



Universidad de Chile

Instituto de la Comunicación e Imagen

Escuela de Periodismo

**CANTO A LO DIVINO:
UNA TRADICIÓN ÚNICA QUE SE HEREDA EN EL TIEMPO**

Javier Ossandón Rojas

Víctor Pilar Leiva

MEMORIA PARA OPTAR AL TÍTULO DE PERIODISTA

Categoría: Reportaje

Profesor/a guía: Carolina Muñoz Castillo

Santiago

Junio 2021

AGRADECIMIENTOS

Mis agradecimientos van a quienes nos entregaron enorme colaboración en los tiempos de elaboración de este reportaje. A los cantores y gestores, por su disposición a contar su historia y la gran acogida en nuestras visitas. A todos los entrevistados que con sus aportes nos permitieron cumplir con las metas de este trabajo.

Agradezco a los profesores y funcionarios del ICEI con quien compartí y pude aprender en la formación como periodista, especialmente a nuestra profesora guía por su constante apoyo y motivación para completar este proyecto, especialmente en los momentos difíciles.

A mi familia, de quien agradezco la formación como persona, en especial a mi madre, hermana y padre. Valoro mucho la crianza entregada que me permitirán llegar a ser una persona que busca contribuir a un país y sociedad mejor. Parte de este trabajo tiene como objetivo destacar la vida de campo popular en virtud de los recuerdos de infancia y juventud vividos en Codegua, origen del cual estoy orgulloso y me ha permitido experiencias que han nutrido mi aprendizaje.

Además, quiero dedicar palabras a quienes me acompañaron durante el proceso de formación como periodista en la universidad. A mis amigos y amigas más cercanos, en especial a aquellas personas que me apoyaron de manera íntima, con quienes tengo vivencias y recuerdos inolvidables.

Junto con esto, dedico este trabajo a aquellas personas que trabajan a diario para preservar las tradiciones de nuestro pueblo, que con dicha labor buscan un mejor futuro para los habitantes de esta tierra.

Javier Ossandón Rojas

Al finalizar esta etapa de mi vida me es imprescindible agradecer a quienes estuvieron acompañándome durante este camino con palabras de aliento, risas, consuelo y un apoyo condicional. Tengo la obligación propia de mencionar a Dios; mi madre Eliana, su amor me lo ha entregado todo; mi padre Víctor, quien siempre estuvo presente cuando lo necesité y mi hermana Nicole, que ha sido un brazo de confianza e iluminación cuando se ve oscuridad en el camino.

Mis gratitudes también se expanden para mis familiares y mis amistades, quienes siempre fueron un soporte y una ayuda tremenda. Diversos grupos de personas fueron encendiendo cada ampollita de mi camino.

Me es importante mencionar a nuestra profesora guía, Carolina Muñoz, quien desde un primer instante mostró una motivación y apoyo enorme para que llegásemos a este punto de nuestras vidas. Así como también, agradecer al profesorado y funcionarios de la Universidad por cada enseñanza y apoyo brindado.

Agradezco a cada persona que hizo posible que esta investigación se llevase a cabo con sus entrevistas, sus datos y preocupación para que sea lo más completa posible. Sin duda una parte importante de este trabajo.

Incluyo en estos párrafos a aquellas personas que partieron antes de verme en este momento, sus recuerdos y enseñanzas aún perduran en mí.

Víctor Pilar Leiva

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO 1: ORÍGENES DE UNA TRADICIÓN CAMPESINA	9
Desde el viejo continente al Nuevo Mundo	10
Un arte popular con su propia estructura	13
Instrumentos de un arte único	16
A lo Divino y a lo Humano	17
La rueda del Canto	20
CAPÍTULO 2: CARACTERÍSTICAS PROPIA DEL CANTO A LO DIVINO	24
El cantor como sujeto popular y campesino	25
Distintas formas de concebir el Canto a lo Divino	27
Rituales y festividades: el lugar de expresión	29
CAPÍTULO 3: LA RELIGIÓN COMO FACTOR CLAVE EN EL CANTO A LO DIVINO	32
El Canto a lo Divino en la tradición católica	35
La labor del sacerdote Jordá	40
La percepción del cantor hacia la religiosidad	42

