripción etnográfica en sectores rurales representativos de la región de O'Higgins, específicamente en el Valle de Colchagua⁶.

Objetivos Específicos:

- Caracterizar la exégesis ritual del Canto a lo Divino a través de etnografía del ritual en sectores del valle de Colchagua.
- Caracterizar las formas de gestión patrimonial a nivel local a través de fuentes primarias y secundarias, en tanto que fenómeno de gubernamentalidad.
- Relacionar analíticamente las formas de gubernamentalidad y la exégesis ritual de Canto lo Divino en Colchagua.

iii. Consideraciones teóricas

A continuación, se revisarán los conceptos con los que he trabajado durante el desarrollo de la tesis, con el fin de profundizar la comprensión del fenómeno y justificar la manera en que se ha sido estudiado.

El propósito de esta investigación es hacer una revisión de la práctica del Canto a lo Divino por medio de la etnografía del ritual, para luego relacionar esta práctica con el contexto institucional. Es por ello que, en primer lugar, y atendiendo a la segunda parte etnográfica de este trabajo, resulta conveniente afirmar que entiendo al Canto a lo Divino como una práctica agentiva de cognición distribuida (Hutchins, 1995), que además es portadora de una estructura o exégesis ritual (Whitehouse, 2001).

Con respecto al primer concepto, a partir del intento de comprender cómo es que los modelos mentales individuales generan instancias percibidas como colectivas o modelos sociales, Hutchins (1995, 2000) nos habla de un proceso de *cognición distribuida*, en tanto un proceso que se da entre miembros de un grupo, cuando la operación del sistema

⁶ La especificación de la elección del Valle de Colchagua tiene que ver con que es el lugar de procedencia de la mayoría de colaboradores y colaboradoras de esta investigación, y además, he comprendido la importancia de la diferenciación local de la práctica.

cognitivo implica una coordinación entre la estructura interna (mente) y la externa (herramientas), cuyos procesos se distribuyen a través del tiempo.

El Canto a lo Divino se construye, por tanto, como una relación entre estos elementos mentales internos, que dicen sobre la experiencia de vida del cantor o la cantora, y los factores externos a ellos o ellas, como el contexto histórico y cultural en que nace y se desarrolla el fenómeno, y que se sigue desarrollando y construyendo a través del tiempo. La cognición distribuida se basa en el funcionamiento de los estados representacionales (o representaciones) que un individuo posee sobre algo (Hutchins, 1995), y que puede propagarse a través de medios representacionales asociados a estos estados, cuya coordinación permite la propagación del estado de representación de un medio a otro. Así, la cognición se distribuye entre personas, procesos y cosas (Hutchins, 2000).

El Canto a lo Divino sería entendido entonces, como un modelo cultural emergente, que abarca diferentes medios asociados a estados representacionales como son el lenguaje, la música, las posturas corporales, etc. enmarcados en un sistema devocional, y cuya existencia emergente no puede producirse sin una red de confirmación de tendencias, esto es, todas las características propias del Canto establecidas por los propios cantores y cantoras a través del tiempo.

Más claramente, los modelos culturales, según Bennardo y Munck (2014), consisten en una configuración de valores predeterminados que se correlacionan con los de los demás, y los comportamientos que ayudan a darles forma son decodificados por otros.

“Los modelos culturales son representaciones mentales compartidas por los miembros de una cultura. Estas representaciones mentales funcionan tanto para dar sentido e interpretar aportes sensoriales, como también para producir y dar forma a los comportamientos interaccionales y comunicativos. Los modelos culturales se utilizan para leer intenciones señaladas, actitudes, emociones, y contexto social, incluyendo el estatus social de aquellos con los que se encuentre” (Bennardo y Munck, 2014: 3)⁷

⁷ Traducciones al español realizadas por la autora.

Por otro lado, Sharifian (2007), describe la cognición como un sistema que emerge desde las interacciones entre miembros de un grupo cultural. Estos miembros “negocian y renegocian sus *cogniciones culturales emergentes* a través del tiempo y el espacio [...], a través de generaciones, verticalmente, y, horizontalmente, por una multitud de eventos comunicacionales” (Sharifian, 2007:2). También aclara que la cognición cultural emergente es heterogénea en el sentido de que es “heterogéneamente distribuida a través de las mentes de un grupo cultural” (Ibíd.:2).

El mismo autor utiliza el término de conceptualizaciones (2011) para explicar el fenómeno cognitivo grupal, aludiendo que la conceptualización humana es tanto un fenómeno individual como cultural; los esquemas y categorías como productos de la cognición humana, son conceptualizaciones en cuanto sean compartidas colectivamente. En términos de representación, estas conceptualizaciones se “distribuyen” por las mentes que constituyen un grupo cultural, produciendo la *emergencia* en tanto cogniciones culturales.

“Los grupos culturales se forman no solo por la proximidad física de sus individuos, sino también por la participación relativa de los individuos en cada uno de sus mundos conceptuales. El grado en el cual un individuo puede participar en la esfera conceptual de un grupo determina sus membresías en el grupo”. (Sharifian, 2011:4)

Al hablar de un modelo cultural emergente, podemos decir que “el fenómeno de la emergencia ocurre debido a patrones de interacción entre los elementos de un sistema a través del tiempo” (Ibíd.), así, el principio básico de las representaciones distribuidas es que las interacciones representacionales unitarias producen propiedades grupales emergentes que no pueden ser reducidas a propiedades de las mentes individuales (Ibíd.).

“Tanto el discurso intergeneracional como el discurso intra-generacional a menudo reflejan este proceso de negociación. El discurso puede ser usado como herramienta para mantener las conceptualizaciones culturales a través del tiempo”. (Ibíd.: 5)

Adicionalmente, Sharifian afirma que no hay una relación directa entre el tamaño de un grupo cultural y la coherencia de sus conceptualizaciones culturales. La coercividad

depende, a grandes rasgos, de la integridad, uniformidad y solidaridad de los sistemas y subsistemas cognitivos a lo largo de un grupo cultural específico.

Así, para Sharifian, “las conceptualizaciones constituyen modelos culturales, categorías culturales y esquemas culturales” (Sharifian, 2007: 13), y, los modelos culturales son “conceptualizaciones que caracterizan jerárquicamente nodos superiores de nuestro conocimiento conceptual y que abarcan una red de esquemas, categorías y metáforas.” (Ibíd.)

Por otra parte, como se ha mencionado, el Canto a lo Divino posee una estructura del ritual asociada, o *exégesis ritual*. Whitehouse (2001) plantea que las acciones y los significados rituales, no tienen la facultad de ser tan “plásticos” como pudieran parecer, sino que están directamente conformados y limitados por aquellas propiedades de la cognición humana, que derivan de la evolución de nuestra arquitectura neuronal, y que además, “la activación diferencial de los sistemas de memoria universal explica en gran medida la ‘variación’ entre religiones particulares en el tiempo y espacio” (Whitehouse, 2001: 169)⁸. La exégesis corresponde a la relación entre acción ritual y significado ritual (entre forma y sentido, si se quiere), y se expresa en el rito, que a su vez requiere de aprendizaje y preparación, y que está cargado de un campo devocional constituido por un componente emocional y otro representacional-simbólico.

En otras palabras, la exégesis del Canto a lo Divino es el aprendizaje y la práctica sociocognitiva de la acción y el significado ritual; sería un campo devocional extendido entre los diferentes actores y procesos. Además, según Whitehouse (2001), la exégesis está estrechamente conectada a la frecuencia de su *performance* (en una tradición cultural determinada); “la hipótesis de la frecuencia sugiere que aquello que hace que algo sea memorable, ‘siempre’ es una combinación de capacidades cognitivas y ciclos de transmisión socialmente regulados” (Ibíd.:179). La estructura periódica con que los cantores y cantoras ordenan y desarrollan el Canto a lo Divino confirma, en cierta medida, el porqué de su vigencia. Esta frecuencia transmisiva del Canto a lo Divino está estrechamente relacionada con la red de confirmación de tendencias de Hutchins, en cuanto los cantores y cantoras aprenden y desarrollan el rito a través del tiempo,

⁸ Traducciones al español realizadas por la autora.

estableciendo categorías o características mínimas para llamarse cantores y cantoras (definiendo quién es cantor (a) a lo Divino y quién no, según el modelo cultural asociado).

Ahora bien, atendiendo a los objetivos y a la tercera parte de este trabajo, he mencionado que se analizará la forma en que la presencia de la aplicación de la política pública cultural chilena asociada al patrimonio pudiera afectar a la estructura exegética del Canto a lo Divino.

Si bien este fenómeno nace y se desarrolla de acuerdo a los antecedentes históricos presentados como un espacio de devoción y tradición, hoy en día el Canto a lo Divino también constituye un espacio de gobernabilidad, entendiendo las prácticas de la institucionalidad estatal como ejercicio de *gubernamentalidad*.

Este concepto es referido por Foucault, y tiene la siguiente definición:

“Por gubernamentalidad quiero decir tres cosas: conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población, como forma primordial de saber, la economía política, como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad. En segundo lugar, por ‘gubernamentalidad’, entiendo la tendencia, la línea de fuerza que, en todo Occidente, no ha dejado de conducir, desde hace muchísimo tiempo, hacia la preeminencia de ese tipo de poder que se puede llamar ‘gobierno’ sobre todos los demás: soberanía, disciplina; lo que ha comportado, por una parte, el desarrollo de toda una serie de aparatos específicos de gobierno, y por otra, el desarrollo de toda una serie de saberes. Por último, creo que por gubernamentalidad habría que entender el proceso, o más bien, el resultado del proceso por el que el Estado de justicia de la Edad Media, convertido en los siglos VX y XVI en Estado administrativo, se vio poco a poco ‘gubernamentalizado’”. (Foucault, 2010: 854)⁹

⁹ El autor hace una revisión histórica en donde describe las formas del Estado desde el s.XV hasta el s.XVIII, en donde comienza la problemática del aumento de la población; al arte de gobernar y la soberanía se superan por tres movimientos: gobierno, población y economía política. Esta serie aun no está disociada. Para profundizar revisar Foucault, M. (2010). Obras esenciales. *La gubernamentalidad*. (1a. ed. en esta presentación. ed.). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.

Además de ello, el concepto apunta a que las relaciones de poder ya no son desarrolladas como tecnologías de dominación o intervención directa e inmediata sobre el cuerpo de otros, sino a partir de la regulación de la conducta de los sujetos por medio de tecnologías específicas que intervienen sobre el campo posible de sus acciones, por lo que existe una presuposición de libertad, pero regulada. En otras palabras, conducir estas conductas interviniendo su medio, sus representaciones y sus cálculos, dirigiéndolas de un modo eficaz de acuerdo a la capacidad de acción de los gobernados, sin determinarlas directamente por medio de la disciplina; “este contacto entre las tecnologías de dominación de los demás y las referidas a uno mismo es Gubernamentalidad” (Foucault, 1991: 10).

También cabe destacar que, según el autor, la gubernamentalidad, desde su descubrimiento hasta nuestros días, es la forma en que el Estado sobrevive;

“Gubernamentalización del Estado que es un fenómeno particularmente retorcido porque si, efectivamente, los problemas de la gubernamentalidad, las técnicas del gobierno se han convertido en el único reto político y en el único espacio real de lucha y de las rivalidades políticas, esta gubernamentalización del Estado ha sido, sin embargo, el fenómeno que la permitido sobrevivir [...] Así pues, si les parece, el Estado en su supervivencia y el Estado en sus límites sólo se deben comprender a partir de las tácticas generales de la gubernamentalidad”. (Op.cit.: 855)

Siguiendo esta lógica, autores como Prats (2005) y sobre todo Muriel (2007), se valen de la noción de gubernamentalidad foucaultiana para analizar la gestión patrimonial en tanto tecnología específica para administrar, circular, regular y/o intervenir bienes u objetos patrimoniales siguiendo el modelo de mercado. De modo que el Patrimonio Cultural se levanta como una herramienta o un espacio específico manejable por los expertos; una “tecnología, sostenida por complejas redes expertas, para la producción, modificación y gestión de las identidades colectivas e individuales” (Muriel, 2007: 64).

Con el patrimonio cultural en tanto mercancía,

“la gubernamentalidad alcanza su máximo grado de expresión; por un lado, pretende gobernar incluso los espacios del vacío, de la nada, de la ruptura; por otro lado, intenta buscar una solución técnica para aquello que nunca se había prestado al frío cálculo de lo científico-racional: las identidades, lo social, lo

comunitario, en definitiva, los grandes referentes de sentido, convirtiéndolos en lugar de trabajo y problematización del experto.” (Muriel, 2007: 77)

Por su parte, Prats (2005) realiza una crítica, planteando que la lógica patrimonial corresponde a un conjunto de “referentes predeterminados por principios abstractos de legitimación” (Prats, 2005: 32), y que los procesos de activación, usos, o puesta en valor del patrimonio (en otras palabras, actuar sobre él) dependen fundamentalmente de los poderes políticos.

Así, la relación actual entre los cantores y cantoras a lo divino y el Consejo Nacional de Cultura y las Artes, hoy Servicio Nacional del Patrimonio del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, puede ser entendida como una relación de gubernamentalidad, en donde la aplicación de la política patrimonial chilena busca administrar tanto la práctica del Canto, como a los mismos sujetos que la ejercen. Buenos ejemplos son los talleres mencionados con anterioridad y los encuentros anuales cuya descripción y análisis pretendo detallar en los capítulos que siguen.

iv. Metodología

Entendiendo al *objeto* de estudio, esta investigación se presenta con un enfoque de naturaleza cualitativa y se comprenderá, a la vez, desde una perspectiva émic o desde el punto de vista de los cantores y cantoras; “la investigación cualitativa es investigación interpretativa. Como tal, los sesgos, valores y juicios del investigador deben ser explicitados en el informe de investigación” (Creswell, 1994: 3).

El uso de este enfoque permitirá la retroalimentación continua entre investigadora y colaboradores (as) durante el trabajo de campo, simplificando las etapas de investigación inicial e intermedia, y luego permitiendo comprender sistemáticamente los contenidos gramaticales, formas y características del espacio a estudiar. Este diseño metodológico podría permitir, sobre todo en una fase de profundización de las técnicas a emplear, la reflexión sobre la construcción y reconstrucción de las descripciones y los relatos hallados en las familias de cantores y cantoras de la región de O’Higgins. Se debe considerar, de esta manera, el tiempo disponible en terreno y las características y objetivos propios del estudio.

En este caso, la investigación se realizó con la colaboración de cantores y cantoras de sectores rurales de la región de O’Higgins, principalmente habitantes del valle de

Colchagua; y también con la colaboración de diferentes trabajadoras y trabajadores del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural de la Región de O'Higgins.

Operativamente, esta tesis cuenta, además de la revisión de antecedentes, con una parte etnográfica (para el ritual), y con una parte de revisión discursiva de la Política Cultural de la Región de O'Higgins 2017-2022, específicamente relacionada al Patrimonio Cultural Inmaterial, junto a la observación de las acciones que lleva a cabo la institucionalidad para gestionar el patrimonio. Por consiguiente, el análisis dará cuenta de los distintos métodos de obtención de información.

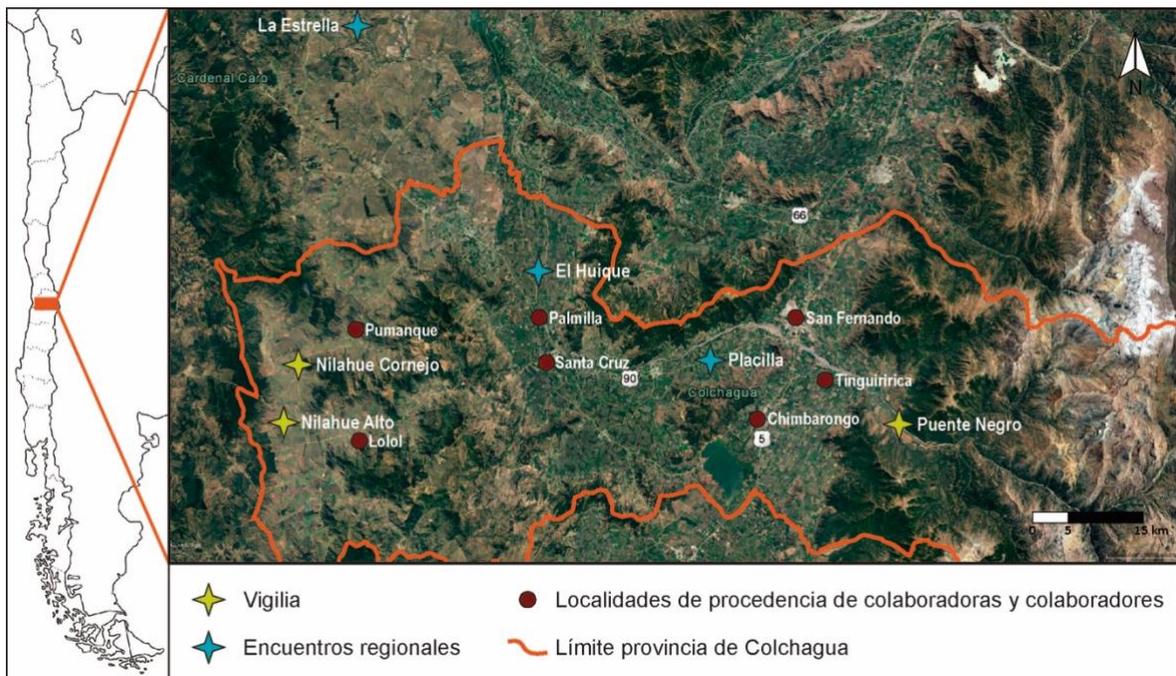


Imagen 1: Georreferenciación de trabajo de terreno

(i) La visión etnográfica como medio primordial de representación de saberes

La principal herramienta de recolección y/o producción de información que se usó es la etnografía del ritual para plantear la segunda parte de esta investigación. Aunque, también se utilizó la observación etnográfica para la tercera parte, con el fin de recolectar información por medio de la participación tanto de las instancias familiares, rituales de los cantores y cantoras, como también de las instancias institucionales en donde se observara la práctica de gestión patrimonial.

Como enfoque, “ la etnografía es una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como ‘actores’, ‘agentes’ o ‘sujetos sociales’)” (Guber, 2001), y su especificidad es la descripción. Existen tres niveles de comprensión: el primario o reporte, la comprensión secundaria o explicación, y la descripción o comprensión terciaria.

El elemento distintivo de la etnografía es la observación participante, cuyo objetivo-tradicionalmente- ha sido:

“Detectar las situaciones en que se expresan y generan los universos culturales y sociales en su compleja articulación y variedad. La aplicación de esta técnica supone la presencia (percepción y experiencia directa) ante los hechos de la vida cotidiana de la población garantizada la confiabilidad de los datos recogidos y el aprendizaje de los sentidos que subyacen a dichas actividades.” (Guber, 2001:55)

Cabe también agregar que para Guber el trabajo de campo etnográfico (para cualquier definición etnográfica de *campo*), debe partir desde una ignorancia del investigador o investigadora, y debe ser lo suficientemente flexible como para aprehender las significaciones de los y las colaboradores y colaboradoras.

“La flexibilidad del trabajo de campo etnográfico sirve, precisamente, para advertir lo imprevisible, lo que para uno "no tiene sentido". La ambigüedad de sus propuestas metodológicas sirve para dar lugar al des-conocimiento preliminar del investigador acerca de cómo conocer a quienes, por principio (metodológico), no conoce”. (Guber, 2001:8)

Por otro lado, Spradley (1979) afirma que la etnografía se ha convertido en una herramienta fundamental para entendernos a nosotros mismos y a las sociedades multiculturales del mundo moderno;

“el trabajo de campo, involucra el estudio de qué es el mundo para personas que han aprendido a ver, escuchar, hablar, pensar y actuar de formas diferentes. Más

que estudiar a las personas, la etnografía significa aprender de las personas”
(Spradley, 1979: 3)¹⁰

Además, según el autor, el núcleo esencial de la etnografía es esta preocupación por el significado de las acciones y eventos para las personas que buscamos entender.

Sin embargo, y a pesar de la tradicionalidad el método, el objetivo de esta investigación requiere de una descripción de los contextos rituales, la participación en ellos y la observación de fenómenos de gubernamentalidad incrustados en la forma- y/ sentido- de la práctica. Podría tratarse, según Creswell (2006) de un diseño microetnográfico, que se centra en un aspecto de la cultura (Creswell, en, Hernández et al., 2006).

El trabajo etnográfico realizado se enmarca en la participación de varias vigili¹¹ y encuentros de cantores y cantoras a lo divino durante los años 2016 y 2018 en casas particulares. Sin embargo, cabe destacar que estos eventos también pueden darse en capillas y sedes comunitarias. Además de observaciones etnográficas realizadas en eventos organizados por el Servicio de Patrimonio de la región de O’Higgins.

En términos de relato, lo que busca esta investigación es plantear la etnografía como un *Proceso Ritual* (Turner, 1988) y cognitivo (Hutchins, 2001), identificando actores, procesos y herramientas entre los cuales se extiende cognitivamente el campo devocional que he mencionado en el marco teórico.

(ii) Sobre las y los informantes y los espacios de praxis

La elección de los informantes, colaboradores y/o colaboradoras, atendiendo a la naturaleza del fenómeno y de la investigación misma, fue un proceso. Es decir, se trata, de una inmersión y registro, tanto académico como existencial, en un mundo cultural, familiar y amigable que se fue develando lentamente frente a mí, y del cual me hice partícipe en variadas ocasiones con el fin de recomponer o re-narrar un fenómeno específico a través de todas las personas que iba conociendo; la exégesis como revelación de sentido, y luego como objeto de investigación.

¹⁰ Traducciones al español realizadas por la autora

¹¹ Estos son eventos interaccionales son constitutivos de diferentes modelos en la práctica, y deben ser comparados con otros discursos. Es en estos espacios en donde se puede observar la cognición distribuida.

“En primer lugar, el investigador parte de una ignorancia metodológica y se aproxima a la realidad que estudia para conocerla. Esto es: el investigador construye su conocimiento a partir de una supuesta y premeditada ignorancia. Cuanto más sepa que no sabe (o cuanto más ponga en cuestión sus certezas) más dispuesto estará a aprender la realidad en términos que no sean los propios”.
(Guber, 2001:6)

Específicamente, y luego de que don Gilberto Acevedo me presentara, los colaboradores y colaboradoras de esta tesis son habitantes de varias zonas rurales de la región de O’Higgins, en su mayoría colchagüinos (as): Tinguiririca, San Fernando, Nilahue Cornejo, Nilahue Alto, Placilla, Palmilla, Puente Negro y Santa Cruz.

A lo largo de la investigación compartí vigiliats con 70 cantores y cantoras como un total aproximado, de los (las) cuales hay pocas especificaciones de nombres completos por elección de los (las) participantes. Sin embargo, en los Encuentros anuales, la unidad de Patrimonio de O’Higgins logró registrar a más de 300 cantores y cantoras en toda la región.

Los colaboradores y colaboradoras de esta tesis son personas de rangos etarios variados. Si bien no me fueron reveladas todas las edades de los y las participantes, en su mayoría corresponden a rangos que van desde los 55 a 70 años, minorías que bordeaban los 85-90 años, las mujeres en general entre los 35 a 60 años, incluyendo a jóvenes de 16, 18 y 27 años.

Por otro lado, y atendiendo a la tercera parte de la investigación, también se contó con la colaboración de miembros de la unidad de Patrimonio de O’Higgins, quienes facilitaron información sobre el catastro y registro de cantores y cantoras, y sobre la Política Cultural Chilena en el marco de la cual funcionan como institución. En relación a los aspectos éticos de investigación, Creswell (1994) propone una serie de elementos que deben surgir al acceder al sitio y /o a los sujetos de estudio: incluir relatos sobre experiencias pasadas del investigador que pueden otorgar familiaridad con el tema, el entorno y los informantes; discutir los pasos a realizar con el fin de lograr el acceso al entorno y obtener la autorización de los informantes (Marshall y Rossman, en, Creswell,1994); indicar los pasos realizados para obtener el permiso del comité de revisión institucional (si fuera necesario) para proteger los derechos humanos de los sujetos; y comentar sobre los temas éticos sensibles, como el mantenimiento de la confidencialidad de los datos, la

preservación del anonimato de los informantes si así lo desean y la utilización de la investigación con los propósitos previstos (Merriam, en, Creswell, 1994).

Así, se realizó un modelo de consentimiento informado para los colaboradores y colaboradoras, que les permitía revisar aquello que se escribió con su testimonio, dándoles la posibilidad de permanecer anónimos (as) o eliminar su testimonio.

(iii) La importancia de la aproximación audiovisual

No podemos negar que el requerimiento de la estructura y sistematización lógica que exige un documento etnográfico (y académico) como éste, propone un desafío no menor de encontrar un espacio común entre dos sistemas sociales distintos. En definitiva, un fenómeno de la Oralidad como el Canto a lo Divino no puede estar siempre sujeto a marcos metodológicos ni teóricos específicos si lo que se pretende es agenciar la práctica.

“Incluso, toda su naturaleza parece tender juntamente a lo contrario: apertura, multiplicidad y superposición de sentidos, tanto de sus contenidos como de sus formas, y constantemente, en cualquier rasgo o gesto, parece boicotear los intentos por apresarla a través de las palabras. La elaboración de una tesis académica, enmarcada dentro de un cuadro lógico de sistematización, comprensión y expresión de la experiencia etnográfica, donde se requiere un orden basado en la regularización, conceptualización, reducción y jerarquización de las ideas, muchas veces dificulta el traslado y la interpretación de ciertos aspectos a este sistema cerrado, que intenta explicar desde sus límites algo que quizás no los tiene, o que por lo menos, son los suficientemente difusos y complejos como para acotarlos.”(Petrovich, 2015:10)

Frente a la casi unívoca existencia del texto académico como espacio estático y formal, se plantea la necesidad de buscar y vivenciar otras formas de aproximación sensibles hacia el objeto de estudio, y es así que el uso de herramientas audiovisuales se hace presente durante todo el trabajo de terreno, como complemento y no solo acompañamiento a la escritura etnográfica. Esta aproximación implica “un determinado posicionamiento físico dentro del rito mismo, una mirada mediada por tecnologías de observación, una ética para con los grupos estudiados y también una suerte de apertura o espacio de restitución etnográfica hacia las comunidades.” (Ibíd.)

Así, y producto del vínculo que he logrado construir con la comunidad de cantores y cantoras que han colaborado con esta investigación, es que cabe mencionar los ánimos de devolverle a comunidad la confección de materiales de video, fotografías y audios.

Siguiendo esta lógica, el material audiovisual también puede verse como una herramienta de análisis:

“mirar las cosas desde ahí supone plantearse preguntas particulares, atendiendo a rasgos y dimensiones que no son fácilmente aprehensibles desde otras ‘herramientas de observación’. Y también, como dispositivo, nos ayuda en tanto se convierte en un instrumento de comunicación, que muchas veces ofrece un lenguaje más cercano y abierto, ya que permite incorporar tramas ocultas o difíciles de captar por la escritura, aunque tampoco exentas de otro tipo de problemáticas y limitaciones”. (Ibíd.:11)

Se concluye entonces, que la elección de estos medios de recolección de información se volvió fundamental durante todo el proceso de investigación, y que, en estos tiempos, no pueden ser sino complementos, tanto a la hora del registro como diarios de campo, como a la hora del análisis. Cabe aclarar, finalmente, que el material audiovisual obtenido durante el proceso de inmersión y trabajo de campo, quedará en mis manos para desarrollar futuros proyectos junto a los colaboradores y colaboradoras de esta tesis, atendiendo a lo que resulte mutuamente significativo.

(iv) Análisis de la información

Además del método etnográfico y audiovisual como herramientas de recopilación y análisis, se propone integrar métodos y teorías con el fin de ahondar en la comprensión de las fuentes secundarias y primarias, principalmente para la tercera parte de la investigación, en donde se describirá la presencia de la institucionalidad estatal y sus efectos en los cantores y cantoras.

Atendiendo a los objetivos específicos de esta investigación, el análisis cuenta con dos recursos analíticos:

1. Para la parte etnográfica que busca **caracterizar las formas de exégesis ritual de Canto a lo Divino.**

Se pretende obtener datos o elementos analíticos a partir de análisis de relaciones semánticas ordenadas con el software CMap Tools ©.

Spradley (1979) plantea que el estudio del significado implica centrarse en el estudio de los sistemas de símbolos. Así, el significado de un símbolo refiere a su relación con otros.

Antes de explicar el proceso de las relaciones semánticas, conviene hablar de una estructura de *dominio*: “toda categoría simbólica que incluye otras categorías es un dominio. Todos los miembros de un dominio comparten al menos una característica de su significado” (Spradley, 1979: 100). Éstos serían la unidad de análisis primera y más importante en la investigación etnográfica para el autor.

Una estructura de dominio está constituida por dos elementos: el término de cobertura (los nombres de la categoría cultural), y los términos incluidos (términos populares que pertenecen a la misma categoría cultural nombrada). Estos términos se agrupan y relacionan entre sí por medio de un tipo de relación semántica, es decir, una relación de significado que se expresa en forma de función o atributo.

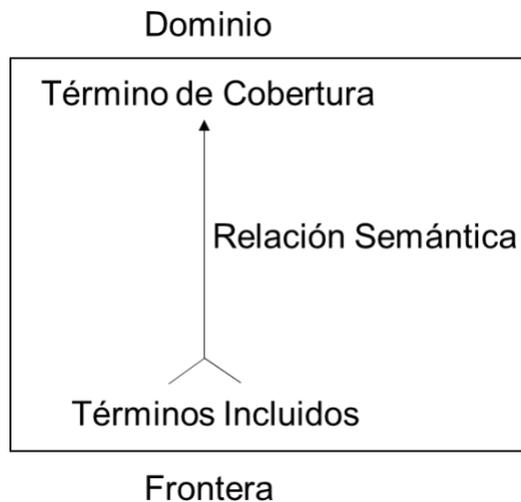


Imagen 2: Esquema de Dominio

Siguiendo la lógica de Spradley, tenemos que “toda cultura tiene una enorme cantidad de términos de cobertura y aun un número mayor de términos incluidos” (Ibíd.:107), y que el uso de estos conceptos relacionales desde el comienzo permite la identificación de dominios y, por consiguiente, muchos principios de una cultura.

Teniendo en cuenta lo anterior, cabe agregar que, para realizar el análisis, los datos deben ser llevados a dominios en función de la estructura presentada. Spradley (1979: 112-118), propone seis pasos principales para realizar un buen análisis de dominio:

- 1) Escoger una relación semántica simple. En este punto es prudente escoger relaciones semánticas de tipo universal (son aquellas que ocurren en todas las culturas humanas). Éstas ayudan a establecer los primeros dominios del análisis. Spradley ha encontrado al menos nueve relaciones semánticas universales en sus estudios:
 - i. **Inclusión estricta**; del tipo X es un tipo de Y.
 - ii. **Espacial**; del tipo X es un lugar en Y o X es una parte de Y.
 - iii. **Causa–Efecto**; del tipo X es un resultado de Y o X es una causa de Y.
 - iv. **Racional**; del tipo X es una razón para hacer Y.
 - v. **Localización para una Acción**; del tipo X es un lugar para hacer Y.
 - vi. **Función**; del tipo X es usado para Y.
 - vii. **Medios–Fin**; del tipo X es una forma para hacer Y.
 - viii. **Secuencia**; del tipo X es un paso o etapa en Y
 - ix. **Atribución**; X es un atributo o característica de Y.
- 2) Preparar un esquema de trabajo para el análisis de dominio.
- 3) Seleccionar una muestra de enunciados de los informantes: se seleccionan una serie de párrafos dichos por los informantes, tomados de las entrevistas o notas de campo.

4) Buscar posibles términos de cobertura y términos incluidos que encajen apropiadamente en una relación semántica: esta búsqueda involucra una lectura de manera diferente. Se trata de buscar no sólo el significado de los enunciados y de enfocar su contenido, sino también de observar cuáles son los términos émic que encajan en una determinada relación semántica.

5) Formular preguntas estructurales para cada dominio. Estas preguntas ya han sido identificadas como herramientas para el descubrimiento de un dominio émic. Este tipo de pregunta permite acceder a datos tales como los términos de cobertura y los términos incluidos. La Pregunta estructural hace uso de la relación semántica de un dominio y de los términos de un lado u otro de la relación.

6) Hacer una lista de todos los dominios hipotetizados: se realiza con el fin de ir ordenando este proceso, que debe hacerse una y otra vez hasta tener una vasta cantidad de dominios. Conviene ir haciendo los listados por separado para identificar aquellos dominios que requieren un estudio más profundo.

2. Para la **caracterización de formas de gestión patrimonial a nivel local**.

Se propone obtener datos y elementos analíticos a partir de la utilización del Análisis Crítico del Discurso (ACD) como método y teoría, ya que;

“estudia primariamente el modo en que el abuso de poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos, y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político. El análisis crítico del discurso, con tan peculiar investigación, toma explícitamente partido, y espera contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social.”
(Van Dijk, 1999:24)

Dado que los contextos no son representaciones mentales estáticas sino estructuras dinámicas, van siendo reconstruidas por cada participante en el momento de un evento. Como el discurso está sujeto a las interpretaciones de un individuo, cambiará dinámicamente acorde a las variaciones de sus interpretaciones y sus interacciones, y viceversa.

El análisis de estructuras discursivas y cognitivas debe estar asentado en una teoría social, política o cultural más amplia de los contextos y relaciones de poder que resultan de las estructuras simbólicas (Van Dijk, 1999).¹²

Además de lo anterior, el ACD, puede hacer contribuciones significativas al análisis social o político pues puede dar cuenta del rol del lenguaje, el uso del mismo, el discurso o eventos comunicativos en la producción de la dominación y la desigualdad, por lo que su principal tarea es esclarecer las formas de poder concernientes al acceso del discurso y a su control “simbólico”.

Por lo tanto, el ACD se vuelve soporte de análisis más preciso para observar relaciones de poder asociadas a la presencia institucional en el Canto a lo Divino.

Ahora bien, como no hay una sola forma correcta y estandarizada de realizar un ACD, éste se pretende llevar a cabo aplicando un modelo que atienda las necesidades de esta investigación en particular, siguiendo los alcances teóricos que se han descrito más arriba. Así, el modelo que propongo está construido a partir de elementos metodológicos presentes en la teoría de Teun Van Dijk, y de Siegfried Jäger.

En primer lugar, conviene plantear a la gestión patrimonial como un dispositivo (Jäger, en, Wodak y Meyer, 2003) de poder en tanto permite o propicia la gubernamentalidad, y que está constituida por elementos discursivos y no discursivos.

Jäger redefine al dispositivo foucaultiano (pues para el autor esta visión se detiene solamente en lo verbal), primero como una mediación entre sociedad y los discursos como elementos que resultan del trabajo, la actividad y las prácticas no discursivas.

El estudio de un dispositivo nos permitiría,

“discutir la interacción entre las prácticas discursivas (es decir, hablar y pensar sobre la base del conocimiento), las prácticas no discursivas (es decir, actuar

¹² En este caso, la teoría de la Gubernamentalidad foucaultiana.

sobre la base del conocimiento¹³) y las «manifestaciones» o «materializaciones» del conocimiento (a través de actos o hechos).” (Ibíd.:62)

Así, un dispositivo es “el contexto, en constante evolución, de elementos de conocimiento contenidos en el habla y en el pensamiento -en la acción y en la materialización-” (Ibíd.: 93).

En otras palabras, un dispositivo es la relación entre el discurso, las acciones, y los hechos o actos. Y, además, estos tres elementos (o estaciones) de tránsito tienen cierta coherencia circular entre sí (Ibíd.). Serán entonces, estas tres estaciones las que se pretenden identificar en la Gestión Patrimonial Gubernamental a nivel local.¹⁴

Volviendo a los fenómenos discursivos de los que habla Van Dijk, tenemos que el ACD es “el estudio crítico de la reproducción discursiva de la dominación en la sociedad” (Van Dijk, en, Wodak y Meyer, 2003: 145). Siguiendo esta lógica, los significados y las formalidades de un discurso, además de ejercer poder, pueden influir y manipular la construcción de representaciones y modelos mentales.

Así, bajo la premisa de la gubernamentalidad, se han escogido varias herramientas a observar y aplicar desde la propuesta de análisis de Van Dijk (2003: 152-167), que constituyen este modelo metodológico, y que resultan los más convenientes para desentramar la voz del poder en la gestión de patrimonio del Canto a lo Divino:

- 1) Temas o “macroestructuras semánticas”: definen el elemento hacia el que se orientan los hablantes. Son vistos como elementos estratégicos de influencia y manipulación, ya que los hablantes pueden destacar el significado, controlar la comprensión e influir en la formación de modelos mentales. Se realiza un listado de temas o macroestructuras de un texto y luego se reducen a una macroproposición para obtener la temática general del texto a analizar.

¹³ Conocimiento entendido como “todos los tipos de contenidos que dan forma a la conciencia o todos los tipos de significados utilizados por diferentes personas históricas, con el fin de interpretar y moldear la realidad circundante”. (Jäger, en, Wodak y Meyer, 2003: 61)

¹⁴ De todas maneras, conviene incluir en el modelo de análisis a los Discursos por separado, puesto que los “discursos no son fenómenos que tengan una existencia independiente. Constituyen elementos -y son el requisito previo- de la existencia de los llamados dispositivos”. (Jäger, en, Wodak y Meyer, 2003: 93)

- 2) Significados Locales (relación contextual): es la *sumatoria* del significado de las palabras y las estructuras de las proposiciones, más el estudio de la coherencia y otras relaciones entre las proposiciones. Las selecciona el hablante en función de los modelos o creencias generales compartidas socialmente. Este tipo de información (junto con el control general de los temas) influye más directamente en las opiniones y actitudes de los destinatarios pues son más fáciles de recordar y reproducir. Por ejemplo: presentación positiva de uno mismo y negativa del otro, repetido uso de una palabra característicamente asociada a roles y/o conceptos ideológicos, énfasis, polarizaciones, hipérboles, implicaciones, ambigüedades, etc.).
- 3) Estructuras “formales” sutiles: a diferencia de las semánticas, están menos sujetas al control consciente de los hablantes, y señalan las propiedades pragmáticas de un acontecimiento comunicativo. Existen formas globales (categorías de variedad discursiva como argumentos, relatos) y formas locales (sintaxis de oraciones y sus relaciones: orden, primacía, voz activa o pasiva, nominalizaciones, etc.).

Sumado a lo anterior, se incorporaron elementos de la propuesta de análisis discursivos de Jäger (2003: 81-88):

- 1) Superficie textual: diseño gráfico, titulares, unidades de sentido, temas que aborda el documento (fragmentos discursivos)
- 2) Medios retóricos: estrategias argumentativas, insinuaciones, simbolismo colectivo, metáforas, estereotipos y dichos populares, referencias a las ciencias, etc.
- 3) Afirmaciones ideológicas basadas en el contenido: qué nociones del ser humano subyacen en el documento, qué tipo de comprensión de la sociedad subyace, qué tipo de comprensión de tecnología y cuál es la perspectiva de futuro que establece el documento.

Finalmente, cabe aclarar que, en el análisis mismo de la tercera parte de esta tesis, estos factores (o herramientas) estarán presentes no necesariamente en orden, ni tampoco a la vez. Hay partes discursivas de la gestión patrimonial que conviene abordar desde ciertas herramientas, como hay partes que requieren ser abordadas desde otras. Este modelo apunta a poder abarcar todo el análisis en el marco de herramientas presentado.

3. Para relacionar de la exégesis ritual con la gestión patrimonial

Se propone volver a las relaciones semánticas: luego de haber identificado los datos analíticos del punto 1 y del punto 2, se comenzarán a establecer relaciones que serán ordenadas en mapas conceptuales, y serán finalmente descritas a modo de discusión antropológica.

Para finalizar, se presenta a continuación un esquema que sintetiza todo el proceso metodológico ejecutado:

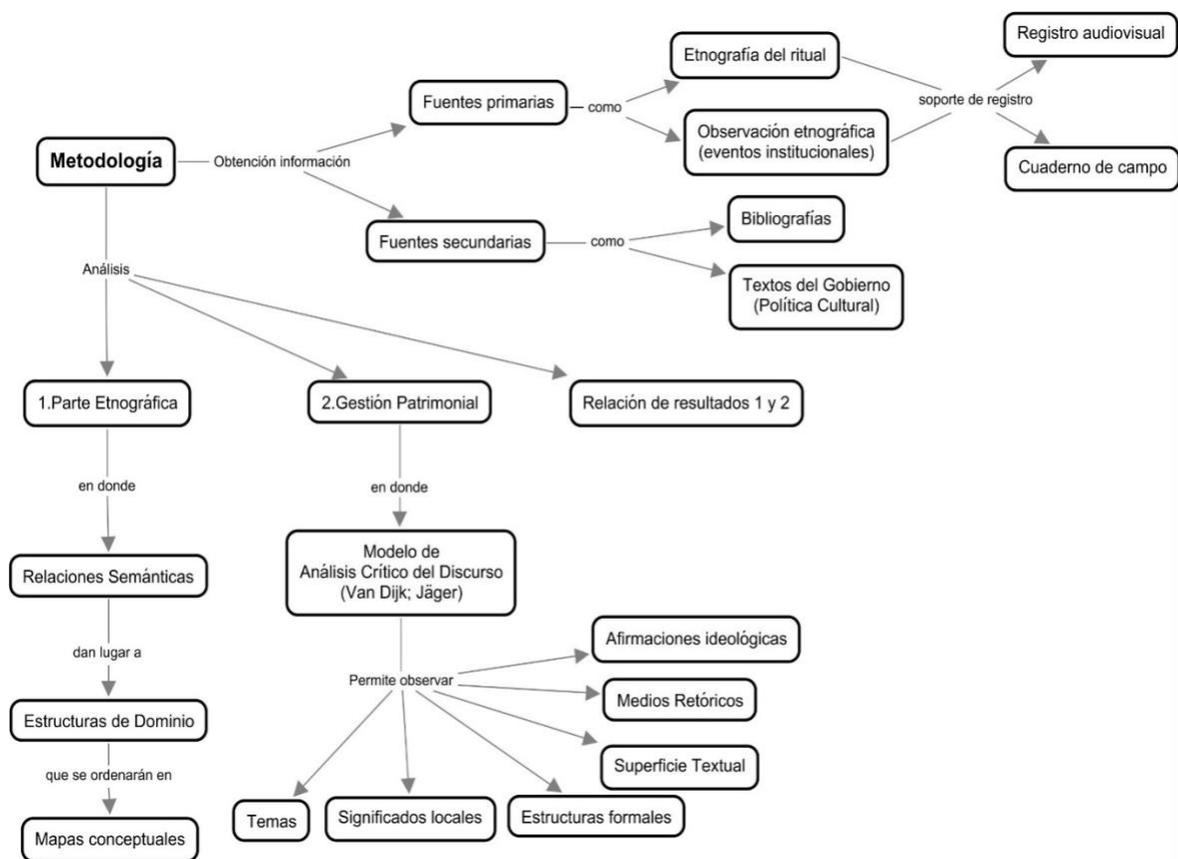


Imagen 3: Esquema de Proceso Metodológico

Capítulo II:

El espacio de la Devoción

Este segundo capítulo corresponde a la parte etnográfica de la investigación. El *espacio de la devoción* da cuenta, en definitiva, sobre el campo devocional que se extiende a través de los cantores y cantoras que participan activamente de este *objeto* de cultura en tanto proceso (Turner, 1969)¹⁵.

Etnografía

Conocí a don Gilberto Acevedo, a su esposa Margarita y a su hija Maritza, en septiembre del año 2015, en el marco de una Feria del Arriero que tenía lugar en la localidad de Tinguiririca.

Al recorrer la Feria, que contaba con exposiciones de artesanías locales y variedades de comida, para mi suerte, en el primer puesto de sopaipillas y empanadas en donde me atreví a preguntar por algún cantor o cantora, Maritza me aclara el panorama y me presenta de inmediato a su padre, quien muy amablemente me dio su número de contacto y de inmediato me invitó a participar de un taller de Canto a lo Poeta que estaba organizando la Municipalidad de Chimbarongo para el año siguiente, en donde él daría clases de glosa, de guitarra traspuesta y de versos a lo Divino. “*Me llama a mí o le conversa a Maritza por el wasapo*”, me dijo entre risas.

El resto de la tarde fue para conocernos, entre chicha y empanadas, que quién era yo, que por qué me interesaba en el Canto a lo Divino, que en Colchagua no se cantaba como en otros lados, como por ejemplo Pirque, y así hasta la noche, en donde me despedí y me fui a mi casa.

¹⁵ La intención de esta parte es, dentro de lo posible, agotar este espacio por medio de la narración descriptiva de los elementos que conforman la exégesis, y no tiene la pretensión de explicar y/o interpretar los fundamentos morales y emocionales que la conforman, así como los modos de vida ni la cotidianidad los (as) personas) que ejercen como cantores y cantoras durante el desarrollo del rito; esto debido a que a pesar de cualquier vinculación o cariño que pueda emerger de un trabajo de campo como este, no es mi deseo otrificar todavía más a mis colaboradores y colaboradoras (as) desde la afirmación o idealización de sus existencias, puesto que caería, aunque positivamente, en aquella distancia simbólica que trato de evitar.

De ahí en adelante que empecé a ser invitada a diferentes actividades de la familia Acevedo; incluyendo reuniones pequeñas que funcionaban, desde su vereda, para que yo fuera conociendo el Canto a lo Divino y “*viera si me gustaba*”, un lanzamiento de un libro de payas de don Gilberto gestionado por la Municipalidad de Chimbarongo, instancia en la cual pude compartir con otros cantores y cantoras que llegaron hasta esa localidad para celebrar a don Gilberto, hasta llegar a los talleres que se comenzaron a realizar en el verano del 2016 todos los sábados en la Casa de la Cultura de Chimbarongo, en donde también llegaban cantores amigos de él a ayudarle en su labor.

Así sucesivamente, y una vez que me había llenado la cabeza de campo y versos, el veredicto de don Gilberto y sus amigos fue que yo “*no andaba puro leseando*”, y que merecía una invitación a las vigiliass, en donde me dejarían grabar y fotografiar a quienes no se incomodaran con ello. Acudí a un par, mas no hubo instancia para registro que no entorpeciera la noche.

Ocurrió el 24 de junio del 2017, cuando llegué en calidad de amiga/invitada/investigadora, a la primera vigilia en que me estaba permitido grabar, tomar notas y sacar fotografías de lo que pasara en el recinto.

Los párrafos que siguen identifican y describen todos los elementos, actores y procesos que se pudieron observar y que constituyen el *espacio* devocional en donde se extiende la exégesis¹⁶. Es una descripción que engloba más de cuatro vigiliass llevadas a cabo durante el año 2017, cuyos factores pretendo re-componer o re-narrar de igual manera como se fue me fue presentando.

i. El Rito y sus desarrollos

En cada uno de los eventos devocionales a los que tuve el agrado de asistir, primero como investigadora y de pronto como participante, varias fueron las emociones que brotaron en mí, sin ser yo una férrea devota del catolicismo formal, con todas las “faltas de fé” que median mis propias percepciones y entendimientos de la realidad. No digo con esto que después de presenciar esta ritualidad soy una mujer nueva, sin embargo concluyo, con estas vivencias, que el distanciamiento *científico* requerido por

¹⁶ Espacio en el sentido de aquello que contiene a estos procesos, y que también contiene o constituye otros procesos, como el de gestión gubernamental, que se revisará más adelante.

investigación formal, sin la existencia de un vínculo emocional con aquellos y aquellas dispuestos y dispuestas a mostrar sus formas de representar el mundo, es acaso, un imposible, y que por tanto, los alcances explicativos de un campo devocional como éste, sin límites ni estructuras unívocas en el tiempo, serán, sencillamente, descripciones sin *traducción* alguna.

(i) La dueña de la casa y la preparación del lugar sagrado

La primera conclusión que obtuve de las instancias en las que participé, es que para comenzar siquiera a hablar, problematizar o incluso pensar en este tipo de ritualidad, conocer la figura de la dueña de la casa es el primer paso, ya que sin ella, su gestión, organización y anhelos, no es posible la existencia de vigilia alguna.

Si hubiera que desentramar lineal y descendientemente una lista de las y los actores que constituyen la existencia del Canto a lo Divino, la dueña de la casa ocuparía, en estos días y también en días pasados, el primer lugar.

Esta mujer, constituye un actor invisible en los antecedentes académicos, pero sustenta un poder singular y también un relato asociado a su rol en la experimentación del rito; dicho relato muchas veces no es verbalizado por ella misma desde una tarima simbólica auto otorgada, sino que son los comensales aquellos que disfrutan de hablar sobre la “doña, la tía, la señora” que organiza el evento.