CAPÍTULO 4: ESTUDIOS SOBRE EL CANTO	45
La historia de los estudios sobre el Canto a lo Divino	45
El canto de Violeta	49
CAPÍTULO 5: EL ROL DE LA MUJER EN EL ARTE	56
La presencia de la mujer en el Canto a lo Divino	57
Cuatro mujeres, un mismo canto	63
CAPÍTULO 6: RECONOCIMIENTO DEL ESTADO Y POLÍTICAS PÚBLICAS	72
El Estado y los patrimonios	72
Tesoro Humano Vivo	74
Políticas públicas: visión de los cantores	75
La labor de patrimonio y la intención del Estado	77
CAPÍTULO 7: ACTUALIDAD, TRANSMISIÓN DEL ARTE Y PANDEMIA	82
Las tradiciones mutan para sobrevivir	82
El canto en medio del confinamiento	89
BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS	96
ANEXO	99

INTRODUCCIÓN

¿Cómo se debe relacionar un Estado con un patrimonio que excede y hasta duplica en antigüedad a este mismo? ¿Cuál es la relación de los habitantes del Estado con una bella forma de canto que sólo se puede encontrar en Chile?

¿De qué manera se puede seguir practicando un arte eminentemente campesino y popular en un contexto de apertura a referentes culturales globales? ¿Cómo es posible que la décima haya cruzado no sólo dos continentes, sino más de 400 años y se haya imbricado en lo más profundo de una manifestación cultural como el canto popular campesino?

Estas interrogantes son puntos centrales en la investigación que hemos logrado desarrollar, no sólo desde el punto inicial, sino a lo largo del reporte, descubrimiento y posterior escritura.

La primera vez que nos acercamos de frente a esta enorme tradición, un cantor de larga historia familiar de cultores nos advirtió algo que debimos tener en cuenta respecto a nuestra postura hacia el objeto de la investigación: este arte no merece rescate, está tan vivo como hace 400 años. Eso despertó nuestra motivación más robusta. Es necesario que muchas más personas, ciudadanos y ciudadanas de este país puedan saber y valorar una manifestación cultural que al inmiscuirse de más cerca se logra vislumbrar algunas claves de la identidad de nuestro país, de manera particular, de la zona central.

Una de las premisas centrales de la investigación y la búsqueda de historia es el carácter único del Canto a lo Divino en nuestro país. Al adentrarnos en la indagación de las principales características logramos comprender que este arte combina elementos que lo hacen excepcional, y, si bien comparte raíces en una forma popular de canto en Latinoamérica, como la décima, su componente religioso y la forma que se practica le entregan una unicidad que debe ser destacada por cada persona que se acerque a esta tradición.

Este antecedente nos resulta muy importante, puesto que esta particularidad, sumada a la riqueza cultural e identitaria que ha aportado a lo largo de los siglos, le ha permitido ser reconocida no sólo por las comunidades locales sino también por instituciones muy robustas y tradicionales. Es el caso de la Iglesia Católica en nuestro país, que luego de un proceso de cambios de visión de la religiosidad popular ha acogido al Canto a lo Divino en los últimos 40 años, además del Estado de Chile que ha reconocido su carácter patrimonial, aun cuando la labor hasta ahora ha sido insuficiente.

Nuestro conocimiento preliminar sobre este arte está dado por la cercanía de nuestras vivencias con algunos aspectos del canto. Nuestra proximidad con la vida que se desarrolla en localidades semirurales, con el canto como manifestación de la religiosidad campesina, sumado a la relación con la práctica de la fe católica nos hicieron conocer esta tradición y tomar la decisión de realizar esta investigación, consciente de la necesidad de dar a conocer las características y aspectos más relevantes para que el público general pudiese comprender y darle la relevancia que tiene un patrimonio cultural inmaterial.

Es por esto que nuestro reporte en terreno y encuentros con los cultores entrevistados nos brindó una riqueza enorme para narrar de la mejor forma posible las particularidades. Además, nuestro origen y ya mencionadas vivencias anteriores nos permitió tener una muy buena acogida de los cantores, quienes, entendiendo la relevancia de que este arte sea conocido por la mayor cantidad de gente, nos prestaron completa disposición para poder desarrollar la investigación de este reportaje.

A pesar de las grandes dificultades que se nos presentaron en el curso de este trabajo, dada por las alteraciones que sufrió el país luego del estallido social y manifestaciones que se llevaron a cabo desde el 18 de octubre del 2019 y posteriormente la pandemia del Covid-19 que desde el mes de marzo de 2020 afecta a nuestro país, logramos con gran disponibilidad de los cantores y entrevistados poder entablar conversaciones que nos nutrieron gran parte de la esencia de este arte. Al reducirse y limitarse la movilidad se nos presentó como desafío plasmar a la distancia y de manera telemática aspectos esenciales del entorno de los cultores y algunas de las características que enriquecen la tradición. Un aspecto a destacar es la limitación en la comunicación, dado que muchos de ellos viven en localidades rurales donde

la conexión a internet es muy débil y la cobertura telefónica es limitada, sumado a la avanzada edad de los cultores, cuyo dominio de los dispositivos digitales no era el adecuado para la comunicación digital. De igual manera, estas dificultades que acompañaron el proceso no sólo fueron resueltas de buena forma con la enorme disposición de los entrevistados, sino también nos ayudó a posicionar nuestro relato.