Todo comienza con una promesa, o manda; que generalmente es a la Virgen, pero también puede ser a un Santo, Jesucristo o Dios. Esta promesa no es unilateral, y tampoco corresponde a un intercambio del tipo “rezar a cambio de favores” o “rezar por terror a castigos”, sino que la divinidad *debe ganarse* la devoción del o la que contrae la manda; corresponde a una instancia de convivencia entre la o el que pide y la o el que otorga. Por ejemplo:

“Doña María lleva como 17 o 18 años haciendo esta vigilia todos los años. Se saltó uno solo porque ese fue cuando falleció su marido. La cosa empezó porque a ella le nació una hija o una nieta que como a los 3 años se puso bien enfermita, pero así que ni un doctor daba un peso porque iba a vivir mucho rato. Así que ahí fue cuando la tía conversó con la Virgen del Perpetuo que si le sanaba a la niña ella todos los años le iba a hacer vigilia. Y le sanó la niña po’, o sea que la virgencita se ganó la manda. Y por ahí anda la niña po’.” (Francisco Maldonado, 2017)

Así como doña María, que contrajo ella misma esta manda, también hay otras organizadoras que se dedican a continuar mandas que han contraído sus antepasadas y antepasados. Pude constatar por medio de los testimonios hasta 4 generaciones de herencia de las mandas, y sus razones tienen que ver, en general, con la heredad de la devoción propia de las tradiciones orales como ésta, que no se puede concebir si no es desde la frecuencia de ejecución del rito. Esta frecuencia transmisiva encuentra su realización, en términos concretos, en la contracción de una manda y en el espacio social, poético, musical y devocional en que sucede el rito y todos sus elementos¹⁷.

Cabe mencionar que durante mi experiencia etnográfica pude observar que las organizadoras del evento fueron solamente mujeres, y según los testimonios, generalmente son ellas las que cumplen ese rol, no obstante, esto no constituye una regla o un prerequisite para la preparación y desarrollo de otras vigilias o instancias rituales asociadas al Canto a lo Divino.

En el caso de doña Carmen, encontramos que varias son las motivaciones para realizar el evento todos los años, más no podemos olvidarnos que se parte de un piso mínimo que es la devoción:

“Yo celebro la Carmelita todos los años desde que falleció mi padre. Antes era él el que organizaba la vigilia por mandas que él tenía desde chico con mi abuelo, y él antes con mi bisabuela. Yo por ejemplo la sigo haciendo porque es tradición y sepa moya qué pasaría si no se continúa. Al menos la Carmelita siempre le ha traído salud a mi familia, y también a mí me sirve para estar en contacto con la gente con la me crie desde chica, y lo más importante es que así puedo como seguir pensando en mi papá; como que siento que me conecto con él dándonos ese gustito con mi tocaya.” (Carmen, 2017)

Por otro lado, es importante hablar de la dueña de la casa como aquella gestora del rito. Sus tareas comienzan por lo menos tres meses antes del día del evento, conjugando la organización, la administración de recursos propios y la realización de invitaciones

¹⁷ No observé particularmente presiones sociales que ordenen la frecuencia transmisiva del ritual, ni tampoco hubo testimonios que permitan explicar esta herencia en tanto un fenómeno imagístico.

telefónicas y presenciales. Todo para preparar un lugar sagrado (Turner, 1969)¹⁸ digno de sus invitados e invitadas, y sobretodo digno de la imagen a venerar. Y, durante el desarrollo de la vigilia esta misión no termina, sino que se expande en administrar los tiempos y etapas de la misma.

“No, si para estas señoras la cosa empieza mucho antes. Es como más importante que la Navidad incluso, porque pa’ nosotros estas promesas tienen sentido y por eso uno trata de no fallar nunca a menos que esté muy enfermo o hasta que edad lo permita.” (Gilberto Acevedo, 2017)

Estas gestoras del rito, sin ser cantora, es igualmente portadora de una devoción y una emocionalidad importante, que no siempre se deja ver durante la vigilia. Por ejemplo, mientras los cantores y cantoras han saturado sonoramente el espacio, he podido observar que estas mujeres se sientan de tanto en tanto, a disfrutar del ritual, a tararear algún verso, a tomar alguna fotografía, incluso en una ocasión pude observar a una dueña de casa escondiendo alguna lágrima con alguna pregunta como *“¿está todo bien? ¿Alguien necesita algo? ¿Hay hambre o sed?”*. Con esto último no quiero insinuar que el llanto es un componente importante de las vigiliass, es más; estos eventos son comprendidos por todos y todas como una celebración, por lo que prima un ambiente de alegría y agradecimiento. A lo que me refiero, es que las dueñas de casa, no muestran las mismas manifestaciones de emociones que los y las participantes del rito, e inclusive resultan un tanto reacias a conversar conmigo sobre sus quehaceres en primera instancia. Esto porque son ellas las maestras de ceremonia, quienes trabajan oficiosamente por el perfecto cause del ritual, marcando los tiempos del mismo, en una convivencia y vínculo con la divinidad. Las emociones se vuelcan hacia los otros, las otras y la Virgen, quien es la verdadera protagonista de la velada.

“Por eso usted la encuentra un poco de mecha corta como que a usted no la pesca mucho, porque anda preocupada de que todo funcione, de que todas las guatas estén llenas pa’ cantar con más ganas, de no atrasarse... Aquí no se hace nada

¹⁸ Cuando hablo de *lugar sagrado* en términos de Turner, me estoy refiriendo al recinto en donde se llevará a cabo el rito. Entendiendo que la estructura exegética del Canto a lo Divino debe ser desentramada a partir de la revisión, por separado, de los símbolos o elementos que la constituyen, el lugar sagrado es entonces, uno de los símbolos de esta exégesis ritual, y comprende la existencia del altar, la comida, las mesas y sillas para cantar, en tanto medios representacionales.

sin que la tía diga, se empieza cuando ella dice, se come cuando ella dice, y se canta el Bendita sea tu pureza cuando ella dice también po'. Y uno no tiene problema con eso porque uno viene a cantar y agradece que la tía se porte tan bien con uno.” (Andrés Acevedo, 2017)

Existe, asociado al rol de la dueña de casa, un último rasgo que tiene que ver con el potencial asociativo entre las distintas organizadoras. Rasgo que permite la cooperación y la solidaridad (e incluso podemos hablar de reciprocidad) con aquella a quien le toca realizar la vigilia, y que permite también, en cierta medida, la continuidad del fenómeno ritual del Canto a lo Divino.

“Si, la verdad es que siempre nos ayudamos entre todas. Por ser si esta vigilia me toca a mí, vienen las tías y me ayudan a cocinar, o si no me queda azúcar me traen azúcar, y así yo también trato de aportarles a ellas lo que les falta. Siempre ha sido así po', imagine que antiguamente había que hacerlo todo a mano y era más barato pero era más trabajo. Ahora una puede comprar algunas cosas listas pero sale más caro, aunque la idea es que tampoco se gaste lo que una no tiene, por eso es bien importante que todas las del círculo al menos estemos ayudándonos, y también poniéndonos de acuerdo para las fechas. Porque hay varias que celebramos las Carmelitas pero ahí habría que repartirse a los cantores porque no quedan tantos para tantas vigilias que puedan salir el mismo día pues.” (Prima de Carmen, 2017)

Se infiere entonces, que el ser la dueña de la casa del ritual es más que un oficio, un rol o trabajo. Es ser la encargada de propiciar la mutación de un espacio *común* y *corriente* en un espacio devocional, y además de constituir una especie de hilo conductor de las vigilias no solo al momento de llevarlas a cabo, sino también al momento de planificarlas, organizarlas y perpetuarlas por generaciones. Como gestoras de la hierofanía del Canto de lo Divino, estas mujeres, madres, abuelas, esposas, nietas, sobrinas, ahijadas, pueden ser las que cargan la maleta de un fenómeno que se resiste a perecer, y que no perece gracias a su labor cultural, que sin ser humilde, ha sido invisible a los ojos académicos.

(ii) La vigilia

La primera vigilia registrada tomó lugar en la localidad de Nilahue Cornejo, camino a Lolol. La casa de doña María, quien organizaba todos los años esa vigilia en honor a la Virgen

del Perpetuo Socorro, quedaba en un camino de barro y piedras casi imposible de hallar por nuestra propia cuenta, por lo que tuvimos que acudir, yo y mi compañero de viajes, al tan antiguo y mal ponderado método del ir preguntando casa por casa dónde era que vivía doña María, "*familiar de don Lilo*", como me habían indicado preguntar por si nos perdíamos.

Llegamos a la casa a eso de las diez y media de la noche; nos estaban esperando. El calor de la casa me obligó a quitarme en seguida los dos abrigos, el gorro de lana y la bufanda que andaba trayendo para disimular los cuatro grados bajo cero que hubo esa noche. De inmediato nos ofrecieron, una copa de pisco sour y me invitaron a la habitación en donde se estaba desarrollando el rito. Canapés, sándwiches, maní, aceitunas, vasitos con licor de menta, té, café, y una ingente cantidad de comida se extendía por unas mesas de centro pequeñas pero abundantes. A un costado de la sala, el altar de la Virgen adornado con flores de varios colores, velas que a medida que ardían iban siendo reemplazadas por otras, y en frente del altar, los cantores y las cantoras sentados en un semicírculo, en diferentes posturas, casi todos con los ojos cerrados escuchando al que estaba cantando. Eran alrededor de ocho los sentados en esa rueda, pero en toda la casa habían más de treinta personas.

Me senté en un sillón, a observar y escuchar, mientras las ayudantes de la dueña de casa nos seguían ofreciendo cosas para comer y beber.

Cuando terminó esa rueda, los cantores y cantoras, entre ellos don Gilberto, hacen una pausa para saludarme y presentarme uno por uno a todos los comensales de la casa. Durante un rato estuvimos conversando sobre el Canto a lo Divino, sus implicancias, sus significados, su territorialidad, etc., hasta que comienza una nueva rueda, por Nacimiento partió don Oscar Gaete, quien propuso este fundamento, el "toquíó" y la entonación.

Se ha mencionado más arriba que el fundamento corresponde a la temática del verso que se está cantando. Aunque los cantores y cantoras con las que pude compartir no tienen un listado definido o escrito sobre los fundamentos, ni los nombran ni los explican durante una vigilia, sino que solo comienzan a cantarlos en cada rueda, Francisco Astorga (2000), cantor a lo Poeta, quien ha trabajado cerca de la academia, la Iglesia y la institucionalidad, enumera los Fundamentos de la siguiente manera:

- Antiguo testamento: Creación, Adán y Eva, Caín y Abel, Noé, Torre de Babel, Abraham, José, Moisés, Tabernáculo, David, Salomón, Sansón, Elías, Daniel, Isaías, profetas.
- Nuevo testamento: Anunciación, Virgen María, San José, Nacimiento, Bautismo, Jesucristo, la Biblia, los Evangelios, Padre Nuestro, Rosario, Confesión, Comunión, la Misa, Doctrina cristiana, Hijo pródigo, el pobre Lázaro, Padecimiento, a Cruz, Apocalipsis, Muerte, Juicio, Infierno, Gloria.
- Inspiración bíblica: San Francisco, Santa Rosa, San Antonio, Salutación y Despedimento del Angelito.
- Temas no bíblicos: Genoveva de Brabante, Judío Errante, Ponderaciones a lo Divino, verso autorizado a lo Divino.

El *Toquíó*, en palabras de don Oscar, “*vendría siendo el rasqueo o el punteo que acompaña a la entonación*”, y, la *entonación*, corresponde a la melodía con la que se canta el verso. Me aclaran los cantores y cantoras que cada entonación tiene su propio toquíó. Además de esto, hay ocasiones en la que se utilizan las llamadas *muletillas*, que se utilizan para la estructura del verso no se desarme. Cada muletilla está asociada a una entonación con su respectivo toquíó.

En el caso de las vigiliás de Colchagua pude identificar, además de la más común que es “Rosa, Romero y el Alelí”, diferentes entonaciones con muletillas asociadas como son: “Me voy me voy”, “La familiar”, “La costina”, “Si ayayay” (se escribe junto porque se produce una semiconsonante o iodización en la seguidilla de “y”), “La de Placilla”, “La Quebrada”, “La Lololina”, “Ay si ay no”, “La larga”, “La Placillana”, y sobre todo “La Colchagüina”.

A la medianoche, doña Carmen nos manda a sentarnos al comedor, que era otra habitación con cuatro mesas grandes de manteles blancos. Entrada, platos de fondo, vino, y postre. Conversaciones largas, bromas y risas. Todo esto mientras hay al menos un cantor o cantora acompañando a la Virgen, “*que no puede quedar sola*”. Después de la cena la dinámica, cuyas partes se irán explicando en lo que sigue, se mantiene; turnos de cantores y cantoras que presentan sus versos a la Virgen, hasta las 7 de la mañana; momento en el cual, entre la lucha con el sueño y el desgaste de las voces, todas y todos los asistentes cantan “el Bendita sea tu pureza”, y se da por finalizada la vigilia.

Tal como en esta vigilia, todas las demás, desde que comienzan hasta que finalizan, suceden por etapas y están constituidas de elementos que incentivan el pleno desenvolvimiento del espíritu en un evento extenso en donde la relación entre acción ritual y sentido ritual media todo suceso.

Etapas de la vigilia

Ahora, conviene escarbar en la extensión de estos eventos, que comparten de forma común momentos, horas y leguajes, sin olvidar que las particularidades de cada ritual responden normalmente a las particularidades de cada hogar.

Lo primero es la Salutación, en estos casos, a la Virgen: una vez que la mayor parte de los invitados e invitadas han llegado al hogar del evento, se han saludado, se han “puesto a día” sobre los últimos acontecimientos personales y familiares de los asistentes, y se han servido las primeras rondas de bebestibles y comidas, la dueña de la casa da comienzo a la vigilia, invitando a todos y todas a acercarse al altar de la Virgen a saludarla.

En ocasiones se reza un Ave María al unísono, en otras ocasiones se reza y además se invita a quien tiene alguna petición o agradecimiento lo manifieste, y en otras sólo comienza el primer cantor, que por lo general “es el más antiguo”, a proponer el primer toquío y entonación por fundamento de Salutación.

Una vez que comienza el primer cantor, la atmósfera se vuelve silencio absoluto, y el sonido de la guitarra y las voces van poco a poco habitando el espacio, saturando los oídos y calmando los cuerpos, invistiéndonos de un manto de trance, que recibimos con confusión y agrado.

*Buenas noches Virgen pura
yo la vengo a saludar
en este precioso altar
donde todo es hermosura.
A mi Dios de las alturas
también le pido perdón*

*y le doy salutación
en este altar reluciente
y en nombre de los presentes
buenas noches les de Dios.
Saludo el altar bendito*

*y aquí estoy en tu presencia
saludo con reverencia
a mi Señor Jesucristo.
A los aquí reunidos
los saludo con fervor
saludo la hermosa flor
y ahora que estoy aquí
y entre rosas y alelí*
buenas noches les de Dios.

*La verdad sin mucho esfuerzo
te saludo Virgen bella
y a la luz de las estrellas
vengo a cantarle este verso.
En verdad feliz me siento
de cantarle con mi voz*

*Dios fue quien me dio ese don
para poderle cantar
y le dijo al comenzar*
buenas noches les de Dios.

*Hoy te vengo a saludar
Virgen Sagrada y bendita
en esta hermosa grutita
y en este precioso altar.
hasta aquí pude llegar
porque Dios me lo ordenó
Él fue quien me dio este don
para poderle cantar
y le dijo al comenzar*
buenas noches les de Dios.

Luego de la Salutación se continúa con la rueda; otro cantor o cantora propone algún otro fundamento y entonación. Por nacimiento de Cristo, por Pasión, por Creación del mundo, por parábolas del antiguo o nuevo testamento, entre muchas otras. Todo en un ambiente de respeto por la propuesta del compañero o compañera.

La rueda se desarrolla bajo lógicas sabidas y compartidas bajo un sistema de *reglas* que, según los testimonios recopilados, son casi universales al cantar a lo divino, pero que tienen variaciones de forma según la localidad en que se ejecuten. Para el caso Colchagüino, es un solo cantor quien toca la guitarra traspuesta durante toda la rueda, que tiene una duración aproximada de 25 a 30 minutos cuando los participantes son 5 a 7 cantores y cantoras. Si nos detenemos a pensar, podemos decir que estos principios o reglas que he mencionado, indican un *deber ser* respecto del canto. En este sentido, estos principios son, en sí mismos, un concepto o un elemento ritual.

*“La guitarra es para acompañar. Hay cantores que no saben tocar la guitarra y no por eso no pueden cantar. Por eso el que toca es el que tiene que ver cómo toca para acompañar la entonación que alguno proponga. Cualquiera que quiera tocar puede tocar y proponer entonación.” (Oscar Gaete, 2017)*¹⁹

La estructura general de la rueda es que cuando empieza, por el fundamento que fuere, quien la inicia debe cantar la primera parte de su verso, es decir, la primera estrofa o décima octosílaba. Luego le toca a quien esté a su lado seguir con la primera parte de su verso, y así sucesivamente hasta que todos y todas completen su verso completo, que consta de cinco estrofas. Cabe señalar que una décima es una estrofa de 10 versos o “vocablos” octosílabos (Astorga, 2000), y, lo que los cantores y cantoras llaman “verso” correspondería al conjunto de 5 estrofas, o bien, a una composición de décimas encuartetadas, o 4 décimas glosadas de una cuarteta (Ibíd.), más una quinta. Por último, una cuarteta es una estrofa de 4 versos o “vocablos” octosílabos (Ibíd.).

En tiempos más antiguos, la estructura de la rueda era mucho más inamovible. Por ejemplo,

“si se cantaba por creación, si al que le tocaba no se sabía verso por ese fundamento, no cantaba nomás po’, y tenía que esperar a que salieran fundamentos que él se sabía versos. A veces quedaban dos viejos cantando solos, pero esa era la regla. Y tampoco se podía leer. La gracia es que uno tenía que saberse los versos y todas las entonaciones de memoria o si no no podía cantar nomás. Antes los viejos eran así, más cerrados.” (Margarita, 2017)

Hoy en día, según los testimonios y para el caso de las vigilias de Colchagua, si alguien no se sabe verso alguno por el fundamento propuesto, se le está permitido cantar por otro fundamento que se sepa, e inclusive se le está permitido leer los versos de algún cuaderno que se posea. Esto es porque

“uno se da cuenta que lo más importante es la fé y la devoción. O ¿cómo le va a negar uno a alguien que le cante a la Virgen, si se dio la pega de venir y todo?”

¹⁹ Esto es interesante porque por un lado pude observar una exégesis emergente, pero por el otro esta misma tiende hacia un ordenamiento, y esto es gracias a la profunda vinculación que existe entre los elementos del rito; cada elemento estimula la aparición y participación de otro elemento, y así sucesivamente. Esto es lo que permite una interacción genuina entre las personas que participan del rito.

Porque si hubiéramos seguido así de egoístas ya se habría perdido. Imagínese que viene alguien que esté aprendiendo y se sabe un puro verso. Si lo dejamos afuera se sentiría mal y no cantaría más po', y se puede perder esto que es tan bonito." (Cantor, 2017)²⁰

Ahora bien, independientemente de estas flexibilizaciones en las reglas de una rueda, existen y siempre existirán valoraciones afirmativas a quien se sabe más versos, además de un sistema de respeto irrenunciable a la hora de cantar:

"Claro que, lo que conversábamos el otro día nosotros con los parientes era que hay algunos que faltan el respeto a esto. Por ejemplo si sale un verso por Pasión, y usted canta por Nacimiento, y después más adelante sale otro fundamento y resulta que sí se sabía por Pasión y canta por Pasión, ahí no po'. Eso no se hace. Si tampoco es que el que quiera puede cantar lo que se le ocurra nomás. También hay cantores que no les gusta que canten sus versos, pero son los menos." (Gilberto Acevedo, 2017)

Otro factor importante de la rueda colchagüina, es el uso de la guitarra traspuesta, que es *"la misma guitarra pero afiná al revés (risas) (Cantor, 2017)"*. Los cantores y cantoras hacen especial hincapié en la guitarra traspuesta puesto que para ellos *"es lo más original"*, haciendo alusión a que el uso del guitarrón, por ejemplo, es una práctica "compuesta", que no debería ser usada para cantar a lo Divino ya que se empezó a utilizar para cantar a lo Humano en tiempos remotos, y que el Canto que trajeron los jesuitas llegó primero a Pumanque con guitarra. Es interesante mencionar este punto porque, siendo cierto o no (considerando la imposibilidad de documentar el origen exacto de una práctica que se asienta en la oralidad), se hace evidente en los cantores de Colchagua el ánimo de diferenciarse de los cantores de otras localidades apostando a la territorialización de la práctica, y expresando además un sentimiento de abandono por aquellos cantores que tienen más poder, o más vínculo con las instituciones ligadas a la gestión patrimonial.

²⁰ En concordancia con los aspectos éticos de la investigación, hay cantores que decidieron cooperar con la investigación, mas, prefieren mantenerse en el anonimato.

La rueda de Canto a lo Divino, sin ser exégesis en sí misma ya que queda evidenciada como un medio representacional que permite acceder al sentido transversal de la práctica (una especie de bajada de la devoción hacia el mundo), es el sustrato de cualquier vigilia, y, tal como la identidad, no es estática, sino dinámica.

En ocasiones de confianza, familiares, como son las vigilias, pueden aparecer, entre rueda y rueda, nuevos cantos, nuevos versos, adornos armónicos²¹, o nuevas formas de cantar el verso. Pasa que en algunas de las vigilias son las dueñas de casa quienes solicitan *canciones autorizadas* a lo divino. Estas canciones también tienen una estructura en décimas, pero se cantan de una sola vez, haciendo uso de segundas voces e incluso se pueden corear si es que los participantes ya las conocen. Siempre de autoría del cantor que la cante. Personalmente me llamó mucho la atención que los y las asistentes a estos eventos disfruten de escuchar a una familia completa cantar su canción al unísono, haciendo evidente la intergeneracionalidad de la fe. Me ha tocado presenciar más de una vez cuando don Gilberto, su hijo Andrés de 27 años y su hija Maritza de 34, a pedido de los asistentes, cantan orgullosamente una canción escrita por Andrés, cuando la vigilia está en su punto emocional más elevado. Algunos graban el momento con algún dispositivo a mano, e incluso aplauden cuando finaliza. Se me ocurre que esto solo tiene lugar en las vigilias, pues como he mencionado, es una instancia familiar (no necesariamente filial), íntima, en donde proponer nuevas cosas no está sujeto a juicio, sino que se agradece.

²¹ Respecto de las ornamentaciones armónicas, o estilos de cantar en estos ámbitos familiares, existen percepciones que serán revisadas más adelante.

*“Como santo soberano
de Dios fuiste el elegido
Consuelo del afligido
y alivio de los cristianos.*

Siempre nos tiendes tu mano

tus milagros son un arte

Voy a empezar a cantarte

San Expedito primero

como santo misionero

te invocan en todas partes.

Dios te puso en mi camino

para que a ti me acercara

y para que te alabara

con un verso a lo divino.

Como un hombre campesino

te digo de nuestra parte

Voy a empezar a cantarte

San Expedito primero

como santo misionero

te invocan en todas partes.

Dios me leyó el pensamiento

cuando de ti me acordé

Humilde me presenté

en aquel bello portento.

Rodeado con ornamentos

yo no he querido apartarte

Voy a empezar a cantarte

San expedito primero

como santo misionero

te invocan en todas partes.

Quisiera tomar la pluma

y hacerte mil alabanzas

y sin mayores tardanzas

desgranarlas una a una.

Mi consuelo no es fortuna

solo quisiera abrazarte

Voy a empezar a cantarte

San Expedito primero

como santo misionero

te invocan en todas partes.

Se ordena la despedida

que mi ruego no se arranque

y en la comuna e' Pumanque

que no azote la sequía.

Que tengamos buena vida

y para no esperanzarte

Voy a empezar a cantarte

San Expedito primero

como santo misionero

te invocan en todas partes.”

*(Andrés Acevedo, Un verso para San
Expedito de Pumanque, 2015)*

Con o sin la existencia de estas intervenciones, las ruedas siguen su curso normal, toda la noche, por variados fundamentos y entonaciones que van apareciendo según los ánimos de cada cantor o cantora. Hasta aproximadamente las 6 de la mañana, cuando comienzan los versos por “Despedimento”, en donde cada cantor o cantora canta su verso de despedida a la Virgen, agradeciendo la salud, la economía, o simplemente pidiendo que puedan encontrarse prontamente.

Cuando finaliza la última rueda, y cuando la dueña de la casa lo estime, nos reunimos todos frente al Altar para cantar al unísono el “Bendita sea tu pureza”.

*“Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea
pues todo un Dios se recrea
en tan graciosa belleza.
A ti celestial princesa
Virgen Sagrada María
Yo te ofrezco en este día
Alma, vida y corazón
Mírame con compasión
No me dejes Madre mía.
Rosa romero y el alelí.”*

No obstante la finalización de la rueda, los invitados e invitadas no se retiran del recinto inmediatamente. Además de las ayudantes de las organizadoras (también organizadoras en otras ocasiones) que se quedan para ordenar y lavar los platos, es común que se queden más comensales un rato más por el último té, o por las últimas conversaciones, llegando incluso a cantar algunas cuecas para irse alegres. También es interesante mencionar que el Altar, del que se habla a continuación, no se desarma con el término de la vigilia, sino que su existencia se extiende hasta que la dueña de casa haga arder la última vela que recibió de los invitados e invitadas.

(iii) El Altar

Cargado de flores celestes, amarillas, moradas, blancas y rojas²²; de papel, de plástico o naturales, y ordenadas en un arco y en floreros, el Altar de una casa se construye días antes de la realización de la Vigilia. Cambia todos los años y cumple con la función de materializar y extender la presencia de la imagen venerada en convivencia con los participantes del rito.

Las visitas suelen llevar velas blancas para colocar en candelabros o platos pequeños a los pies de la imagen venerada, que van siendo reemplazadas a medida que se consumen. Las velas deben ser entregadas a la dueña de la casa o bien dejadas encima de alguna mesa para que sea ella o una de las ayudantes quien las coloque en el Altar, el cual no será desarmado hasta que arda la última vela, incluso días después de la vigilia.

La imagen de la Virgen puede tener distintas materialidades, y su valoración social no varía de acuerdo a éstas; desde formato poster o fotografía, hasta esculturas de yeso o porcelana de tamaños varios. Puede haber más de una imagen en la escena; hay ocasiones en que la Virgen está acompañada de una pequeña figura de Jesús crucificado.

A menudo, en las casas, se coloca una fotografía de algún ser querido que ya falleció junto a la Virgen, o del antepasado que dio origen a la manda en la casa que corresponda.

El Altar se coloca en el sitio más luminoso de la casa; pareciera el escenario de lo Sagrado. Existe una insistencia de luz en el lugar donde irá la Virgen, quien se posa sobre géneros blancos y se adelanta a más géneros blancos dispuestos a modo de telón.

Cabe mencionar también que, en algunas ocasiones, la dueña de la casa llama al párroco del pueblo, que según su disponibilidad e interés, asiste días antes de la vigilia a bendecir el Altar, mas esto no constituye un hecho paradigmático ni le otorga más validación social entre los participantes del rito a dicho Altar, sino que se realiza

²² Cabe aclarar que estos colores son los que pude observar en mis experiencias de terreno, y que, según los testimonios, no constituyen, al menos en este caso, una regla émic para todos los altares de vigilia a lo Divino. Según los testimonios de los cantores y cantoras, no está totalmente claro el significado de estos colores, ni tampoco existe certeza sobre una continuidad generalizada o intencional en su elección.

“para invitar y educar un poco al curita ²³de lo que es el Canto a lo Divino para que lo tenga presente, que también existe esto todavía y que ellos deberían verlo”
(María,)

De esta manera, se le otorga, quizás, un *valor* a la instancia en tanto momento de convivencia sincrética, o bien, una voluntad de mantenerse en la parte subalterna de su semiosis colonial (Mignolo, 2005).

(iv) La comida

Como ya he mencionado en varias ocasiones, la comida es un actor que, sin ser secundario, complementa, completa y satura todos los momentos de cualquier vigilia. Resulta interesante comprender la presencia del alimento en el desarrollo ritual del Canto a lo Divino pues;

El lenguaje de la cocina, como lo han señalado varios autores, es un código fecundo para escudriñar en las estructuras sociales y en la múltiples relaciones que las componen; pero sobre todo es una manera para decir el “quienes somos” desde una gramática donde los procedimientos para cocinar, los condimentos que usamos, los alimentos que elegimos, las formas en que los consumimos “hablan” de nuestra pertenencia social. El gusto por determinados sabores, olores y texturas provoca distinciones entre nosotros y los demás [...] El gusto conforma una memoria donde lo biológico y lo cultural se traman para anudar y tejer un sentimiento de diferencias, conjunciones y distinciones sociales. (Montecino, 2005: 8)

En pos de ir preparando el espacio ritual, las dueñas de la casa comienzan a almacenar las materias primas para las comidas con meses de anticipación *“para que no quedar pobres de un paraguazo”* (Carmen, 2017). Estas materias primas corresponden a alimentos que permitirán realizar las preparaciones, como azúcar, harina, granos, café, té, vino, ron, menta, aceite, quinoa, arroz, tallarines, sal, etc. Las carnes y las verduras son recopiladas frescas el día antes del evento, ya sea desde huertas y granjas propias o desde negocios locales.

²³ Este punto resulta interesante pues evidencia una apropiación de la práctica, y, una visualización del agente institucional como lego en la materia.

Posiblemente no es una regla que todas las vigiliias tengan como prerrequisito presentar menús de varios tiempos (aperitivos, entradas, platos de fondos, postres, bebestibles de diferentes tipos, entremeses, etc.), pero al menos en las que pude participar, esto fue un patrón no menor, no apto para vegetarianas (os) ni para personas con barrigas sensibles. También en este punto resulta interesante decir que la preparación de las comidas, y del espacio en general, varía de acuerdo al contexto social y económico de la persona que organiza. Existen vigiliias con más tipos de preparaciones que otras, o vigiliias en donde todos los comensales comen al mismo tiempo en un gran salón, mientras que en otras se come en la cocina por turnos de 7 a 8 personas en donde los viejos y visitas comen primero y dueñas de casa al final. Sin embargo, e incluso cuando las preparaciones y los tiempos de servir las van variando entre casa y casa, existen platos y maneras de cocinar que, según mi propia observación y el relato de los participantes, resultan transversales a todos los casos, y que se desenvuelven en torno a, al menos, dos principios o cualidades importantes en el planteamiento y disposición de la comida: que sea **deliciosa** y que sea **abundante**, constituyendo así una especie de *paraíso culinario* del que nos habla Sonia Montecino (2005), en donde los alimentos más valorados están ahí, a la mano y al servicio de proporcionar placer al alma y al cuerpo.

Ahora, las preparaciones que aparecen en todas las veladas al momento de sentarse a comer son, en primer lugar, la cazuela, y en segundo lugar, comidas guisadas en la olla; variedades de carne, quínoa, papas y verduras, entre otras, siempre preparadas al hervor de la olla, y además complementadas con ensaladas frías crudas y cocidas.

Siguiendo la lógica de Montecino, “la cazuela es la olla deleitosa por excelencia, la que nos permite conocer el lenguaje de los mestizajes y sincretismos culinarios, de las semejanzas y diferencias y de los gustos que nos definen” (Montecino, 2005:12). Así, la realización regional de la cazuela como único plato común en todas las vigiliias a las que asistí, podría ser similar a la realización del Canto a lo Divino en las diferentes zonas.

Por otro lado, también resulta interesante hablar de la olla y de la insistencia de lo hervido como algo nutritivo y compartido, puesto que la presencia de estos elementos evidencia que estamos comprendiendo un fenómeno cuyas manifestaciones materiales también se presentan en un terreno sincrético de la memoria, de manera similar como ocurre con las vigiliias a lo Divino. Finalmente cabe volver a resaltar el rol femenino en el desarrollo del ritual, para sumarle otra significación;

“la metáfora de la olla nos confronta al fuego y a la cultura, pero sobre todo a lo femenino, en tanto categoría asociada a lo nutricional y a las mujeres en cuanto a elaboradoras y productoras de alimentos. La olla constituye una memoria antigua en nuestra genealogía prehispánica”. (Ibíd.: 10)

Se evidencia finalmente, que el rol femenino durante el desarrollo del rito es de gran envergadura, ya que permite la existencia de un lenguaje compartido al momento de comer. La comida es un lenguaje emotivo y ritual en cuanto está inscrita en el sistema de símbolos (Montecino, 2005) que se mezclan y reproducen de manera sociocognitiva, dotando de identidad local al rito, desde la estética y sus formas materiales, hasta manifestaciones de género y de clase. Todos estos factores constituyen la estructura mínima en donde la existencia devota comienza.

(v) Los cantores y Cantoras: voces Colchagüinas

Si bien la presencia que otorga el trabajo etnográfico (o micro etnográfico) acotado al contexto Ritual permite obtener datos que, sin apuntar a la exactitud, son reales, vale manifestar que, en vista de la imposibilidad de una inmersión etnográfica prolongada en (por tiempos académicos e institucionales), esta investigación ha comenzado mucho antes de la realización formal de este documento.

Desde el año 2015 que me encuentro viajando a la región de O'Higgins con la intención comenzar a aprehender y comprender el fenómeno ceremonial que estudio. No fue difícil ubicarme ni sentirme cómoda en seguida, puesto que mi arraigo territorial responde a esa zona. Vale decir, la construcción de relaciones basadas en la empatía y la sinceridad con los cultores y cultoras que han colaborado con esta tesis, largas conversaciones, almuerzos y visitas varias, junto a la obtención de los datos micro etnográficos, me han permitido, conjuntamente, escarbar en este universo devocional e indagar en las personalidades involucradas allí. En definitiva, el *quiénes* son los colaboradores y colaboradoras que portan la tradición y que además urden la trama del Canto a lo Divino en Colchagua.

De esta manera, lo que pretende este apartado es presentar a los cultores y cultoras, tanto desde la inmersión micro etnográfica, como desde las narrativas y testimonios obtenidos en contextos conversacionales abiertos y genuinos para ambas partes.

Como ya he mencionado antes, los cantores y cantoras que aquí *hablan* vienen de diferentes localidades: Nilahue Alto, Nilahue Cornejo, Placilla, Lolol, Palmilla, Pumanque, Tinguiririca, San Fernando, Chimbarongo, Santa Cruz y Nancagua.

Asimismo, estas personas poseen más de un rol social: uno vinculado y vinculante con su comunidad, “Cantor (a) a lo Divino”, dentro y fuera de los contextos ceremoniales. Otro asociado a su lugar en la sociedad en tanto cadena productiva: desde peluqueros y peluqueras, temporeras y temporeros, pequeñas y pequeños y agricultores, trabajadoras y trabajadores de oficinas agrícolas, trabajadores y trabajadoras de la madera, taladores de árboles, integrantes de grupos folclóricos, llegando incluso a trabajadores y trabajadoras que se mantienen como inquilinos de haciendas.

Existe, desde hace pocos años, un tercer rol social para los cantores, que tiene que ver precisamente con la gestión gubernamental, que comienza a hacer un ejercicio de reconocimiento a algunos cantores con la investidura de “Tesoros Humanos Vivos” (fenómeno que se revisará más adelante). Si se quiere, un rol institucional.

Estos roles o “maneras de nombrarse” conviven y se manifiestan en la vida de un cantor o cantora, y no pueden ser entendidas por separado si lo que se desea es comprender a quienes cargan con los significados y las formas de los contextos ceremoniales y devocionales estudiados. Es más, entenderlas en su conjunto ayuda a integrar el fenómeno desde una posición interpretativa y honesta; la relación entre trabajo y devoción se vuelve nítida cuando se manifiesta en el rito, aún desde niveles corpóreos.

“Aquí a veces se nos olvida a qué se dedican los parientes cuando no están aquí en la vigilia cantando, pero sabemos que es difícil la cosa. Por eso que el Canto a lo Divino es más bonito creo yo, porque uno puede cantar según lo que uno ve aquí, en su tierra. El pariente allá pide pa’ que no haya sequía, el don Pedro allá pide por salud pa’ seguir trabajando, yo pido pa’ que no me falten clientes (risas), y así po’. Pero igual uno se emociona, y respeta cuando está cantando un pariente. Cada uno lo vive distinto. Unos se ríen o se concentran, otros cierran los ojos, otros son más serios, más duros.” (Oscar Gaete, 2017)

Se manifiesta no obstante esta relación entre el trabajo y la devoción, y a partir de testimonios como el anterior, una valoración simbólica por sobre una valoración

productiva; en una vigilia, se es Cantor antes de cualquier otra cosa, sin desconocer el rol productivo de la persona que canta.

Cambiando de tema, no es primera vez que en paisajes rurales de la región escucho la palabra *pariente* cuando se hace alusión a un amigo o amiga muy cercana (o) con el cual hay un lazo de parentesco no necesariamente biológico. Mas es necesario contar que los contextos rituales que aquí se han estudiado contienen la presencia de participantes que en su mayoría están, de alguna u otra forma, emparentados tanto filial como políticamente: primos hermanos (o primos paralelos y cruzados maternos y paternos), primos de segundo grado, tíos, tíos lejanos, suegras, suegros, amigos, amigas, etc. Según lo escuchado puedo decir que la mayoría de los cantores y cantoras a lo divino repartidos (as) en la extensión de Colchagua están relacionados al menos por un apellido, o por ser *“pariente del pariente”*.

Esto, genera altos niveles de confianza a la hora de llevar a cabo las ruedas, ya que cada cantor o cantora se siente libre de cantar lo que quiera, vestir lo que quiera, comer o beber lo que quiera, sentarse donde y como quiera, inclusive se sienten facultados para innovar en algunas formas de canto, de adornar sus entonaciones y “toquíos” con figuras estéticas no tradicionales transversalmente a la práctica, pero sí familiares (comprendiendo esta vez “familia” como un grupo social significativo).

Cabe aclarar, en todo caso, que todo ello depende del peso de la tradición estructurante que exista en cada cantor o cantora. Pues bien, me atrevo a consultar qué es lo que hace al canto Colchagüino “único” y “distinto”, y además de nociones que apuntan a un “canto puramente campesino”, con sabdurías campesinas y vivencias ligadas a la ruralidad, me encuentro con respuestas como: *“que aquí a estas tierras es donde llegó primero el Canto a lo Divino, por algo la (entonación) más antigua es la de Pumanque y la Colchagüina”* (Gilberto Acevedo, 2017), o bien,

“Lo que pasa es que aquí se canta con guitarra traspuesta porque la cosa se mantiene lo más intacta posible. Desde los ancestros hasta nosotros, creemos que ha ido variando bien poco lo más importante que son los versos y las entonaciones. Pero aquí tocamos igualito como se hacía antes. No metemos guitarrón, que se usaba para lo Humano, no lo Divino, y tampoco usamos entonaciones de a lo Humano para cantar a lo Divino.”(Cantor, 2017)

Asimismo, al preguntar el por qué entonces de adornar algunas formas de cantar o de acomodar un poco las reglas de la rueda, obtengo:

“Es que yo no lo veo como adornar. Osea sí po’, hay que entregarle algo bello a la Virgen, pero no se olvide que todo es por la Virgen. Y otra cosa tiene que ver con la parada de cada cantor pa’ cantar, según su personalidad es cómo canta. Y tampoco hay que olvidarse que aquí estamos donde la tía, se puede. Pero en ruedas así más grandes de toda la región o en otras regiones se canta como hay que cantar po’, que ahí es menos familiar la cosa entonces no todo el mundo entiende lo que el otro está haciendo cuando no es de las reglas po’.” (Cantor 2, 2017)

Otra opinión es la que entrega Don Juan, que señala:

“Mire, yo soy viejo, no me gusta mucho que le metan cosas raras. Pero yo le digo que lo que no se puede hacer es cambiar el verso ni la entonación. Si hay hoy día algún cantor que le meta floreos con la voz o con la guitarra es porque es su estilo. Yo tengo mi estilo, y cada uno tiene su estilo. Mientras se respete lo que hemos hablado.” (Don Juan, 2017)

Teniendo en cuenta entonces, los *estilos* como manifestaciones personales y emocionales de cada cantor o cantora, cabe destacar que estos estilos también tienen consecuencias asociadas a las *performances* de cada uno, y también al espacio social que cada cantor ocupa durante la vigilia.

En este punto cabe aclarar lo que pudiera confundir al lector o lectora: por un lado, se presenta una mantención en las formas de cantar, y por otro, se presentan *innovaciones* en las formas que podrían comprenderse como alteraciones e incluso como nuevos modelos emergentes. No obstante, desde mi análisis testimonial, sostengo que esta idea del “Sello Colchagüino” se refuerza con la presencia de la impronta institucional que viene, bajo la intención que fuere, a normalizar u homogeneizar la práctica. El sentido de ello es el hecho de que los cantores y cantoras se permitan en contextos familiares y privados ciertas “licencias”, como las de manifestar estilos o alteraciones de formas, pero, en el espacio público, estas maneras de cantar vuelven a la manera más estructurada, formal y Colchagüina posible. Este hecho no puede ser leído sino como una resistencia a la gubertamentalidad.

Siguiendo con el tema de los estilos, formas, o *tipos de cantores y cantoras*, tenemos que existe aquel cantor que es el más viejo, a quien se respeta por portar más sabiduría con respecto de la práctica (por ser cultor por tiempo más prolongado, por saberse más versos, por saberse entonaciones más antiguas, etc.), y se le honra con gestos como atenderlo primero, preguntarle por alguna entonación, y proponerlo como aquel que inicie la rueda. Este cantor, encarnado en la figura de don Juan, y en su ausencia don Gilberto, se sienta frente al altar por largas horas, y espera su turno de cantar generalmente con los ojos cerrados. Hay otros cantores que tienen una actitud más “dura”; se sientan con su vaso de vino en una postura derecha e inamovible, como si fueran implacables ante las texturas ceremoniales. Las cantoras, por lo general se emocionan con algún verso o con alguna muletilla; escuchan pacientemente, y sin dejar de poner atención a la dueña de casa y los quehaceres gastronómicos del evento. Está aquel cantor joven virtuoso para la guitarra, quien se pone a disposición de acompañar cualquier entonación sin presentar cansancio alguno. Siempre hay alguno de afuera, que no es de la zona, que está constantemente escuchando y, que de vez en cuando, logra acoplarse a la insistencia de los más sabios. El que quiere aprender también participa; canta el único verso que se sabe cada vez que es invitado a la rueda, o bien, se le permite leer un verso de algún cuaderno según el fundamento si es que logró *sacar* la entonación. Algún niño que disfruta de practicar las entonaciones en un rincón comiendo pasteles. Y nosotros, las verdaderas visitas, receptivos a cualquier estímulo, nerviosos porque nuestra presencia sea bienaventurada.

“¿Va a cantar o va a grabar? Esto es sin libro y sin foto, si quiere aprender algo venga y escuche” (Cantor 3, 2017)

Tal como en la vivencia de los estilos, no es extraño que no todos los cantores y cantoras tengan una predisposición a ser investigados en vista de las exiguas devueltas de mano por parte del investigador, o bien, en vista de que son sólo práctica cuyo relato está incrustado en una esfera que yo observo como resistencia. Como si supieran que la pureza de la práctica devota no debe ser coloreada por las palabras sobre la misma, ni menos deben ser estos colores objeto administrable por un documento académico, Religioso, o del Gobierno.

Este cantor, aunque silencioso, incomprensible e inabordable para mí, me obligó a trasladarme a su propio espacio, a cuestionarme el fenómeno del *registro*, y más que

otras veces, a convertirme en una presencia *presente* dentro (pero fuera) de su espacio sin sentir la necesidad de explicar la naturaleza de su práctica.

Por lo general los cantores más sabios (más antiguos) se han ido acostumbrando, de a poco, a compartir sus versos para quien lo solicite, pero este cantor no los tiene por escrito, y tampoco es de su agrado cuando alguno canta un verso de su autoría, al menos cuando él está presente. Un ejercicio desde mi vereda, de observación del pasado, pero de un pasado no lineal, sino de un pasado que me permitió observar la semilla del canto, y también entenderlo como una incubadora de resistencia. Sin situaciones como éstas, se me figura que el Canto a lo Divino sería, quizás, otra cosa hoy.

He revisado en este apartado, a grandes rasgos, características de quienes cantan en Colchagua, cuyas motivaciones vienen desde los sentimientos asociados a sus propios modos de vivir y a su historia de vida. Sin embargo, testimonios como: *“mi motivación son mis hijos”* o *“mi trabajo”* o *“necesito comunicarme con la Virgen porque siempre ha sido así y es mi forma de ser”*, no serán analizados en esta investigación, pues corresponden a un universo mucho más amplio y complejo, que dice sobre sus propias formaciones en la práctica ceremonial, quedando una ventana abierta para futuros proyectos vinculantes a ellos y ellas²⁴.

Sin embargo, y finalmente, no puedo dejar de revelar un hecho que ha llamado mucho mi atención, y que tiene que ver un espacio que está siendo lentamente conquistado por los cantores y cantoras de Colchagua: la misa. Este punto es interesante pues analíticamente está muy relacionado con el capítulo que viene a continuación, a propósito de las políticas de gestión patrimonial inmaterial del Estado de Chile. Como escribí en la primera parte de la investigación, la relación entre la institucionalidad pública y los cantores a lo divino puede traer consecuencias, tanto para la exégesis ritual como para la manera en que los mismos cultores comienzan a permearse de estas gestiones.

Es así como, a la luz de los talleres que organiza la unidad de patrimonio inmaterial de O'Higgins, comienzan a existir en los cantores unos ánimos por asociarse y organizarse

²⁴ Si bien la pregunta por las motivaciones de los cantores y cantoras a lo Divino se pueden relacionar con elementos estructurales que se podrían vincular con la exégesis ritual, ésta, excede del objetivo principal de esta investigación, que trata de abordar la relación entre exégesis ritual y gestión gubernamental, y por tanto también excede de las metodologías que se han utilizado. Por lo que queda planteada esta pregunta para posibles futuras investigaciones sobre historias de vida o modos de existencia, entre otras metodologías.

con el fin de educar a la Iglesia (vale decir, a los párrocos), sobre esta tradición, ya que para ellos *“es fundamental que la Iglesia no solo nos reconozca en el papel, sino que nos permita participar también”* (Maritza Acevedo, 2018). De esta manera, los cantores y cantoras organizados han armado una especie de formato de misa en versos a lo Divino, con entonaciones, “toquíos” y muletillas propias de Colchagua, que han ido presentando a diferentes párrocos de diferentes zonas de la región. Si bien la venia para realizar estas misas, en lugar de las Misas “tradicionales”, depende unívocamente de la voluntad y flexibilidad del párroco de cada capilla, han logrado realizar 5 misas por año (desde el 2016) en distintas localidades.

“Imagínese, si el cura puede hablar la misa lo que quiera y como él quiera. Nosotros proponemos que en vez de cantar esas canciones que van entremedio que no tienen nada que ver con nosotros, con esta tierra y con nuestras vidas, como esa de la paz, del cordero de Dios. A la gente no le llega mucho, más encima con todo esto que está pasando [...] Pero aquí a veces tocan párrocos buenos que quieren que en vez de esas canciones toquemos a lo Divino. Yo creo que si se empiezan a hacer misas a lo Divino incluso podemos ir recuperando la fé porque yo he visto que la gente lo encuentra mucho más bonito porque se siente más identificada.” (Gilberto Acevedo, 2017)

Estos hechos resultan interesantes principalmente porque siguen dando luces de resistencia a la autoridad secular, de quien existe un desarraigo, pero que toma el rito y a las divinidades para sí, mostrando con ello que la creencia no debe ser administrada por una entidad.

Convencidos de su arraigo identitario, no solamente la familia Acevedo, sino que también varios más repartidos por las zonas, tienen propuestas de misas a lo Divino que van presentando a cada párroco autogestionadamente, sin precio alguno ni por tomarse la molestia de acudir a las reuniones, ni por aceptar el desinterés de los párrocos, ni por ir a cualquier lugar de la región a llevar a cabo la misa en donde los llamen.

Otro ejemplo de gestión entre los cantores y cantoras son las crecientes propuestas de proyectos que dicen sobre intervenciones curriculares para que se enseñe en las clases de Historia o Religión de los colegios sobre esta tradición que configuró las identidades locales.

Finalmente, vale decir que los cantores y las cantoras a lo Divino, son parte de un entramado social, familiar y comunitario, que portan esta identidad y que la extienden en los espacios propensos a recibirla.