En vista de los obstáculos mencionados nos llena de satisfacción el poder destacar algunos hallazgos y puntos destacados que a lo largo de la investigación pudimos descubrir y que de manera preliminar desconocíamos. Es el caso del rol de la mujer en el Canto a lo Divino. Es uno de los temas que decidimos abordar con perspectiva de género, dándole una importante relevancia a un aspecto que hasta ahora no era consultado ni analizado de manera específica, por lo menos en la literatura indagada y consultada. Dado esto, consideramos muy significativo poder dedicar parte de la investigación a mostrar cómo el trabajo de la mujer, muchas veces relegado e invisibilizado, es fundamental para el mantenimiento de la tradición.

Junto a lo anterior, destacamos entregar nuevas perspectivas acerca del origen y surgimiento del Canto a lo Divino en nuestro país. Nos parece muy relevante hacer dialogar las teorías que se manejan sobre este aspecto y que ambas, en virtud de la poca documentación histórica que existen, puedan de alguna manera complementarse y dar algunas claves para explicar cómo comenzó a manifestarse este arte único.

Nos parece muy relevante el poder llegar a este reportaje, que se vale de muchos recursos y fuentes de información para lograr hacer una radiografía y vislumbrar de manera cercana una manifestación cultural muchas veces desconocida, pero que al adentrarnos en ella podemos visualizar algunas claves identitarias de nuestro territorio y el pasado cercano de nuestras generaciones anteriores. Es importante poder darle palestra a un arte que mantiene una cercanía cultural, geográfica y de identidad, pero a la vez una lejanía territorial y de difusión social. De algún modo, este trabajo busca honrar esa cercanía y disminuir la brecha de conocimiento de nuestra población para con el Canto a lo Divino y las expresiones campesinas de música popular.

CAPÍTULO 1: ORÍGENES DE UNA TRADICIÓN CAMPESINA

El 4 de enero de 2020 en la pequeña localidad de Loica Bajo, ubicada en la comuna de San Pedro de Melipilla, Región Metropolitana, se realizó el encuentro de un gran número de cantores y poetas populares para celebrar el Día Nacional del Cantor a lo Divino.

El pueblo, con un paisaje cercado por el inicio de los cordones cordilleranos de la Costa, se encuentra a 120 kilómetros de Santiago, en un entorno eminentemente rural, con escasos indicios de urbanización. Uno de los elementos que destaca en los secos parajes de los cerros es la centenaria Iglesia de Loica.

La tradición impone que dicha reunión se celebre el primer sábado del año, y la festividad se desarrolla en los humildes salones de la iglesia. El templo católico data de 1856 cuando fue construido por encargo de sacerdotes jesuitas y desde el año 2009 ostenta el título de Monumento Histórico Nacional.

Durante toda la noche, en forma casi ininterrumpida, los cantores y cantoras le rinden pleitesía a través de sus versos a la figura fervorosa del Niño Jesús. Este rito, que data de hace más de 40 años -tiempo escaso frente a la larga historia del arte en nuestro país-, sólo busca celebrar y rememorar aquellas largas noches de canto y vigilia que la mayoría de los cantores han desarrollado en su trayectoria como cultores de este arte.

La averiada estructura, que ha sufrido los embates del tiempo y los daños de los últimos dos grandes terremotos de la zona central, reúne en su nave principal a los más importantes cultores del Canto a lo Divino en la zona central de nuestro país. A su vez, de manera simultánea, en una pequeña capilla colindante, -donde la comunidad de Loica Bajo celebra el culto religioso por la imposibilidad de usar el dañado templo- cantores locales y venidos de otras provincias enuncian, guitarra en mano, las décimas de plegarias y agradecimientos a la figura divina.

La noche y el frío, que aún en verano se deja caer a las faldas de los primeros cerros de la Cordillera de la Costa, se hacen presente, mientras los cantores agrupados en los salones

comienzan a entonar versos de gratitud y favores alrededor de la imagen de un pequeño y muy adornado Jesús ubicada en cada salón.