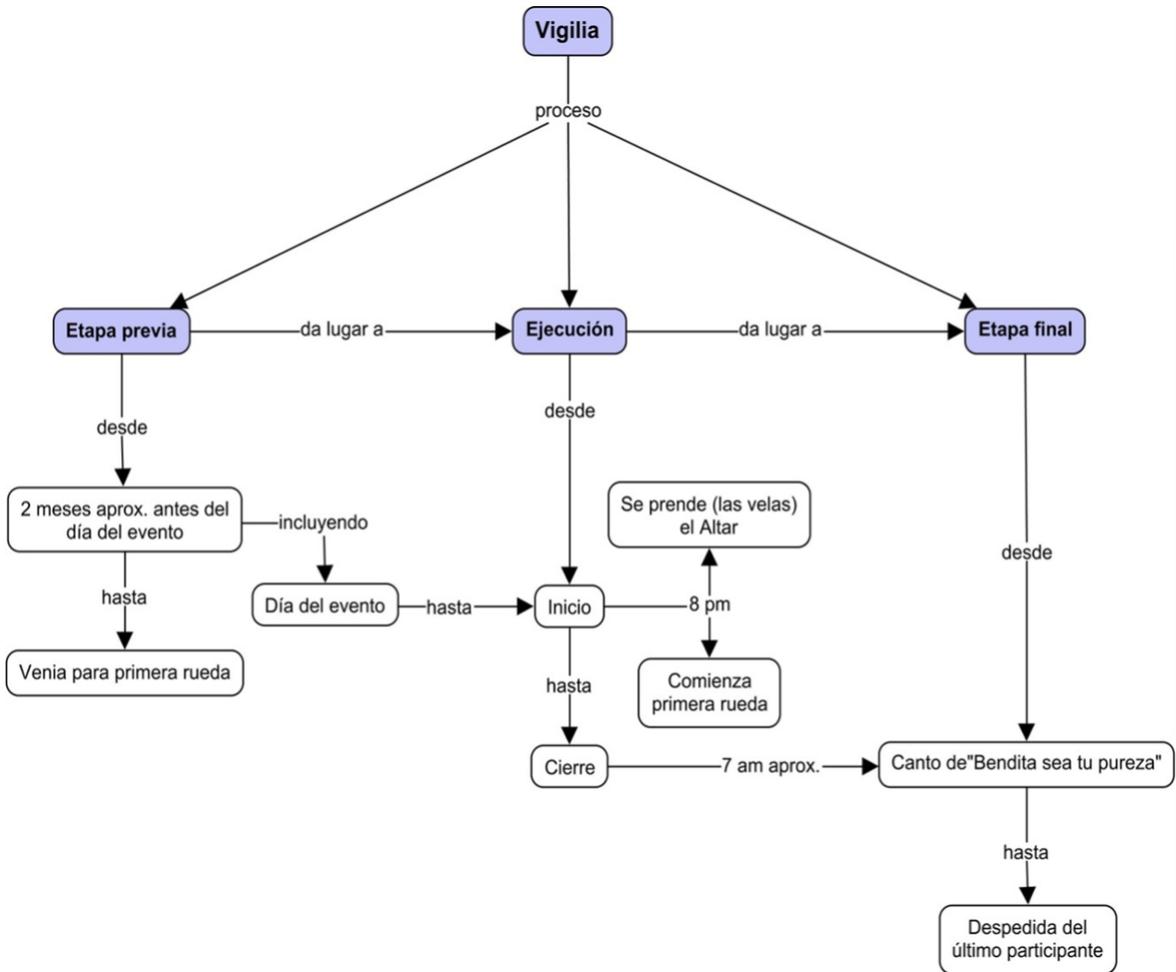
ii. Ordenamiento y relaciones entre los elementos del rito

En lo que sigue, y ajustándonos a la metodología, se presentarán los mapas conceptuales que sintetizan y sistematizan las relaciones semánticas existentes entre los elementos descritos más arriba, con el fin de obtener los datos analíticos que serán relacionados con los que se obtengan de la tercera parte de la investigación.

El primer esquema identifica 3 etapas de la vigilia, ordenadas de acuerdo a la interacción o articulación de personas, procesos y cosas, como instancias que permiten la realización de la exégesis ritual.

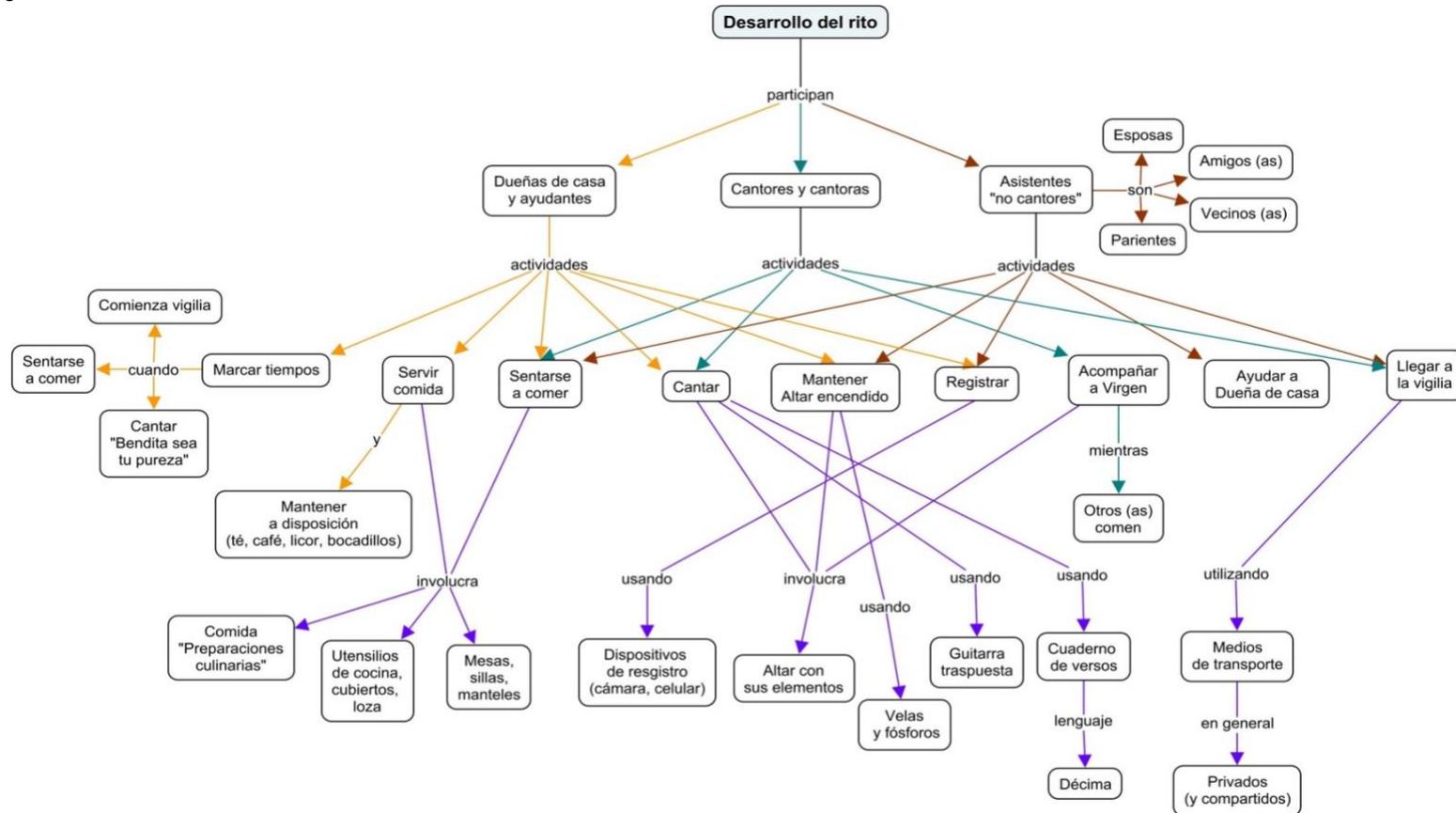
La ejecución de estos procesos, la secuencia articulada, es un medio representacional por el cual se propagan los estados representacionales de los y las participantes. Así, cuando el estado representacional es cantarle a la Virgen (de una manera específica, con un lenguaje específico), estos esquemas muestran aquellos que, por medio de relaciones entre sí, permiten la realización devota.

Imagen 4: Etapas de una vigilia



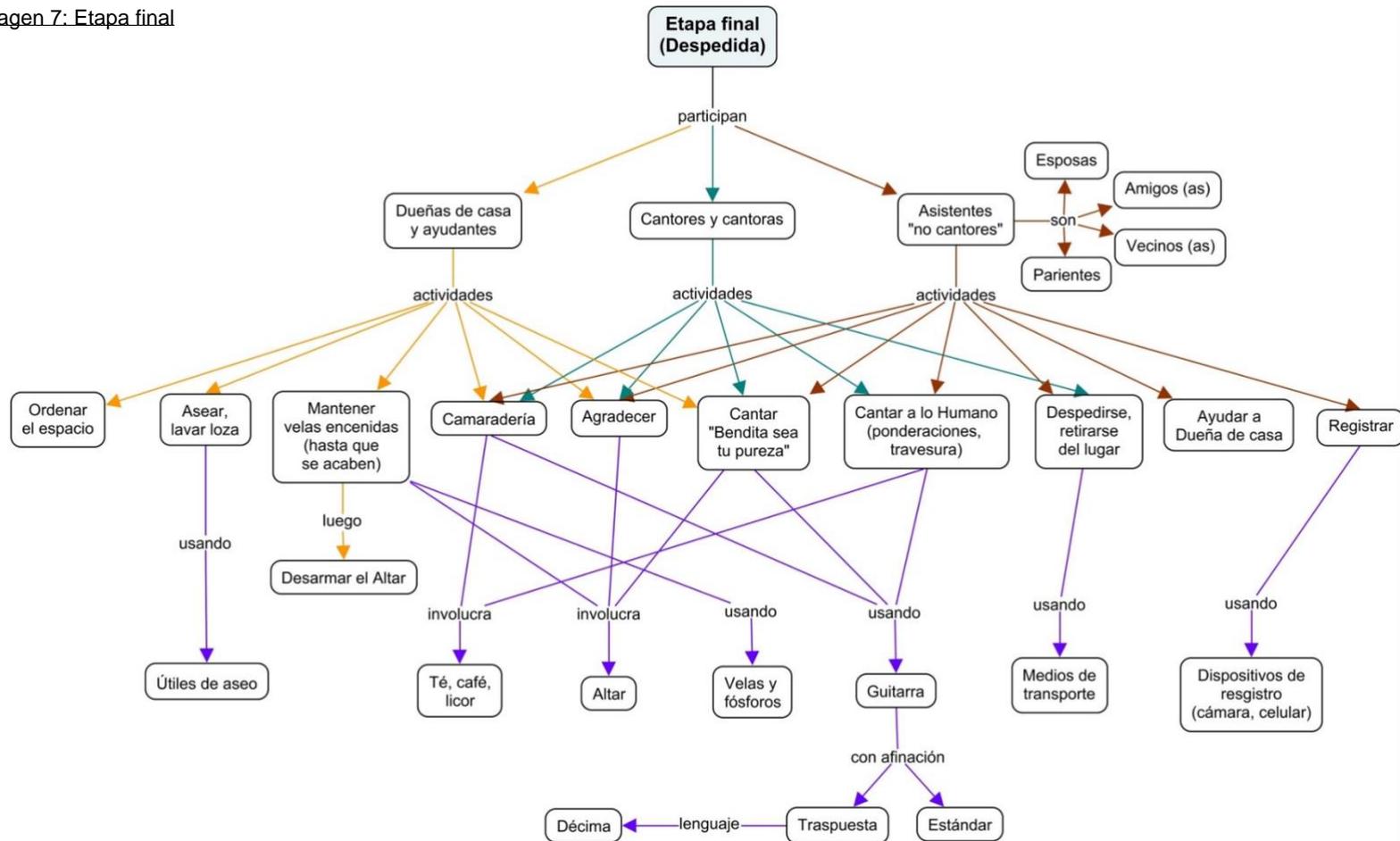
En la Imagen 4, se identifican 3 etapas o procesos que constituyen la existencia, transmisividad y propagación del rito. Una previa o inicial, una de desarrollo o ejecución de la vigilia, y una etapa final, que podría entenderse como *lo que viene después de la vigilia*, mas forma parte de la misma estructura exegética al otorgarle sentido a las etapas anteriores, y viceversa. Es decir, ninguna de estas etapas tiene un sentido ritual en sí misma; la interrelación de sus elementos es lo que promueve tanto la emergencia del rito, como su frecuencia transmisiva.

Imagen 6: Desarrollo del rito



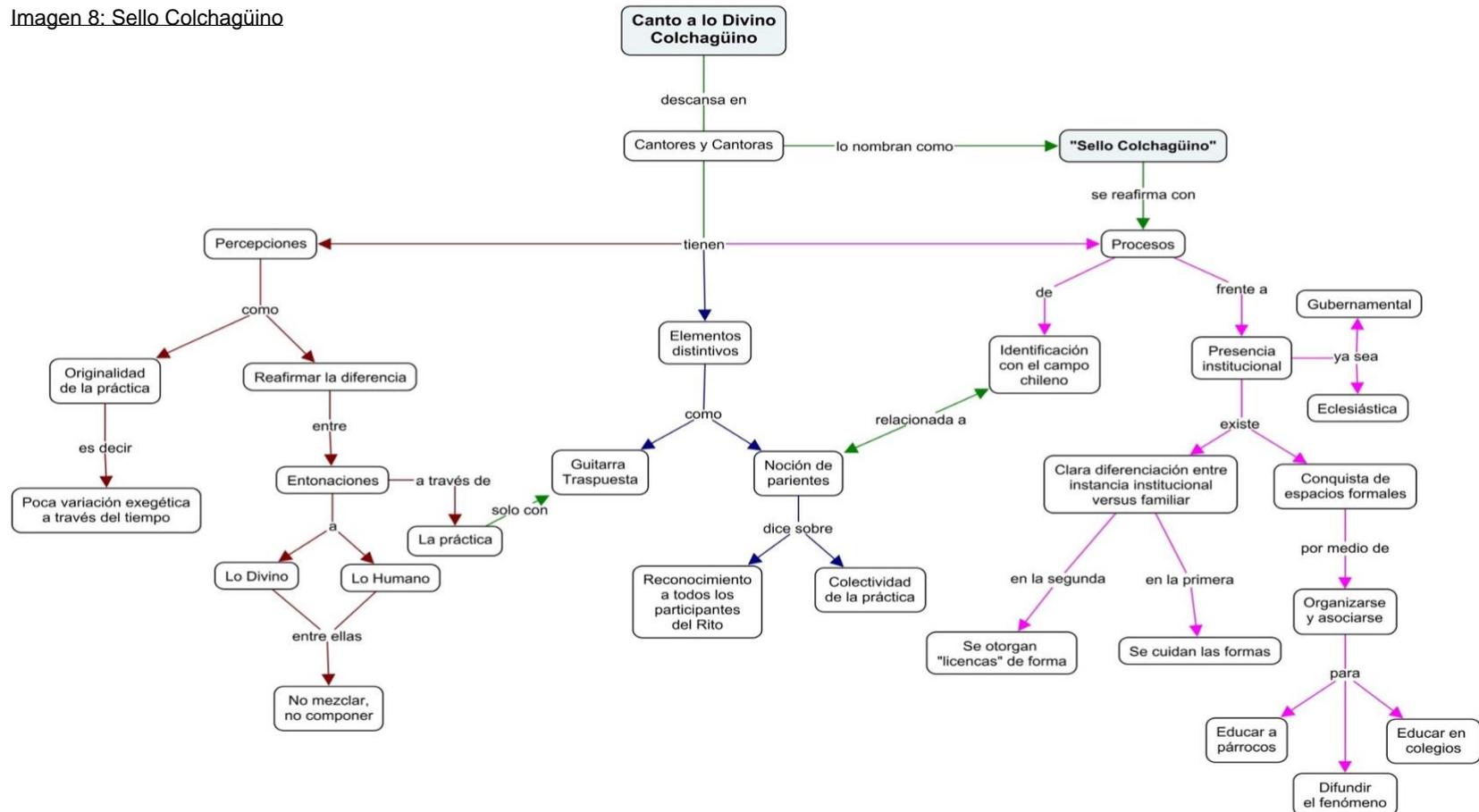
En esta etapa, se suman a las dueñas de casa, los cantores y cantoras y el resto de los asistentes que no son *oficialmente* cantores. Cada persona está asociada a diferentes procesos que suceden simultáneamente durante la vigilia (y que no dejan de suceder hasta que finaliza el evento) y, a la vez, estos procesos (llevados a cabo por estas personas) están asociados a las cosas o herramientas, que permiten llevarlos a cabo. Cabe recordar que estas herramientas incluyen al lenguaje, y que el lenguaje del Canto es la Décima octosílaba, así, cuando hablamos de Canto, hablamos de verso en décima. Resulta interesante decir que las organizadoras no se sientan a comer con todos los asistentes, sino que lo hacen cuando ya menos gente queda en el comedor, para la comodidad de ellas mismas. También hay que rescatar el rol de la Virgen en el desarrollo de la Vigilia, puesto que desde que se coloca a la Virgen en el Altar, ella no puede quedar sola, y debe haber siempre alguien cantándole. Finalmente cabe aclarar el punto de los medios de transporte; son privados porque en la noche no hay transporte público rural, y compartidos pues quien tiene su propio automóvil, furgoneta u otro, se encarga de transportar al resto.

Imagen 7: Etapa final



Si bien la vigilia como tal finaliza aproximadamente a las 7 am al cantar "Bendita sea tu pureza", los mismos cantores y cantoras me han dicho que lo que ocurre luego de ello, es todo parte del mismo evento, aludiendo a la alegría de estar todos y todas ahí reunidas una vez más. Este proceso tiene duraciones variables, puede ser una o dos horas más, pero también hay testimonios de ocasiones en que se ha estado conversando y cantando, hasta el mediodía y hasta el almuerzo. En esta etapa los participantes son libres de Cantar a lo Humano, pero también son libres de cantar canciones de la tradición oral como alguna cueca o tonada, es por ello que las guitarras pueden sonar traspuestas, pero en su mayoría suenan "como guitarra chica", o de afinación estándar.

Imagen 8: Sello Colchagüino



Este esquema se presenta como una sistematización testimonial obtenida de las largas conversaciones que sostuve con los cantores y las cantoras durante las viglias. No es vicio aclarar que este esquema no es una representación canónica ni total sobre lo que es el Canto lo Divino en su variedad de territorios, sino que es una interpretación de lo que aprendí específicamente de Colchagua y las personas que ahí habitan y desarrollan su exégesis. La presente imagen existe en esta tesis bajo la lógica heterogénea de lo que conocemos como religiosidad popular, atendiendo a sus particularidades, sin excluir coincidencias para otros territorios. Por último, cabe agregar que el "Sello Colchagüino" se levanta, en cierta medida, tanto desde una reapropiación del fenómeno, como desde una crítica a la visión institucional del fenómeno como constituyente de una gran categoría que es "El canto a lo Poeta".

A modo conclusivo, puedo decir que se han revisado en este capítulo las partes primordiales que conforman la estructura exegética del Canto a lo Divino en el valle de Colchagua, desde las llaves del rito que son las mujeres organizadoras, elementos y procesos de las vigiliás, y hemos conocido a quienes interpretan la fé en versos.

Debido a los temas que se tratarán en el próximo capítulo, se hace interesante destacar que existen elementos que están presentes durante todas las etapas del proceso ritual, que, junto a los cantores y cantoras, develan la estructura de la instancia entre devoción y Divinidad: la figura de la dueña de casa, la comida, y el Altar.

Podremos ver, en lo que sigue de esta tesis, que estos elementos se encontrarán totalmente ausentes (en términos de reconocimiento) en los eventos que se describirán, y que esta ausencia será llenada por otros contextos, otros elementos que, rituales o no, también configuran la existencia de esta tradición al día de hoy.

Por último, el Canto a lo Divino es un campo devocional no extinto, y cuyas prácticas privadas poseen el mismo garbo que otrora, e incluso tienen la fuerza suficiente para ir conquistando otras esferas y entidades como lo son la educación formal y la Iglesia. Las personas que han dotado a esta tesis de valiosas historias y testimonios no pueden ser interpretadas desde la opresión o desde la falta de conciencia de lo político pues aunque permeados del fenómeno de la gestión institucional, comprenden cuál es la valoración social y patrimonial que tiene su práctica, reafirman la territorialidad de la misma, identifican, reconocen y la ejecutan distinguiendo el contexto público del privado, y por último, se reconocen como gestores de sus propios proyectos y no solamente bienes estáticos de circulación.

Capítulo III:

La práctica gobernable o el espacio de la gestión institucional

i. Política cultural y gestión patrimonial del Canto a lo Divino en la región de O'Higgins

En este subcapítulo pretendo abordar antecedentes en torno a la relación entre el Canto a lo Divino y el Gobierno de Chile a partir de la revisión de documentos y archivos públicos del ex Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA), que desde marzo de 2018, se transforma en el Servicio del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Así, los antecedentes que aquí se entreguen son el fundamento de la promoción de espacios de gubernamentalidad, por medio de la consolidación legal de la alteridad como Patrimonio manejable por el experto al servicio del poder administrativo del Estado-Nación.

En primer lugar, conviene presentar la política cultural para la región de O'Higgins en términos discursivos institucionales, es decir, los antecedentes que siguen corresponden a los argumentos que la institucionalidad ha entregado por escrito en publicaciones de políticas públicas, noticias en páginas web oficiales del gobierno, convenios, resoluciones y actas de acceso público. Dichos argumentos o citas serán presentadas de manera ordenada con el fin de ir identificando simultáneamente los elementos analíticos mencionados en el capítulo uno. En segundo lugar, se presentará una descripción de lo que yo pude observar directamente en eventos institucionales para cantores y cantoras a lo Divino, organizados bajo las premisas de la política pública.

El análisis aquí descrito está basado principalmente en la revisión del texto "Política Cultural Regional, del Libertador General Bernardo O'Higgins, 2017-2022". Como se ha descrito en el marco metodológico, el análisis está basado en los modelos de Jäger (2003) y de Van Dijk (2003), en donde se identificarán la superficie textual, los temas, afirmaciones ideológicas y los medios retóricos en tanto significados locales y estructuras formales.

Superficie textual

Se presenta un primer análisis en donde se identifican los elementos de la superficie textual de la política pública, para luego adentrarnos en la identificación de componentes analíticos más específicos.

Lo primero que se observa a simple vista es el diseño del texto: color azul verde en portada, contraste con color gris y escala de verde azul por todo el texto, letras negras tamaño legible. De líneas estables en general, escala uniforme casi siempre, y títulos con escala de contraste medio. Utilización de líneas rectas y formas geométricas en la portada y en todo el texto, que indican una composición limpia y unificada. Alineación de ejes y bordes rectos para la colocación de gráficos y tablas, y espacio uniforme entre los elementos de la portada y de todo el texto, que genera una sensación de orden, seriedad y seguridad.

Siguiendo con la observación de la superficie, tenemos que su estructura o fragmentos discursivos es del tipo deductiva, con una modalidad expositiva y descriptiva. El texto está dividido en Introducción y presentación de marco conceptual general, antecedentes específicos de la región, presentación de Política cultural regional, y como anexos presenta la metodología, la evaluación, la descripción de instancias participativas, y la bibliografía.

Macroestructuras semánticas

Al leer el texto completo, se obtuvo el siguiente listado de temas o macroestructuras semánticas asociadas al tema patrimonial, que van de lo más general a lo más particular. Los temas aquí identificados serán abordados conforme avance el texto.

- M1: No hay una promoción del desarrollo cultural territorial, por lo que el Estado, a través de sus políticas, propiciará esta promoción.
- M2: El Estado reafirma los conceptos y principios de la Unesco, en donde la diversidad cultural es un bien común.
- M3: El Estado tiene como objetivo garantizar el derecho a la diversidad y el Patrimonio.
- M4: Es la noción de “bien común” lo que da lugar a los principios de la política pública.
- M5: La Memoria histórica es propiedad de sí misma.

- M6: El Patrimonio es un bien público.
- M7: Importancia del “Rescate y Difusión” del Patrimonio.
- M8: Definición de Patrimonio Cultural Inmaterial bajo los parámetros Unesco.
- M9: Se mencionan medidas para resguardar y promover el Patrimonio Cultural Inmaterial de la Región de O’Higgins.
- M10: Se acuña y describe la Medida “Tesoros Humanos Vivos”.
- M11: Se acuña y describe la Medida “Programa de Fomento y desarrollo del Patrimonio Nacional”.
- M12: Se acuña y describe la Medida “Portadores de Tradición”.
- M13: Se acuña y describe la Medida “Sistema de información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA)”; inventario de prácticas y personas patrimoniales.
- M14: Se acuña y describe la Medida “Fondart”, línea Patrimonio.
- M15: Postula que la ciudadanía no conoce claramente el concepto de Patrimonio; desafío de generar instrumentos de apoyo y difusión.
- M16: Se explica el Plan de Salvaguardia, por localidades.
- M17: Encuentros Regionales de Canto a lo Poeta, por localidades.

A nivel de macroproposición, puedo decir que la temática general del texto habla sobre el peligro de pérdida, de discontinuidad y de desinformación con respecto a las tradiciones Patrimoniales, incluyendo al Canto a lo Poeta, por lo cual, el Estado se hará cargo y proporcionará los servicios y espacios para “rescatar”, por medio de sus diferentes medidas, aquello que se está perdiendo o que la ciudadanía chilena desconoce, utilizando una estrategia discursiva en donde todas estas acciones se ejecutan en un plan de paternalismo asociado a las intenciones institucionales de rescatar y proteger la identidad de la comunidad.

Descripción analítica

Teniendo en cuenta los temas recién mencionados, el análisis crítico se realizará utilizando citas representativas de la ideología del texto que le permiten funcionar como un dispositivo de gubernamentalidad. Las citas seleccionadas se irán presentando ordenadas en tablas, las cuales identifican los medios retóricos con significados locales y estructuras formales que constituyen una afirmación ideológica, y, a la vez, se irá describiendo analíticamente esta gestión.

Tabla 1: Sobre el principio de la Política Cultural de O'Higgins

<p>Cita: “Es promover el desarrollo cultural desde los territorios, entendidos estos como espacios de construcción social en los que se expresan la diversidad de identidades, de memorias históricas y de formas de manifestarse de un país” (CNCA, 2018:17).</p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Significados locales asociados a simbolismos colectivos, implicancias de que no hay una promoción del desarrollo cultural desde los territorios. Omisión de no haber promovido este desarrollo con anterioridad.
<p>Afirmación Ideológica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Gobierno como ente externo a los territorios. - Gobierno como unificador y promotor del desarrollo cultural.

Por otro lado, a nivel de enfoque, se hace hincapié en el derecho y el territorio en concordancia con instrumentos internacionales como la Declaración Universal de Derechos Humanos de las Naciones Unidas y la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales (Unesco), ratificados por el gobierno de Chile en el 2007;

Tabla 2: Sobre el enfoque de la Política Pública

<p>Cita: “la diversidad cultural de los pueblos constituye un patrimonio común de la humanidad y es uno de los motores del desarrollo sostenible, por lo cual debe respetarse, valorarse y preservarse, en provecho de todos” (Ibíd.).</p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Significados locales asociados a poca precisión de los conceptos “desarrollo sostenible”, “diversidad cultural”; argumento estereotipado. Simbolismo colectivo “en provecho de todos”. - Estructuras formales de voz pasiva para “los pueblos”, entonación severa sobre “el deber” con respecto de la diversidad.

<p>Afirmación Ideológica</p>	<p>- Objetivación de la diversidad cultural como un bien funcional a la sostenibilidad del desarrollo.</p>
----------------------------------	--

Así, el enfoque de esta política destaca, y repite, conceptos como participación, creación y acción pública en el arte y el patrimonio en tanto derechos de los pueblos. Cabe agregar también que los/las emisores/as del texto, en cuanto a especificaciones técnicas y teóricas sobre culturas, artes y patrimonio, recurren con mucha frecuencia a la referenciación de la Unesco en tanto que entidad experta.

Como hemos visto, los principios de esta política se encuentran enumerados bajo la premisa del “bien común” en el siguiente orden: promoción de la diversidad cultural, democracia y participación cultural, reconocimiento cultural de los Pueblo Indígenas, libertad de creación, expresión, protección de derechos laborales y valoración sociales de creadores y cultores, memoria histórica, y Patrimonio como bien público.

Ahora, es interesante detenerse en los últimos dos principios pues apuntan a la temática de interés de esta tesis y además serán útiles para comprender más adelante las acciones asociadas a la gestión de patrimonio de lleva a cabo.

Tabla 3: Sobre la Memoria Histórica y el Patrimonio Cultural

<p>Cita: <i>“Reconocer a la memoria histórica como pilar fundamental de la cultura y del patrimonio intangible del país, que se recrea y proyecta a sí misma en un permanente respeto a los derechos humanos, la diversidad, la tolerancia, la democracia y el Estado de Derecho”. (Op.cit.:19)</i></p> <p><i>“Reconocer que el patrimonio cultural, en toda su diversidad y pluralidad, es un bien público que constituye un espacio de reflexión, reconocimiento, construcción y reconstrucción de las identidades múltiples y colectivas”. (Op.cit.:19)</i></p>
--

<p>Medios Retóricos</p>	<p>- Estructura formal: voz activa para la Memoria cuyo significado local implica que es un fenómeno diametralmente distinto del patrimonio. Voz pasiva para el Patrimonio. Definición funcional a ser administrado, y definición poco clara respecto de su significado cultural.</p>
<p>Afirmación Ideológica</p>	<p>- La Memoria es un pilar no administrable, pero el Patrimonio es un “bien público”, en otras palabras, se insinúa que la historia es propiedad de los humanos, pero que cualquier producto de la historia, el patrimonio, es propiedad de la Nación.</p>

Siguiendo la lógica de la política cultural, encontramos que el “y difusión del patrimonio cultural” es uno de los principales ejes de acción, en donde el gobierno asume discursivamente una variedad de tareas con respecto a ello. Palabras como resguardo, promoción, respeto, estimular, reconocer, aparecen a lo largo de todo el texto. Las principales tareas que se mencionan son: reconocimiento y salvaguardia, fomento de desarrollo de museos públicos y privados, promoción de bibliotecas públicas, declaración de Monumentos Nacionales, reconocimiento oficial de expresiones patrimoniales inmateriales, y finalmente, definición de manifestaciones culturales patrimoniales que serán postuladas por el Estado para ser incluidas a la “Lista Representativa de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad” de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (CNCA, 2018).

Resulta interesante la ambigüedad de significados que se utilizan en el texto para argumentar el quehacer público; cuando se habla repetitivamente de “difusión”, de “promoción”, o de nociones morales como el “respeto”, “reconocimiento”, y, sobre todo, “salvaguardia”. Todos estos conceptos apelan al sentido común y la “buena” moralidad del lector o lectora, sobre todo si estas acciones están respaldadas por entidades expertas, que además sirven de apoyo para inventariar los bienes inmateriales del país. Esto es un claro ejemplo de gubernamentalidad, sumándole que la noción de “rescate” se utiliza a partir del presupuesto de pérdida del patrimonio cultural.

Ahora, al hablar específicamente de Patrimonio Cultural Inmaterial, en donde se enmarca el Canto a lo Divino, la institución afirma que tiene como principal misión hacer cumplir e implementar la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, Unesco 2003, a la que el gobierno suscribe en 2008, y que fue ratificada por el Congreso Nacional en enero de 2009²⁵. (SIGPA, s.f)

Asimismo, la institución, por medio del Sistema de Información para la Gestión Patrimonial (SIGPA), presenta como definición de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI), nuevamente atendiendo a la voz de autoridad experta, el texto extraído del Artículo 2 de la Convención Unesco 2003:

Tabla 4: Definición de Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) presentada por el Gobierno; el texto es ratificado y extraído del Artículo 2 de la Convención Unesco 2003

Cita: “los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible”. (SIGPA, s.f)²⁶

²⁵ Extraído de recurso web: <https://ich.unesco.org/es/convenci%C3%B3n>
<https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=288015>

²⁶ Extraído de recurso web: <http://www.sigpa.cl/patrimonio-chile/>

<p>Medios Retóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Significados Locales: ambigüedades, insinuaciones e implicaciones de administración por parte del Gobierno. No se manifiesta la profundidad significativa de todos los conceptos que se mencionan a lo largo de todo el texto y, cuando se define un concepto se realiza en base a UNESCO. - Alusión a que será la institucionalidad quien decida qué es o no patrimonio. - Referencia a entidades expertas. - Estructuras Formales: se utiliza estratégicamente la voz activa para los cultores y para la institución, generando una simetría y un simbolismo de participación para la comunidad.
<p>Afirmación Ideológica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Visión instrumentalista del Patrimonio. - El Estado como ratificador de instrumentos internacionales, y como administrador de la alteridad.

Teniendo en cuenta estos conceptos, la institución presenta diferentes medidas y/o instrumentos de gestión del patrimonio inmaterial, que discursivamente apuntan al resguardo y promoción del mismo. Resulta fundamental mencionar estas medidas puesto que permiten identificar el sustento –teórico/ político- de las acciones administrativas que la institución ha llevado a cabo en la construcción de su relación con el Canto a lo Divino, y que serán descritas más adelante.

Lo primero que se nombra en la Política Cultural de O'Higgins 2017-2022 es la existencia del reconocimiento Tesoros Humanos Vivos (THV), que fue propuesta de la Unesco y que comenzó a implementar el CNCA en el 2009.

Tabla 5: Sobre Tesoros Humanos Vivos

<p>Cita: <i>“el Estado chileno otorga a personas y comunidades portadoras de manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial de alta significación para el país y las comunidades locales, o bien, a aquellas expresiones que presentan riesgos para su continuidad [...] La acción de THV se proyecta ampliamente a revelar y fomentar la pluralidad y diversidad cultural de la comunidad nacional”.</i> (CNCA, 2018:78)</p> <p><i>“por los significativos aportes que han realizado a la salvaguardia y al cultivo de elementos que forman parte del Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile, de acuerdo a lo establecido en el Proceso para la Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial [...] El objetivo del Reconocimiento es contribuir a la valorización pública del aporte y rol estratégico que determinados colectivos y cultores/as han tenido en la continuidad y vigencia de un elemento de patrimonio cultural inmaterial específico. De este modo, Tesoros Humanos Vivos busca fortalecer la identidad local de las comunidades, grupos e individuos involucrados y contribuye al reconocimiento y difusión del patrimonio cultural inmaterial y la diversidad cultural presente en el país”.</i> (SIGPA, s.f)²⁷</p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Significados Locales: ambigüedades en el concepto de “rol estratégico”. No se explicita para quién es estratégico ni de qué forma se fortalece la identidad local de toda una comunidad por medio de reconocer la existencia de un cultor o cultora de dicha comunidad, o finalmente, para quién esto funciona como un bien público. - Hiperbolización de la importancia ambigua de los cultores para la institución para conseguir validación social. Este recurso retórico muestra que se le otorga importancia a estos agentes, pero se omite el sentido

²⁷ Extraído de recurso web: <http://www.sigpa.cl/tesoros-humanos-vivos>

	de la apropiación de la práctica.
Afirmación Ideológica	<ul style="list-style-type: none"> - Invisibilización de las personas que portan estos patrimonios. - Ante agentes invisibles, el Estado se hace cargo.

Además, se menciona la realización de diferentes actividades de resguardo y trabajo con la memoria a través de la iniciativa Derechos Humanos, Memoria y Cultura creada en 2015.

Se destaca en el texto también el programa de Fomento y Desarrollo del Patrimonio Nacional, cuyo objetivo es:

Tabla 6: Objetivo del Programa de Fomento y Desarrollo del Patrimonio Nacional, en donde se menciona por primera vez la implementación de planes de salvaguardia de expresiones del PCI

<p>Cita: <i>“salvaguardar las expresiones de patrimonio cultural inmaterial presentes en el territorio chileno” (CNCA, 2018:79).</i></p> <p><i>(plan de implementación)... “con el que la región de O’Higgins se ha trabajado en el torno al Plan de Salvaguarda del Canto a lo Poeta, que incluye especialmente las comunas del secano costero y de la provincia de Colchagua” (Ibíd.)</i></p>	
Medios Retóricos	<ul style="list-style-type: none"> - Significados Locales: argumento estereotipado y ambiguo de “salvaguardia”, implicación de pérdida o peligro de extinción de las expresiones de patrimonio cultural inmaterial presentes en el país.
Afirmación Ideológica	<ul style="list-style-type: none"> - Las expresiones de patrimonio corren peligro; el Estado viene a salvar las tradiciones mediante distintos instrumentos.

Otra medida es “Portadores de Tradición”; talleres asociados a patrimonios culturales inmateriales “postulados al inventario” (Op.cit.:80). Para esta medida el Canto a lo Poeta, presente en las tres provincias de la región, representa la tercera prioridad después de Ruedas de Agua de Larmahue en Pichidegua y Salineros de Cahuil en Pichilemu.

Tabla 7: Definición de Inventario dado por SIGPA²⁸

<p>Cita: “Listado y descripción de elementos representativos y/o en riesgo del patrimonio cultural inmaterial de las comunidades que habitan el territorio chileno. Cada elemento cuenta con un expediente que consta de una investigación participativa que da cuenta de una descripción y síntesis analítica de su estado actual con la finalidad de generar estrategias de salvaguardia para que estas prácticas y conocimientos se mantengan en el tiempo”.</p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<p>- Significados locales: ambigüedad metodológica con respecto a “investigación participativa” (alusión a lo colectivo) y a “síntesis analítica”.</p> <p>- Implicancia de pérdida.</p>
<p>Afirmación Ideológica</p>	<p>El patrimonio cultural como una colección del Estado.</p>

Finalmente, se reafirma el trabajo de Fondart creado en 1992 por la División de Cultura del Ministerio de Educación, que tuvo dentro de sus líneas de financiamiento la conservación y difusión del patrimonio cultural, cultura popular y tradicional. Para la política actual, la línea de Patrimonio de Fondart tiene como objetivo:

²⁸ Extraído de recurso web: <http://www.sigpa.cl/salvaguardia/inventario>

Tabla 8: Objetivo del FONDART

<p>Cita: “entregar financiamiento total o parcial para proyectos de investigación, documentación, salvaguarda, preservación y puesta en valor, a través de acciones de interpretación –señalética, museografía, exhibición- y difusión, que contribuyan a la gestión del patrimonio cultural, en sus varias manifestaciones y categorías, con o sin protección legal, incluyendo aquellas categorías del patrimonio que considera: paisajes culturales, itinerarios culturales, patrimonio industrial, patrimonio rural y artístico” (CNCA, 2018:81)</p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<p>- Significados Locales: implicación de administración al decir “que contribuyan a la gestión”. Omisión del poco abordaje Estatal hacia el patrimonio.</p>
<p>Afirmación Ideológica</p>	<p>Compra de servicios y productos que ayuden al Estado a hacerse cargo de la alteridad.</p>

Por otro lado, y con respecto a la visión institucional acerca de las percepciones ciudadanas que existe sobre el PCI, encontramos afirmaciones como:

Tabla 9: Sobre la visión institucional acerca de las percepciones ciudadanas del PCI

<p>Cita: “de acuerdo a la información recopilada en los encuentros participativos, es posible identificar la inexistencia de claridad en torno al concepto de patrimonio en la región. Vinculados a la sustentabilidad, se visualiza la necesidad de mejorar las instancias de investigación sobre el patrimonio regional” (Ibíd.: 82)</p>

<p>Medios Retóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Significados Locales: omite completamente un reconocimiento de la responsabilidad gubernamental asociada a esta poca claridad ciudadana respectiva al patrimonio. - Ambigüedad en conceptos de sustentabilidad - Se les resta importancia a las falencias o a las inexistentes acciones históricas para garantizar una apropiación colectiva y democrática (García Canclini, 1999) del patrimonio.
<p>Afirmación Ideológica</p>	<p>Además de apropiarse del patrimonio, el Estado lo difundirá y educará a la ciudadanía con respecto al mismo, bajo sus conceptos estereotipados.</p>

A partir de estas reflexiones, la institución propone generar instrumentos de apoyo para el conocimiento y puesta en valor y gestión del patrimonio, sistemas de registro, potenciar la educación y difusión sobre la temática en colegios junto con la producción de materiales didácticos, etc.

Teniendo en cuenta lo recién descrito, y aterrizando esta gestión al Canto a lo Poeta, tenemos entonces como primera referencia al Fondart, que entrega desde antes de cualquier diseño de salvaguarda, financiamiento para investigar el PCI, y, por consiguiente, el Canto a lo Poeta.

Además, atendiendo a las convenciones mencionadas más arriba, se debe nombrar también el papel no menor que han tenido instituciones públicas que han conservado las manifestaciones del Canto a lo Poeta, como son, el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, la Comisión Asesora de Patrimonio Oral e Intangible, el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y el Consejo de Monumentos Nacionales.

No obstante, y según lo expuesto por integrantes del Servicio de Patrimonio en diferentes actividades y talleres a los que asistí, el trabajo participativo genuino, en terreno, se

comienza a gestar en el año 2013 en pos de comenzar a generar medidas de salvaguarda del Canto a lo Poeta en la zona centro del país.

A nivel más específico, he podido observar, de primera fuente y de fuentes documentales, una serie de actividades llevadas a cabo por la institución con relación al Canto a lo Poeta²⁹.

En este momento se hace necesario explicar la herramienta operacional digital que utiliza la institución para administrar al PCI: el Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA). Ésta permitiría,

Tabla 10: Sobre lo que permite el Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial (SIGPA)

<p><i>Cita: “la identificación y el recuento de prácticas del patrimonio cultural inmaterial en Chile y sus respectivos cultures, así como también, una plataforma para la visualización de la gestión realizada por el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio en materias de salvaguardia y reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial. Socializa datos e información con apego a los derechos de diversidad y protección a la vida privada, mediante acciones participativas de usuarios colaboradores. La información es ampliada, mejorada, corregida y actualizada por el equipo del Departamento de Patrimonio Cultural” (SIGPA, s.f).</i></p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<p>- Significados Locales: una información “mejorada” implica una noción estructurada, o un modelo, de lo que sí es, y de lo que no es patrimonial. También cabe destacar que el uso de este instrumento apunta, primero, a la omisión del poco conocimiento institucional sobre las prácticas tradicionales, y</p>

²⁹ El Canto a lo Divino, a ojos, gestión y operaciones institucionales, forma parte de una práctica cultural más amplia que engloba al Canto a lo Humano, a lo Divino y a la Paya. Este conjunto recibe el nombre de Canto a lo Poeta, y si bien existen actividades para cada una de estas prácticas, estas actividades se realizan siempre en constitución a una sola política que homogeniza estas prácticas. Es decir, en cada evento de gestión patrimonial existen “ambientes” para cada una de las prácticas, pero no se comprenden en profundidad por separado, restándoles agencia como premisa, desde las bases que fundan las políticas de patrimonio.

	<p>segundo, esta herramienta facilita estratégicamente el catastro de alteridades a los cuales el Estado tendrá acceso.</p> <ul style="list-style-type: none"> - No hay claridad respecto de las acciones participativas de los usuarios. Estas acciones solo se inscriben en la pasividad con la que uno puede recorrer el sitio web.
<p>Afirmación Ideológica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Construcción de un espacio único en donde se puede reconocer el Patrimonio Inmaterial. - Homogenización y monopolización de las tradiciones. - Noción de la institución como contenedora y proveedora de cultura tradicional.

Es en esta plataforma, y no en otro lugar, en donde la ciudadanía puede solicitar el reconocimiento de su patrimonio, la incorporación al “inventario” y la inscripción de Tesoros Humanos Vivos. Para ello se deben descargar y llenar formularios y solicitudes que deben ser reenviados y sometidos a un Comité Asesor, quien decide el curso de aquel elemento en cuestión.

El Canto a lo Poeta comienza recién a recibir el reconocimiento de Tesoro Humano Vivo en el año 2010 con la declaración a don Domingo Pontigo. Y, más tarde en 2017, la familia Madariaga obtiene este reconocimiento.³⁰

En este sitio web se puede encontrar la “ficha”³¹ del elemento patrimonial sobre la cual se quiera consultar. Para el caso del Canto a lo Poeta, lo primero que se observa es una breve definición genérica del elemento, junto a su territorialización (Coquimbo, Valparaíso, O’Higgins, Maule y Metropolitana), y los ámbitos Unesco que representa (tradiciones y expresiones orales, y usos sociales, rituales y actos festivos).

En este sitio, y en otras declaraciones expuestas en actividades participativas, se hace alusión a una serie de investigaciones a la luz de las cuales la institución comienza a

³⁰ Extraído de recurso web: <http://www.sigpa.cl/tesoros-humanos-vivos>

³¹ Extraído de recurso web: <http://www.sigpa.cl/ficha-elemento/canto-a-lo-poeta>

construir y administrar a este elemento patrimonial. Estas son: “Catastro y Análisis del Canto a lo Poeta en la Zona Costera de la Región del Maule - M. Zapata, L. Ortúzar, 2013”, “Plan de Salvaguardia Canto a lo Poeta. Región de O'Higgins - F. Villarroel, 2014”, “Estudio de levantamiento de información estratégica para diseño de planes de salvaguardia Canto a lo Poeta. Regiones de Coquimbo y Zona Región Valparaíso Norte -, 2016”, y “Estudio de levantamiento de información para Plan de Salvaguardia Canto a lo Poeta. Región de Valparaíso (Sur), O'Higgins y Región Metropolitana - C. Fernández, L. Vildósola, B. Zamora, 2016”. (SIGPA, s.f.)

Además, se establece el Registro en SIGPA del Canto a lo Poeta en el año 2015 con resolución en 2016, mismo periodo en que ingresa también al “inventario”, para encontrarse hoy en día en el proceso del Plan de Salvaguardia. (Ibíd.)

Ahora bien, con respecto a lo que es el Plan de Salvaguardia, y atendiendo a que el mismo aún no se encuentra oficialmente publicado (siendo que ya está en práctica), lo que sigue serán definiciones y directrices discursivas textuales de lo que la institución presentó, con un instrumento de Power Point, a los cantores y cantoras en la actividad participativa del último Encuentro regional para luego someterlo a diferentes interrogantes que los participantes de los encuentros debieron responder y que serán expuestas más adelante.³²

Resulta importante detenerse en el hecho de que el diseño de este Plan de Salvaguardia no está publicado y que se muestra parcialmente en las presentaciones que se realizan para los cantores y cantoras que participan de los Encuentros, puesto que desde la observación etnográfica pude comprobar que los conceptos con los que trabaja la institución no son explicados con una profundidad que permita una real comprensión por parte de la audiencia, y que esta explicación depende más bien de la voluntad de la persona que esté llevando a cabo la presentación, lo que resulta, al menos, confuso tanto para el que debe investigar un instrumento de escaso acceso público, como para la comunidad con la que se construyen los acuerdos.

³² Esta presentación es de carácter público y me fue facilitada en formato PDF.

En primer lugar, el Servicio del Patrimonio Cultural del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio define y como Plan de Salvaguardia del Canto a lo Poeta de la siguiente forma:

Tabla 11: Definición de Plan de Salvaguardia

<p>Cita: “Acuerdo social y administrativo por el que las partes involucradas, en este caso la comunidad de Cantores a lo Poeta y el Departamento de Patrimonio Cultural Inmaterial del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, organizan e implementan un marco de directrices con medidas, gestiones, acciones y tareas específicas orientadas a garantizar el resguardo y fortalecimiento de un Elemento de patrimonio cultural inmaterial inscrito en el Inventario. En el caso de Canto a lo Poeta, específicamente para la zona “Centro Sur” correspondiente al sur de la Región de Valparaíso, Región Metropolitana y Región de O’Higgins, las acciones emprendidas se han ido coordinando en relación a los puntos trabajados con los cantores y las cantoras en distintos Encuentros desde el 2014”. (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2018: 2)</p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Significados Locales: alusión a una simetría entre institución y comunidad de cantores. Ambigüedad en conceptos sobre garantías y resguardos del elemento. - Estructuras Formales: entonación solemne.
<p>Afirmación Ideológica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Contrato social, en el que la comunidad y su patrimonio permite ser administrada, a cambio de validar las acciones institucionales. - Formalización del patrimonio como propiedad del Estado.

Además de esto, se menciona en distintos instrumentos de diseño interno del Plan, que sumado a las instancias de vinculación y participación de donde se obtienen estas líneas de trabajo, existe el complemento de investigaciones realizadas por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes entre los años 2013 y 2017.

Tabla 12: Sobre el proceso de un Plan de Salvaguardia

<p>Cita: “El Proceso para la Salvaguardia de Patrimonio Inmaterial es flujo de gestión de las medidas que buscar garantizar la viabilidad y sostenibilidad de los elementos de patrimonio cultural inmaterial. Dentro de este flujo aparecen la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión y revitalización del patrimonio. En Chile este proceso se realiza en etapas o fases, todas ellas evaluadas por un Comité Asesor que analiza las características del elemento y aplica los criterios definidos por la UNESCO, asociados al Patrimonio Cultural Inmaterial Propuesto”. (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2018: 1)</p> <p>“El proceso para la salvaguardia consta de las siguientes fases consecutivas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Solicitudes ciudadanas. 2. Registro de patrimonio cultural inmaterial 3. Investigación participativa 4. Inventario de patrimonio cultural inmaterial 5. Planes y/o medidas de salvaguardia” (Ibíd.) <p>“El Plan de Salvaguardia se constituye en tres etapas: Diseño de Plan de Salvaguardia, Implementación del Plan y Evaluación del Plan. El Canto a lo Poeta hoy en día está en la etapa de Implementación”. (Ibíd.)</p>	
<p>Medios Retóricos</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Significados Locales: argumentos estereotipados en torno a la salvaguardia; es un término difuso que podría ser una búsqueda o una garantía de viabilidad, no obstante no queda claro para el lector. Por otro lado, este flujo de gestión mencionado podría comprenderse como un proceso burocrático en donde no participan realmente los cultores. - Repetición continua de conceptos: preservación, protección, etc. - Alusión a entidades expertas. - Estructuras Formales: voz activa a la ciudadanía solo al momento de solicitar (estrategia administrativa), voz

	pasiva a la ciudadanía en todo el resto del proceso.
Afirmación Ideológica	- Es el Estado, por medio de su red de expertos, quien decide qué es Patrimonio, para su posterior gestión y circulación.

Tabla 13: Objetivos del Plan de Salvaguardia del Canto a lo Poeta en la región de O'Higgins

<p>Cita: <i>“General: Propiciar instancias de transmisión, promoción y valoración que contribuyan a la salvaguardia del Canto a lo Poeta en las regiones de O’Higgins, Metropolitana y Valparaíso Sur, correspondiente al territorio Centro Sur de los cultores del país.</i></p> <p><i>Específicos:</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <i>1. Reforzar dinámicas de transmisión del canto a lo poeta con iniciativas de formación y perfeccionamiento de cultores.</i> <i>2. Promover el Canto a lo Poeta desarrollado en el territorio Centro Sur.</i> <i>3. Fortalecer dinámicas de organización y gestión local con grupos de Canto a lo Poeta.</i> <i>4. Identificar, investigar y documentar el elemento de PCI Canto a lo Poeta del territorio Centro Sur de Chile.” (Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2018: 5)</i> 	
Medios Retóricos	<ul style="list-style-type: none"> - Significados Locales: repetición de conceptos como promoción, valoración, etc. - Canto a lo Poeta como categoría homogénea, cuyas acciones y objetivos específicos no responden a las particularidades de la Paya, el Canto a lo Divino, y el Canto a lo Humano. - Territorialidad que no atiende al fenómeno bajo las particularidades locales de su manifestación. - Estructuras Formales: mencionar una medida para “perfeccionar” a los cantores indica una invisibilización del proceso de formación del Canto y de sus cultores.

	- Todos estos objetivos se ponen en práctica en el desarrollo de Encuentros.
Afirmación Ideológica	Otra vez se manifiesta la afirmación de que el Canto a lo Poeta corre peligro y su salvación está siendo propiciada por el Estado por medio de medidas administrativas.

En términos concretos y asociados solamente a la región de O'Higgins y al Plan de Salvaguardia, las acciones más importantes que he podido observar son, en primer lugar, las investigaciones mencionadas y los catastros y establecimiento de bases de datos de cantores y cantoras a lo Poeta.

En segundo lugar, tenemos, efectivamente, la existencia de los Talleres Portadores de Tradición, gestionados de abril a agosto del año 2017 en las localidades de Placilla, Tuncahue, Codegua, Litueche y las Cabras, y dictados por los cultores Roberto Carreño, Carlos Moya, Aída Correa y Francisco Astorga respectivamente. Además de esto se proyecta la continuidad de estos talleres para el 2018, aunque no hay antecedentes que indiquen que esto se hizo efectivo. (Portal Patrimonio, 2017)³³

Los Talleres mencionados, en tanto traslado del saber y el aprendizaje del Canto a lo Divino a espacios formales municipales, incentivan los catastros y las intervenciones gubernamentales, y permiten, por tanto, controlarlos. Además de oficializar, estratégicamente, vínculos entre cantores y cantoras con la institucionalidad, en donde los primeros y primeras proporcionan información y reciben validación "formal", lo que podría traducirse en una jerarquización de la práctica.

En tercer lugar, y en lo que a mi visión resulta ser lo más importante, se encuentra la realización de los Encuentros Regionales anuales que organiza la institución, tanto para ir actualizando las bases de datos, como para fundamentar y diseñar las medidas y/o propuestas relacionadas al Canto a lo Poeta año a año, cristalizadas en el "Plan de Salvaguardia del Canto a lo Poeta". Estos Encuentros han existido desde el año 2014,

³³ Extraído de recurso web: <http://portalpatrimonio.cultura.gob.cl/3036-2/>

con el primer Encuentro en Marchigüe (Cultura Gob., 2014)³⁴, el segundo Encuentro en 2015 en Palmilla (Cultura Gob., 2015), el tercero en 2016 en Palmilla sector el Huique, el cuarto en 2017 en Placilla, y el quinto en 2018 en La Estrella.³⁵

Lo que viene a continuación es una descripción de estos Encuentros, que representan una oficialización concreta de esta relación entre institución, cantores y cantoras a lo Poeta.

ii. Los Encuentros Regionales de Canto lo Poeta: exhibiciones patrimoniales

Este apartado corresponde a la descripción y narración de los cinco Encuentros Regionales realizados por el Gobierno de Chile en el período 2014-2018, en donde la información relacionada a los dos primeros fue obtenida desde la revisión documental, y la información relacionada a los tres últimos se presenta desde la observación directa (o etnográfica, si se quiere).

En septiembre del año 2014 tuvo lugar el primer Encuentro Regional de Canto a lo Poeta, en la Provincia de Cardenal Caro, comuna de Marchigüe. En palabras institucionales, fueron poco más de 80 cantores a lo divino y a lo humano respondieron a la convocatoria, la cual “tuvo un exitoso desarrollo, sustentando un trabajo y apoyo a la salvaguardia de esta auténtica tradición patrimonial”. (Cultura Gob., 2014)

Respecto de esta cita de prensa, nos encontramos nuevamente con una hiperbolización positiva de las actividades institucionales. En términos de gestión, no se aclara en esta nota cuáles son los parámetros que permitan afirmar el éxito de una actividad.

Los coordinadores de este evento fueron el grupo de Cantores a lo Divino “Juan Pablo II”, el encargado de cultura del Municipio de Marchigüe y la encargada de PCI del CNCA. Siguiendo discursivamente a la institución, este Encuentro nace desde “la valorización y reconocimiento de la práctica del Canto a lo Poeta como una expresión substancial de nuestra identidad nacional, y del consecuente interés nacional por asegurar su salvaguardia, desarrollo y promoción” (Ibíd.), cuyo objetivo fue reunir a cantoras y cantores a lo divino y a lo humano para generar un espacio de “reunión y convivencia

³⁴ Extraído de recurso web: <https://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/consejo-regional-de-la-cultura-de-ohiggins-celebro-en-marchigue-el-encuentro-regional-de-canto-a-lo-poeta/>

³⁵ Pude asistir a los tres últimos Encuentros.

entre cantores donde puedan compartir su canto, plantear sus inquietudes y pensar en la salvaguardia de esta expresión”(Ibíd.).

En esta cita se menciona la existencia de un espacio reflexivo en torno a la práctica, se “hace como si”, más estas reflexiones deben existir solamente en el marco conceptual institucional, en pos de la internalización del concepto de “salvaguardia”, y, por consiguiente, del peligro de extinción de la práctica.

La conclusión de esta nota de prensa es que el éxito de esta actividad radicó en que fue, precisamente, un “encuentro” para los cultores, el público y los habitantes de la localidad, y a la vez, “permitió reflexionar y trabajar colectivamente en torno a las tradiciones y el Canto a lo Poeta, su situación actual y visualizar como mejorar y salvaguardar su permanencia futura” (Ibíd.), en donde se comienza a presentar la institución como aquella “Salvadora” de la práctica.

Un año más tarde, en la localidad de El Huique, comuna de Palmilla, se realizó el segundo Encuentro Regional de Canto a lo Poeta. El título de la noticia publicada en la web del gobierno fue “Cantores a lo Poeta tuvieron su fiesta en Palmilla” (Cultura Gob., 2015), y la actividad contó una vez más con el entusiasmo de la directora de patrimonio del CNCA. Nuevamente la cita que dice sobre “una iniciativa que valora y reconoce la práctica del Canto a lo Poeta como una expresión substancial de nuestra identidad, aunando, al mismo tiempo, esfuerzos orientados a asegurar su salvaguardia, desarrollo y promoción en las futuras generaciones” (Cultura Gob., 2015).

Llamarle “fiesta” a un evento que dentro de sus actividades incluye una estructura y un sentido, además de sonar frívolo, da cuenta de la poca profundidad con la que se conoce y se habla de la práctica. Suena a que “se les da un espacio para que hagan sus cosas”, para luego instalar conceptos institucionales. Se habla de ellos y ellas como si fueran sujetos y sujetas pasivas ante la presencia gubernamental.

Se pudo haber ampliado la convocatoria o la asistencia, pero lo cierto es que este Encuentro contó con la presencia de la Agrupación Voces de la Tierra de Palmilla, la Agrupación de cantores a lo divino Padre Miguel Jordá de Pumanque, la Agrupación de Cantores a lo Divino de Lolol, el Grupo de Cantores a lo Divino Juan Pablo II Taller de canto a lo Poeta de la Escuela Pailimo de Marchigüe, la Unión de Cantores a lo Divino, la Agrupación Soldados de Cristo de Litueche; la Agrupación de Cantores a lo Humano y Lo

Divino y taller de Canto a lo Poeta en Nancagua, la Agrupación de cantores Los zorzales del valle Taller de Creación de Décimas de la Escuela Llavería de Las Cabras, taller de Canto a lo Poeta de Placilla, Codegua, Paredones, Chépica, Chimbarongo, San Fernando, Peralillo, Rancagua y otras comunas de O'Higgins.

Comunicacionalmente, la institución concluye que las diversas actividades en las que participaron los y las asistentes, generaron, otra vez, un espacio de "reflexión para cantoras y cantores de la región, como también de difusión en torno a la tradición del Canto a lo Divino y Canto a lo Humano, ya que un público diverso también tuvo la oportunidad de apreciar las ruedas de canto a lo divino durante la mañana, en el Museo El Huique, y canto a lo humano durante la tarde, en la Plaza de El Huique". (Ibíd.)

En este momento conviene aclarar que lo que sigue se presenta a partir de observaciones y participaciones de la investigadora en los Encuentros Regionales siguientes.

El día 9 de septiembre del 2017, tuvo lugar el tercer Encuentro de Cantores a lo Poeta en la localidad de Placilla. Más de cien cantores y cantoras se reunieron en la Iglesia de esta comuna; monumental campus que se levantaba esa mañana como un vergel de espiritualidad, visto solo una vez al año, gracias a lo que se puede pensar poco escatimada puesta en escena de la política cultural del Estado de Chile.

Una atmósfera de reconocimiento y respeto mutuo reinaba entre los cantores y cantoras que, al notar el gran número de asistentes, renuncian a su timidez y van entrando de a varios a inscribirse: el nombre, el RUT, el teléfono, la firma y el nombre de la agrupación de la cual forman parte (que respondía, para muchos, a la comuna de procedencia). Todo aquello seguido de recibir la honorable credencial que debían colgar en su cuello para que se note quienes son, o para que los organizadores y organizadoras les puedan hablar por sus nombres, o para que no se confunda nadie. Incluso yo misma pude acceder a tal credencial gracias a mi calidad de invitada de la agrupación liderada por don Gilberto en Chimbarongo. Al obtener tan preciado artefacto, la persona está lista para ser convidada a pasar a un recinto cerrado, amplio, ordenado con sillas y mesas de manteles blancos, tazas de té y café. Sacarse la manta, el sombrero y las chupallas, para ir sentándose de acuerdo con su cercanía con camaradas de otras ocasiones, e ir recibiendo el sándwich de palta con jamón, la tortilla, las mermeladas y la mantequilla en lo que resultó ser el desayuno de bienvenida.

Luego, a entrar a la Iglesia. A sentarse cual asistentes a misa para presenciar lo que se llamó la “Ceremonia de Reconocimiento”: en las primeras filas, autoridades como el alcalde, un carabinero, algunos concejales y una candidata a diputada, seguida de la directora del Consejo Nacional de Cultura y las Artes, quien tuvo que guardar su celular al ser invitada por el locutor del evento a brindarle unas palabras a tan queridos cultores y dar inicio a la ceremonia desde el podio en donde normalmente se posiciona el cura, sin dejar, por supuesto, de mencionar el caluroso saludo y afecto de parte de la presidenta Michelle Bachelet hacia todos los cantores y cantoras a lo Poeta de la región de O’Higgins. Por consiguiente, un aplauso, y el comienzo del *reconocimiento*, que se trataba finalmente de entregarle una especie de galardón de madera con letras doradas a todo cantor y cantora que fuera relevante históricamente en su comunidad (al parecer cada comunidad tuvo la oportunidad de votar por el cultor o cultora que más ha aportado a la misma, sin embargo no tuve cómo corroborar este hecho, puesto que el locutor lo mencionó, pero nadie dijo nada); se leía el nombre completo del cantor o cantora, se leía su trayectoria y luego se le invitaba a pasar adelante, recibir el premio y sacarse una foto con la directora del CNCA, de espaldas al altar de Jesús y la Virgen.

Inmediatamente después de la Ceremonia, que duró aproximadamente una hora y media, siendo ya pasado las once de la mañana, vino una pequeña Liturgia realizada por un Párroco, quien bendijo a los cantores, que ya estaban listos para cantarle algún verso a la Virgen.

Comienza la rueda, o una ruedita (según cómo se mire): cada cantor y cantora (aunque no todos; los más “importantes”) tiene la oportunidad de cantar una décima, bajo el fundamento que quiera (que no se acostumbra; en general, y como se ha mencionado ya, el primer cantor propone un fundamento y el resto debe seguir con versos del mismo), mas no el verso completo como es costumbre, sino una parte del mismo, como muestra de aquello que los cantores y cantoras a lo Divino hacen.

Y así se hizo; pasaban a sentarse de a dos grupos de 5 o 6 cantores (as) cada uno, frente a micrófonos que debían ir acomodando según el correr de la ruedita. Se pasaba por localidades: primero los de Pichilemu con los de La Estrella, los de Chimbarongo con los de Lolol, y así sucesivamente, hasta que le tocó a los niños y niñas que están aprendiendo la práctica, sin olvidar el aplauso que sonaba cada vez que un grupo terminaba de cantar.

Para cuando habían pasado todos y todas, las autoridades junto con la Directora del Consejo ya se habían retirado del lugar, y el estómago comenzaba a sentirse vacío, a eso de las dos de la tarde, se termina la ceremonia: la organización del evento le pide al mayor exponente del Canto a lo Poeta, quien también es el presidente de la Asociación Nacional de Cantores a lo Poeta, y quien tiene un estrecho vínculo con la institución, Francisco Astorga, que se haga cargo del cierre con el único guitarrón del evento (puesto que todos los demás tocan con guitarra traspuesta) y entone el “Bendita sea tu pureza”. Al momento en que empieza a sonar la entonación, todos los cantores y cantoras cantaron al unísono, con el toquío que hace eco en todo el lugar, y que es capaz de estimular hasta el más gris de los corazones.

Para el almuerzo pasamos al mismo recinto en donde desayunamos, con las mismas sillas y mesas y té y café; le sumaron vino, pan y pebre. Y recién comienzo a notar que al lado de una cruz gigante de madera que sostiene a Jesús crucificado, se presenta un escenario adornado con una alfombra roja, algunas sillas, y equipos de amplificación. Es momento de hacer los brindis: mientras personas indistintas van sirviendo ensaladas, charquicán, arroz con carne mechada y otros platos, le van pasando a diferentes cantores el micrófono con el objetivo de que hagan una paya para brindar. Un momento de muchas risas y más aplausos. Después de comer, la organización va invitando a las distintas agrupaciones a pasar al escenario, ahora a cantar a lo Humano. Ahí me enteré, a todo esto, de que tanto don Gilberto como sus amigos y amigas colchagüinos, son portadores de una gran relevancia entre los cultores de la región, especialmente por el padre de don Gilberto, Gervasio Acevedo, quien según cuentan, habría sido uno de los primeros cantores en relacionarse con la academia, y quien le pasó muchos versos de su autoría al Padre Miguel Jordá, cuyas recopilaciones son un pilar fundamental para la comunidad, y para la existencia actual del Canto a lo Divino (teniendo en cuenta que muchos de los participantes habrían aprendido sus entonaciones y versos a partir de conocimientos tan viejos como los de la generación que antecede a don Gilberto).

A eso de las 6 y media de la tarde, los asistentes comienzan a retirarse, se abrazan, se bendicen, y se despiden hasta otra ocasión igual o distinta. Yo hago lo mismo, me despido y recibo tantas bendiciones como vino había tomado.

Este encuentro fue exitoso según la organización, pues acudieron muchos más cantores y cantoras que al anterior. Podría decir que las escenas que tuvieron lugar en este tercer

encuentro guardan una coherencia casi absoluta con relación al encuentro realizado el año anterior en Palmilla, sector el Huique.

Aquel encuentro, el de 2016, al cual también fui como invitada, contó con una participación bastante menor que el siguiente, *“pero lo suficientemente representativa”*, me dijeron personas de la organización. Si bien yo no llegué a primeras horas, por lo que me perdí si es que hubo misa o discursos o almuerzo largos con mesas y manteles blancos, lo que sí vi, fue un escenario en la plaza de Palmilla en donde los cantores y cantoras que llegaron eran convocados a realizar la rueda correspondiente, mientras convenientemente se terminaban de instalar alrededor de la plaza los últimos puestos de una feria de productos *típicos* en manos de emprendedoras y emprendedores de la zona, organizada por el Fondo de Solidaridad e Inversión Social (FOSIS). Luego de eso, que duró poco tiempo, la organización invitó a los cantores y cantoras a pasar a la Escuela del costado de la plaza, en donde les estaría esperando una actividad; se pasaba a una sala grande de la escuela, en donde había camarógrafos y personas dispuestas y abstraídas hacia el registro (dentro de las cuales me incluyo), también había mesas dispuestas en grupos, con galletas, queques, té, café, jugo, lápices, hojas blancas, plumones y papel craft. El taller tenía como objetivo que cada mesa, de un total de 7, fuera discutiendo y respondiendo varias preguntas que la monitora del taller iba realizando, utilizando los materiales dispuestos para organizar sus respuestas y exponerlas en un plenario que daba poco lugar a la reflexión, por la cantidad de mesas y el tiempo acotado. Las preguntas apuntaron a cuáles eran las necesidades del Canto a lo Poeta, cómo se podría mantener su existencia, cuáles eran los desafíos para los cultores, cómo se salvaguarda este patrimonio, entre otras. Lo interesante de este evento fue que las preguntas realizadas eran cuestionamientos amplios y orientativos, que obligaban a los cultores a pensar en su práctica precisamente desde la lógica patrimonial, y además institucional, logrando, consecuentemente, respuestas asociadas a la forma de la práctica y no a la reflexividad de la práctica desde un lugar devoto.

Terminada esta actividad con un plenario de una hora y media, era tiempo de volver a la plaza, hacer una larga fila para recibir dos empanadas de pino con bebida o jugo, y pasar a sentarse frente al escenario a aplaudir a los colegas que se iban presentando a lo Humano.

A partir de estas instancias, como mencioné en la primera parte de la investigación, se obtuvieron algunas ideas que justificaron un plan de Salvaguardia patrimonial, y que fueron siendo resueltas en los encuentros siguientes. Por ejemplo, en Palmilla se habló de mayor reconocimiento a cultores antiguos, cuya solución fueron los galardones de madera de Placilla. En Palmilla se habló de presencia del Estado y de la Iglesia, cuya solución fue realizar el tercer encuentro en la Iglesia de Placilla en donde la Directora del Consejo hizo un discurso. Se habló de buscar participación de los niños, y se hizo cantar a los niños en Placilla. Se habló de mantener la práctica y difundirla, y se realizó el Plan de Salvaguardia del Canto a lo Poeta como Patrimonio Cultural Inmaterial, que será revisado más adelante.

El quinto Encuentro Regional de Canto a lo Poeta se realizó el 8 de septiembre de 2018 en la comuna de La Estrella, y tuvo la finalidad de presentar y validar el Plan de Salvaguardia del Canto a lo Poeta en la zona central de Chile. Se trató de un encuentro de un nivel operacional mucho más estructurado pues las actividades de acreditación, desayuno, Liturgia y muestras de Canto a lo Divino se llevaron a cabo en tres localidades simultáneamente, en favor de dividir a los cantores y cantoras según sectores de la zona central, aunque no existen en los registros revisados razones bien fundamentadas para estas divisiones.

En general, la estructura de los programas de los Encuentros son muy similares, sin embargo, es interesante detenernos en dichos programas ya que, primero, contienen la misma estructura lógica de acontecimientos, esto es, acreditación, muestra, almuerzo, alguna actividad participativa, once y despedida. Segundo, porque su relevancia radica en que son un ejemplo de relación dialéctica entre un encuentro y otro, mas esta relación se da solo en términos funcionales, en favor de que las planificaciones institucionales puedan cumplir, o *satisfacer*, tal como he mencionado más arriba, las necesidades o demandas inmediatas sistematizadas de encuentros anteriores, que poco tienen que ver con promover espacios de construcción o reconstrucción, colectiva o comunitaria, de sentido de la práctica, sino que apuntan a la perpetuación, folclórica, si se quiere, de las formas. Más que una superación integral de ideas y objetivos, este programa representa un sumidero de ofertas y servicios materiales y simbólicos que, aunque generan instancias de gratificación transitoria a modo de satisfacción, no dan cuenta de una comprensión profunda acerca del Canto a lo Divino, o de los cantores y cantoras, y de las demás personas que promueven, constituyen y habitan también el rito.

Específicamente, el programa del último Encuentro representa, a nivel institucional, la vinculación formal entre el Gobierno y El Canto a lo Poeta (con sus cantores y cantoras), al presentar el Plan de Salvaguardia y someterlo a *evaluación* o *validación*, por parte de los cantores y cantoras bajo la premisa de una “construcción colectiva” de gestión patrimonial. Antropológicamente, este Encuentro, al consolidar el Plan de Salvaguardia, formaliza al Canto a lo Poeta como un territorio patrimonial partido; la Academia, la Iglesia, los Gobiernos, y los cultores y cultoras.

Habiendo expuesto las directrices generales del Plan de Salvaguardia, es necesario referirse a la parte evaluativa de este Plan, pues tuvo lugar durante el Encuentro. Básicamente, la encargada de Patrimonio de O’Higgins realiza una pequeña “clase” o exposición acerca del Patrimonio y de la Salvaguardia. Luego pasa a explicar el Plan para el Canto a lo Poeta más detalladamente con diapositivas. Y cuando termina la presentación se procede a organizar mesas de trabajo que debieron contestar las siguientes preguntas:

1. *Problematización: ¿Qué sería para ustedes un plan de Salvaguardia? ¿Cómo lo ven reflejado en sus territorios? ¿A qué escalas debe abordarse?*
2. *Evaluación: ¿Cuál es el significado que le otorgan al Plan que se ha emprendido y a las medidas de salvaguardia realizadas a distintos niveles territoriales (local, comunal, regional, interregional)? Evalúen según líneas de los objetivos.*
3. *Proyección: ¿Qué esperan de las acciones y del Plan de Salvaguardia a futuro? ¿Cómo se proyectan con este Plan en cada uno de sus territorios? Estas preguntas buscar visualizar el trabajo de aquí a dos años.*
4. *Otros: Expresar aquí observaciones, comentarios, etc.*

Reflexionando sobre estas preguntas aplicadas a los y las participantes de la actividad, puedo asegurar que son cuestionamientos difíciles, o acaso imposibles de abordar en una tarde a la hora de once, inclusive para “el ojo del experto” en patrimonio. Y si hubiera igualmente una comprensión amplia de estos complejos indicadores por parte de los cultores y cultoras, hubo pocos y pocas que lograron manifestar sus necesidades, críticas, o dudas por medio de las expresiones escritas requeridas por la actividad. Esto se manifiesta materialmente, en cuanto los resultados de las mesas arrojaron lo mismo que venían arrojando otros talleres de otros Encuentros: “más de todo”. Demanda por más

Encuentros que uno solo al año, demanda por más registro, más reconocimiento a los antiguos que no pueden movilizarse a los encuentros, más talleres para niños y jóvenes, más vinculación con las autoridades, más integración de estos saberes en el ámbito escolar y en las Iglesias, más espacios para la asociatividad. Sumado lo anterior a que “*es bien bonito lo que hacen*”. En términos generales, las necesidades de los cultores se reducen a que se mantenga y se mejore el Plan, y que éste pueda abarcar y dar cuenta de las particularidades territoriales de la práctica en cada zona.

Cabe aclarar finalmente, que estas descripciones son el argumento para decir que estas gestiones, acciones, actividades, servicios, son un fenómeno de gubernamentalidad, que sí proporciona instancias para que los cantores y cantoras manifiesten sus deseos. El preguntar “qué quiere” luego de instalar en una comunidad conceptos como difusión, salvaguardia, rescate, pérdida, y omitir la reflexión sobre las necesidades materiales y simbólicas de dicha comunidad para una justa apropiación social de la cultura y su patrimonio, es una herramienta tecnológica para reducir la identidad a un conjunto de deseos, y reproducir dinámicas mercantiles asociadas a la inmediatez y a la perpetuación del poder.

Se han revisado anteriormente los antecedentes fundantes de la relación entre cultores e institución, en donde los Encuentros Regionales son el pilar fundamental para llegar a este punto, y cabe preguntarse si la ejecución de 5 eventos en 5 años, que han abarcado a más de 200 cantores y cantoras, permite realmente abordar más de cuatro siglos de tradiciones en un solo instrumento de administración pública.

El Plan de Salvaguardia revisado constituye, además de un conjunto de productos y servicios a propósito de lo poeta, una estrategia de interacción construida a partir de simbolismos colectivos cuyo contexto no remite realmente a la particularidad y profundización de los fenómenos patrimoniales, sino a una aplicación general a todo evento. Esto, más la falta de precisión en los significados de los conceptos y la utilización de argumentos estereotipados de “salvaguardia”, implica, empuja y propicia acuerdos y cooperación entre institución y cantores.

Todo ello se encuentra mediado por un modelo ideológicamente prejuiciado e incrustado en la gubernamentalidad, en donde los Gobiernos, aludiendo, descansando y validando su quehacer en la lógica “salvadora”, “mesiánica” e incuestionable para un portador de patrimonio, de la Unesco, deben mantener ese inmanentismo bajo la macroestructura

temático-ideológica del “bien común”. El Estado, soberano y protector, enviste a la alteridad desde todo ámbito formal con cualidades de indefensa, desprotegida y en extinción, y se levanta como el que garantiza tanto el acceso al patrimonio *de todos y todas*, como su continuidad y desarrollo sustentable en el tiempo, sin hacer mayor detención en la profundidad contextual implícita en las identidades que lo conforman y lo habitan.

Para ir concluyendo, cabe agregar que tanto la existencia del programa “Tesoro Humano Vivo”, como “Portadores de Tradición, tiene implícita una noción monumentalista (García Canclini, 1999) del patrimonio, cuyo uso social de preservación estático no otorga mayor movimiento y heterogeneidad a las comunidades, sino que realza una imagen, objetiva, digna de colección museológica.

Dicho esto, puedo concluir que, en cuanto a procesos de patrimonialización (Prats, 2005), el Estado, por medio de las herramientas de gubernamentalidad descritas, instrumentaliza el conocimiento, y funciona como una especie de fertilizante artificial de estos procesos, que no aborda temporalmente la memoria con la que se construye la cultura, perdiendo el hilo histórico y cultural de las prácticas patrimoniales, en cambio, orientan discursivamente a las comunidades a tener fenómenos materiales e inmateriales que *ofrecer*, bajo los criterios evaluativos del experto, para entrar al inventario y comenzar a *existir*. Comprender al Canto a lo Divino, o a lo Poeta, como una práctica patrimonial individualizada en la particularidad del mundo campesino que encuentra sus expresiones solamente en el pasado, imposibilita a la institución para generar miradas más amplias con respecto a las nuevas relaciones y nuevos contextos en que se lleva a cabo y se reproducen las tradiciones patrimoniales, no otorgando real espacio para que sean las propias comunidades quienes participen en la reconceptualización de su propia práctica y de su posición en estos nuevos contextos de expresión del rito.

Frente al hecho de que hoy en día existen diferentes formas en que los cantores y cantoras se apropian y se posicionan ante dinámicas nuevas aportadas por la política pública, la institución tiene como desafío abordar estas dinámicas sin caer en delimitaciones de elementos que conforman al canto, además de generar y garantizar a la comunidad que posea prácticas patrimoniales, un “uso” (García Canclini, 1999), construido colectivamente, que se haga cargo de sus propias necesidades.

Discusiones

Al acercarnos hacia el final de esta investigación, tenemos que se han presentado dos contextos en los que se lleva a cabo la práctica exegética del Canto a lo Divino en el valle de Colchagua: un espacio devocional, familiar y local, y otro espacio público, patrimonial e institucional. Existe una imposibilidad para afirmar cuál de estos espacios es el más correcto, el más puro, o el que mejor permite el desarrollo del rito; ambos representan hoy la extensión y existencia de este fenómeno, puesto que ambos cuentan con la participación de sus cultores, quienes les otorgan diferentes significados a cada uno, y quienes además han aprendido a convivir en estos contextos que, bajo cualquier mirada teórica, se llevan a cabo haciendo uso de diferentes elementos.

No es intención de esta investigación el establecer preferencias fundamentalistas con respecto a lo que fuere un mejor escenario para la pervivencia del Canto a lo Divino, ni adivinar el futuro del mismo, sino intepretar y advertir acerca de la forma en que se relacionan ambos espacios, con el fin de perseguir el sentido de la práctica, y también, de comprender su existencia actual a través de sus portadores y portadoras.

Dicho esto, en este apartado se identificarán factores que, por un lado, dan cuenta de la relación entre sentido ritual y gestión patrimonial y, que por otro, permiten caracterizarla de manera crítica bajo los parámetros conceptuales abordados a lo largo del texto.

En primer lugar, se puede observar que los elementos presentes en el contexto ritual descrito en el segundo capítulo no están presentes tal cual están en una vigilia; algunos cambian de forma, como la rueda, y otros son reemplazados, como el Altar y las dueñas de casa.

Conviene detenerse en este punto del reemplazo de un elemento por otro, ya que queda en evidencia el tratamiento desde la institucionalidad hacia el fenómeno del Canto a lo Divino. He relatado más arriba que para la política pública este “elemento” forma parte de un “fenómeno más amplio” que es el Canto a lo Poeta, y que por tanto los eventos que se llevan a cabo enmarcados en un Plan de Salvaguardia responden a una instancia inmediata en donde se abordan tres prácticas diferentes, pero “similares en su forma” en un solo día, cuyas particularidades se abordan en periodos lineales y acotados de tiempo.

Además de esta homogenización del Canto a lo Divino con los otros dos fenómenos (Canto a lo Humano y Paya), nos encontramos frente a una sinécdoque, en donde se reduce todo el proceso ritual a una parte del mismo, en este caso, la figura del cantor, perdiendo la complejidad del fenómeno. Se concluye, desde la observación etnográfica, que en los eventos institucionales solamente se reconoce al cantor, y sabemos que existen más elementos que habitan esta tradición y más aun, que han permitido su reproducción por generaciones. Sin embargo, la institución no muestra mayor conflicto con reemplazarlos o invisibilizarlos en con el fin de generar un relato patrimonial nacional y coherente; como si fuera un simulacro sujeto a la colección y ostentación de símbolos referidos a la figura del cantor como único portador del fenómeno.

Sabemos también que el rol de la dueña de casa es el de gestionar el rito, y que es la responsable de muchos factores de la estructura exegética que el rito posee, como la comida, la construcción previa del Altar y su mantención, y todos los respectivos medios representacionales presentes en las etapas del proceso ritual. Es más, ella misma es una de las que sostiene esta estructura que, cabe recordar, se extiende sociocognitivamente a través de sus participantes.

Por esta razón llamó mi atención que, durante los Encuentros regionales, en el discurso institucional asociado al canto o en cualquiera de las acciones llevadas a cabo gubernamentalmente respecto del canto, no aparece el rol de la gestora del rito como agente activo de desarrollo, apropiación y significación del fenómeno. Se percibe una escisión del proceso ritual que es antagónica a dicho proceso, en el sentido de que, en instancias gubernamentales, es el Gobierno quien gestiona el rito, quien brinda la comida, los escenarios, y también es quien media con la Iglesia para presentar un Altar, de grandes medidas y de refinados materiales, al cual cantarán los invitados e invitadas.

El rol de la dueña de casa, entendida como una “madre” (Montecino, 2010)³⁶, quien cuida, atiende y organiza a los cantores durante la vigilia (muchas veces es llamada “la Tía” por los participantes), es directamente reemplazado por el rol del padre, el Estado protector,

³⁶ Este perfilamiento de “madre”, esforzada, cariñosa, cuidadora, es morada tanto por las mismas dueñas de casa implicadas en este rito, como por quienes hablan de ellas. Esta temática es resultante de diferentes estadios de mestizaje chileno asociados en gran medida a lógicas marianistas. Para profundizar revisar Montecino Aguirre, S. (2010). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Ed. Catalonia. Santiago de Chile.

quien bajo un modelo paternalista, mercantil e instrumental, funcionará invisibilizando a la madre como constructora del rito y además propiciará una replicación del Gobierno por medio de la conformación patriarcal de un relato patrimonial nacional.

Como el poder necesita una disociación entre las prácticas (inconcientes) y sus denominaciones (concientes) para poder reproducirse (Montecino, 2010), lo anterior no solo constituye una ilustración de gubernamentalidad, sino que da cuenta de que esta gubernamentalidad es también patriarcal; el Estado se posa sobre un elemento, lo vigila, lo procesa a través de redes expertas, lo hace parte de su inventario, genera una sensación de pérdida del elemento, lo rescata, lo protege, y por último, genera un nuevo discurso a la luz de este elemento, que excluye el rol femenino³⁷ y a todos los elementos entendidos dentro una práctica cotidiana, familiar, y, que incluye el rol del Estado como denominación social de propagación del elemento.

Otra temática interesante para discutir es la pregunta por la posible afectación hacia el sentido ritual del Canto a lo Divino a causa de la relación entre los dos espacios descritos en esta tesis.

Como la exégesis ritual es un proceso de relación entre forma o acción ritual y sentido ritual (Whitehouse, 2001), deberíamos estar frente a dos realizaciones exegéticas respectivas a los dos espacios. Sin embargo, esta realización solo es observable en tanto proceso en el desarrollo de las vigilias a las que asistí.

Por otro lado, tanto los Encuentros regionales relatados como otras actividades gubernamentales, presentan claros cambios en la forma en que se ejecuta el rito, desde el cambio de la rueda por una instancia acotada y entendida como una “muestra”, hasta las instancias en que finaliza el rito.

Mientras que en una vigilia el sentido es estrictamente devocional, en los eventos gubernamentales existe, desde la perspectiva del cantor mediada por el discurso institucional, un metasentido que dice sobre evitar la pérdida de la práctica. Por tanto, se

³⁷ En las instancias gubernamentales esto se resuelve reconociendo, a veces, a las mujeres y esposas de los cantores como las acompañantes que están detrás de estos grandes tesoros humanos vivos, y se les invita a colocarse a un costado de sus maridos para la respectiva fotografía que luego les regalan o que suben a las plataformas virtuales con las notas de prensa como las de más arriba.

fractura la exégesis, “sacrificando” las formas en pos de la sobrevivencia del fenómeno a ojos del Gobierno, pero que en la práctica tiene una pervivencia propia. Cabría en este punto preguntarse si estos cambios de formas podrían constituir otro rito u otra exégesis, o bien, si se trata de un hecho que nada tiene que ver con el ejercicio de la religiosidad.

A partir de lo que se ha descrito en el capítulo anterior, sumando a que, al no llegar la exégesis a su realización en estos contextos, se puede afirmar que los ideales planteados por el Gobierno acerca de *el bien común* o *el rescate de nuestra identidad, memoria y valores*, funcionan en concordancia con procesos de “vaciamiento de contenidos históricos, políticos y culturales” (Romero, 2015: 35), por lo tanto, podemos hablar de un ruta hacia la folklorización, trazada por lógicas de gubernamentalidad.

“La folklorización, instalada en el sistema de relaciones intersubjetivas, es un dispositivo que activa la enajenación de las representaciones y las prácticas desconectándolas de sus historias y procesos locales, produciendo su fragmentación, su discriminación y la selección de algunas, muy pocas, para “envolverlas” con otra estética hasta convertirlas en mercancía. De esta forma, la folklorización se constituye en un dispositivo de dominación orientado en función de los beneficios de un determinado proyecto que responde al patrón global de poder”. (Romero, 2015: 19)

Esta posible ruta dice sobre los ánimos estatales por coleccionar símbolos posibilitando la construcción de un pasado oficial, usando “instrumentalmente los rasgos culturales que no serán parte definitoria de la cultura nacional, más que como folklore y patrimonio cultural que hereda la nación, como su propiedad” (Alonso, 1994). Así, construyendo un relato homogéneo de la cultura nacional, cualquier rasgo constituyente de alteridad, como es el fenómeno del Canto a lo Divino y sus agentes, quedan perfilados y fosilizados dentro de la historia oficial de la nación. De esta manera, las prácticas culturales “diferentes” a la nacional “serán por definición folklore y patrimonio nacional” (Ibíd.).

Reflexionando sobre ello, postulo que es la gubernamentalidad aquello que propicia la construcción discursiva del Canto a lo Divino como folklore entendido en los términos mencionados, y que este folklore, imaginado como una cultura en extinción y resguardado como Patrimonio Cultural, proporciona los componentes estéticos necesarios para ser incluso ofertado en los mercados turísticos. No es entonces casualidad que las acciones institucionales respectivas a la gestión patrimonial del canto se realicen interviniendo las

formas y rescatando la técnica, los versos, los toquíos y reconociendo a los que la ejecutan, como si fueran monumentos u objetos intercambiables y administrables.

Si esta ruta transforma sistemáticamente todo el fenómeno a técnica y estética, podríamos hablar de una exacerbación de formas exegéticas, y una discriminación del sentido. Esta discriminación es, no obstante, afirmativa, en cuanto los agentes gubernamentales felicitan y adulan la fé de los cantores y cantoras. Si se cambia la forma, que es una parte de la exégesis, varía el sentido, y si estos cambios de forma resultan totalizantes, se pierde la exégesis. Mejor dicho, más que una pérdida de exégesis, podemos decir que en estos contextos gubernamentales la exégesis se destierra hacia otras esferas, cotidianas y familiares.

Pero no todo está perdido; aun cuando el ímpetu discursivo del Estado pudiera convencer a los cultores de que la pervivencia de sus tradiciones solo está segura en manos de él y del contrato que realicen ambas partes, no debemos olvidar que el fenómeno de la exégesis ritual del Canto a lo Divino es una instancia sociocognitiva que propicia el desdolvimiento y la extensión de la fé.

El Gobierno no puede abordar, por ejemplo, la adquisición de una manda o el funcionamiento exegético de la misma, ni tampoco puede abordar el sentido del rito si no es desde las formas. Con menor razón podría abordar la práctica cotidiana de una vigilia, ni aprehender la significación de construir un Altar. El sentido del rito descansa en el cuerpo del cantor y de la cantora, en las motivaciones de la dueña de la casa, en los amigos y amigas, en los parientes. Son ellos quienes han reproducido devocionalmente la práctica del Canto a lo Divino, y son también quienes se reapropian de ella diariamente, comprendiendo los nuevos contextos, disociando lo privado de lo público, lo cotidiano de lo institucional, en tanto resistencia a la administración de la fé.

Al menos en el caso Colchagüino, y aun cuando el contexto gubernamental amerita la escisión de la exégesis, ningún cantor o cantora estará mostrando su verso solamente por el ejercicio de mostrar, en cambio, pondrán a los pies del Altar su devoción como fin primero, adoptando ante lo divino la misma actitud espiritual, perceptible para mí en la saturación sonora del cuerpo y del espacio, en la expresión de sus rostros y en registro de sus voces (sumado a las largas conversaciones que he mantenidos con ellos y ellas), que han adoptado desde que aprendieron la práctica, la misma que se manifiesta en las vigiliyas, y la misma que aprendieron de sus antepasados cuando niños y niñas.

La realización devota del sentimiento del cantor y la cantora colchagüina hacia la Virgen, hacia lo que ellos ven como divinidad, como sagrado, es el sentido profundo del Canto a lo Divino; ello no deja de existir mientras existan el cantor o la cantora, las dueñas de casa o parientes, que sigan creyendo en lo que creen y en lo que hacen, garantizando una frecuencia transmisiva del rito tal como se ha formado otrora, pero con nuevos contextos que integrar, habitar y resistir.

Conclusiones

Para responder a la interrogante que guió el despliegue metodológico y analítico de esta tesis, por el cómo se expresa la relación entre la exégesis ritual y la gestión patrimonial del Canto a lo Divino en Colchagüa, puedo decir que dicha expresión es amplia, compleja y difícil de establecer como alguna categoría específica. Esto es porque en primera instancia pareciera que la relación se expresa unilateral y unidireccionalmente, desde la gestión patrimonial trazada por lógicas de gubernamentalidad que propician caminos para la folklorización, hacia la intervención directa de la exégesis ritual, la muerte del sentido y el levantamiento de las formas. No obstante, esta visión quita agencia a quienes portan el Canto a lo Divino a lo largo de sus vidas y ahí es cuando la cultura es quien nos obliga a volver a su raíz cotidiana, una y otra vez.

El haber realizado una etnografía del ritual, es una desición metodológica que tomé incluso antes de comprender el real por qué, además de mi propio deseo de realizarla. En definitiva, esta desición, aunque intuitiva, fue fundamental a la hora de aprender a interpretar este rasgo cultural, su existencia y sus manifestaciones, pues permitió deshacerme de la visión primera respectiva a la relación en cuestión, y construir un relato sincero y heterogéneo, desde la vereda de los habitantes del rito de Colchagüa, hacia el ánimo estatal por gobernar el patrimonio. Fue el trabajo en terreno, la participación en las actividades de los cantores y cantoras, la acogida cariñosa de las familias y las dueñas de casa, y no otra cosa, aquello que hoy me permite otorgar una multidireccionalidad a la expresión de la relación entre exégesis y gestión.

Así, la relación entre ambos espacios de realización de Canto Colchagüino se expresa tanto desde el gobierno hacia los cultores con contracciones de contratos sociales para administrar las formas del rito, como desde los cultores hacia la institucionalidad con la insistencia de su propia devoción que otorga sentido a la práctica, las reapropiaciones y resignificaciones de la práctica hacia esferas de gestión propias, e incluso con la práctica misma sin discurso asociado en algunos contextos.

Esta tesis se ha presentado como un documento académico que ciertamente intenta plasmar la trama del Canto a lo Divino en Colchagua a través de mí, pero a partir de los y las que lo practican. Sin embargo, los aprendizajes obtenidos durante este más largo de

lo esperado proceso de investigación, los vínculos generados, los sentires vistos y vividos, siempre exceden de cualquier representación.

Don Gilberto Acevedo fue declarado Tesoro Humano Vivo en junio del presente año, fue postulado por su comunidad, y es el primer cantor colchagüino que gana este reconocimiento. Pese a lo que implica este hecho, me tomo en este último párrafo, porque se lo que significa para ellos este premio (levantar el canto de colchagüino invisibilizado en la homogénea rama del Canto a lo Poeta), la libertad de felicitarle a él y a su bella familia. Después de todo, la ocupación social de los espacios, como acción política, es y ha sido también, parte de la vida de cualquier cantor o cantora.

Bibliografía

Alonso A. (1994), en, Zamora, M., & Cojtí, I. (2004). Globalización cultural y folklorización de lo “maya”: el caso de la arqueología guatemalteca. In *XVIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala* (pp. 913-917).

Arnold, M. (1984). Expresiones comunitarias de la Religiosidad Popular en Chile: sugerencias metodológicas e interpretativas. En *Revista Chilena de Antropología*. Facultad de Filosofía, Humanidades y Educación. Universidad de Chile. N°4.

Asociación Nacional de Cantores a lo Divino de Chile. [en línea]. Santiago de Chile. Recuperado en: <<http://cantoresalodivino.blogspot.cl/>>. Consultado el: 16 de marzo de 2017.

Astorga, F. (2000). El canto a lo poeta. En: *Revista musical chilena*. Santiago v.54

Bennardo, G.; De Munck, V. (2014). Cultural Models: Genesis, Methods and Experiences. Ed. Oxford, Inglaterra.

Concejo Nacional de la Cultura y las Artes. (2018). Política Cultural Regional, del Libertador General Bernardo O’Higgins, 2017-2022.

Creswell, J. (1994). Diseño de investigación: aproximaciones cualitativas y cuantitativas; el procedimiento cualitativo. Traducción de María José Llanos; versión revisada por Hernán Manzelli. Universidad de Buenos Aires. Argentina.

Delgado, M. (1993). La “religiosidad popular”: en torno a un falso problema. [en línea] En *Gazeta de Antropología (8)*. Recuperado en: <http://www.ugr.es/~pwlac/G10_08Manuel_Delgado.html>

Foucault, M. (1991). La gubernamentalidad. *Espacios de poder*, 9-26.

Foucault, M. (2010). Obras esenciales (1a. ed. en esta presentación. ed.). Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.

García Canclini, N., & Criado, A. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía.

Guber, R. 2001. La etnografía; método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma, Bogotá.

Hernández, R.; C. Fernández y P. Baptista. (2006). Metodología de la Investigación. México. McGraw/Interamericana Editores.

Hutchins, E. (1995). Cognition in the Wild. MIT press.

Hutchins, E. (2000). Distributed cognition. *International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. Elsevier Science, 138.*

Jäger, S. (2003). Discurso y conocimiento: aspectos teóricos y metodológicos de la crítica del discurso y del análisis de dispositivos. En Wodak, R., & Meyer, M. (Eds.) *Métodos de análisis crítico del discurso* (61-99). Gedisa.

Jordá, M. (1974). La poesía popular y campesina. CECh, Santiago.

Jordá, M. (2005). Los mejores versos a lo divino, I. [Edición del autor].

Lenz, R. (2003). Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile: contribución al folklore chileno. Centro cultural de España (Ed). Santiago de Chile.

Maldonado, L. (1990). Para comprender el catolicismo popular. Ed. Verbo Divino, España.

Marzal, M. (2002). Tierra encantada: tratado de antropología religiosa de América Latina. Fondo Editorial PUCP. Perú.

Mignolo, W. (2005). La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas. En *Adversus Revista de Semiótica*, (3).

Montecino, S. (2005). La olla deleitosa. Editorial Catalonia.

Montecino, S. (2010). Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno. Editorial Catalonia.

Muriel, D. (2007). El Patrimonio como Tecnología para la Producción y Gestión de Identidades en la Sociedad del Conocimiento. En *Revista Chilena de Antropología*, (19).

Petrovich, D. (2015). El canto a lo divino en la IV y V Región de Chile.

Prats, L. (2005). Concepto y gestión del patrimonio local. En *Cuadernos de antropología social*, (21).

Romero, J. (2016). De la extirpación a la folklorización: a propósito del continuum colonial en el siglo XXI. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 1 (1) pp. 14-36

Salinas, M. (2005). *Canto a lo Divino y Religión Popular en Chile hacia 1900*. LOM (Ed.). Santiago.

Salazar, G. (2000). *Labradores, peones y proletarios*. LOM (Ed). Santiago.

Sepúlveda, F. (2009). *El Canto a lo Poeta, a lo Divino y a lo Humano: análisis estético antropológico y antología fundamental*. Ed. Universidad Católica de Chile. Santiago.

Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. (2018). [presentación en láminas PDF] Plan de Salvaguardia para Canto a lo Poeta.

Sharifian, F. 2007. Distributed, emergent cultural cognition, conceptualization and language. En Roslyn M. Frank, René Dirven, Tom Ziemke and Enrique Berdández (eds.). *Body, Language and Mind (Vol.2): Sociocultural Situatedness*. Berlin/New York, Mouton de Gryter.

Sharifian, F. (2011). *Cultural conceptualizations and language: Theoretical framework and applications (Vol. 1)*. John Benjamins Publishing.

Spradley, J. (1979). *The Ethnographic interview*. Holt, Rinehart and Winston (Ed). Estados Unidos.

Trapero, M. (2011). *Religiosidad Popular en verso: últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*. Frente de Afirmación Hispanista. A.C. México.

Turner, V. (1988). *El proceso Ritual*. Taurus Ed. Madrid, España.

Uribe, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Editorial Universitaria. Santiago.

Van Dijk, T. A. (1999). El análisis crítico del discurso. *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, (186), 23-36.

Van Dijk, T. A. (2003). La multidisciplinariedad del análisis crítico del discurso: un alegato en favor de la diversidad. En Wodak, R., & Meyer, M. (Eds.) *Métodos de análisis crítico del discurso*. 143-176. Gedisa.

Whitehouse, H. 2001. Transmissive Frequency, Ritual and Exegesis. *Journal of Cognition and Culture* 1.2. Koninklijke Brill NV, Leiden.

Páginas web:

Sistema de Información para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial. Página web: www.sigpa.cl

Portal de Patrimonio del Gobierno de Chile. Página web: www.portalpatrimonio.cultura.gob.cl

Cultura Gobierno de Chile. Página web: www.cultura.gob.cl