En un comedor a un costado de la iglesia, voluntariosas mujeres de la comunidad preparan alimentos y bebestibles para servir a los cantores quienes, como dicta la tradición, estarán en vela durante la madrugada hasta el amanecer enunciando versos en décimas en esta ceremonia de un profundo carácter religioso, pero también de una gran popularidad en la comunidad local.

El Canto a lo Divino es una tradición cantada de carácter religioso, campesino y popular que tiene la particularidad que solo se lleva a cabo en nuestro país. Aunque antes de llegar a Chile y arraigarse, este arte tiene un claro origen proveniente desde Europa que más tarde llegaría a América Latina con los primeros colonizadores hispanos. Tiene un profundo arraigo en la zona donde se practica de modo que la esencia de la vida campesina en los territorios donde se desarrolla le otorgan sus principales características. El arte está presente desde la Región de Coquimbo a la del Maule, o como rezan los versos de los cantores “del Choapa al Maule”.

Desde el Viejo Continente al Nuevo Mundo

Podemos situar los orígenes del Canto a lo Divino en las tradiciones de poesía lírica flamenca en la región de Andalucía, España, de los siglos XV y XVI, o incluso rastrear en la tradición juglaresca y poesía popular del Siglo de Oro español. Su poética se caracteriza por una métrica que recoge la tradición de la décima en sus variantes españolas y americanas. La versión glosada de la décima es la forma lírica y cuyos versos constituyen la estructura del canto. El término “espinela” deriva directamente de su origen, obtiene el nombre de su creador Vicente Espinel, quien en el siglo XVI patentó la forma de los versos y métricas, y cuyo origen de una manera tan particular es muy claro. ¹

¹ Antonio García de León, La décima: territorios históricos y sociales de una glosa posible. 1999, p. 48

En las misiones de conquista a los primeros territorios americanos descubiertos, las décimas glosadas y los versos con estructura característica de la lírica del sur del reino español se convirtieron en una herramienta en la intención de conquista y evangelización de los pobladores originarios del territorio americano.

La llegada de la orden de Jesús al territorio americano constituyó un hito determinante en el proceso evangelizador que llevó a cabo el Reino de España en los nuevos territorios descubiertos. Los métodos utilizados de manera previa eran conocidos por su gran confrontación con los indígenas y de excesiva violencia. Los jesuitas se valieron de la influencia de las regiones andaluzas en el canto, tal como los juglares de la Edad Media, para mostrar de una nueva forma la palabra de Dios, cuyo uso fue extendido como una forma de acercar el evangelio católico a los pueblos que habitaban el territorio nacional.²

La diversidad de versiones de cómo se originó la difusión del canto en décimas espinelas en nuestro país es algo que aún no permite situar con certeza histórica el proceso, pero cabe destacar que la hipótesis que ha logrado un mayor sustento con el paso del tiempo y en la investigación es la que sitúa su origen ligado al proceso evangelizador. Esta versión, es reconocida por las Iglesia Católica en Chile, dado el trabajo de investigación del sacerdote Miguel Jordá, quien logró a través de una vasta recopilación del arte que la institución eclesiástica le otorgara reconocimiento al Canto a lo Divino e incluirlo como práctica religiosa, sobre todo basado en los dictámenes del Concilio Vaticano II que reconoció la piedad popular entre las formas de fe.³

Hay que dejar en claro que, si bien la teoría de la llegada de la décima con los jesuitas al continente americano es una de las más recurridas, existen opiniones que difieren con la versión más extendida. Distintos antropólogos e investigadores ponen en duda el grado de absoluto de que esta haya sido la única forma en que se extendió este arte en nuestro país. Daniel González, antropólogo de la Universidad de Chile, con largos años de recopilación e investigación del arte y sus cultores, plantea que la llegada de población originaria de los territorios andaluces a nuestro país -entre ellos los mismos conquistadores y fuerzas militares

² Miguel Jordá, Papa Francisco de la orden jesuita que introdujo el Canto a lo Divino en Chile. 2013, p. 2

³ Deborah Valenzuela. Transformaciones y reconocimiento eclesial en el Canto a lo Divino en Chile (1987-2014) 2014, p. 44

como también campesinos y colonos-, con el conocimiento de la entonación y el uso de las décimas espinelas permitió que se importara esta manifestación musical.⁴

Otra teoría que expone González junto a su compañero de investigación, Danilo Petrovich, sitúa la expansión de la décima al momento después de la Guerra de Independencia Nacional en los distintos territorios americanos, momento en el cual muchos soldados realistas, intentando escapar de las fuerzas patriotas, se habrían refugiado en los campos y localidades pequeñas de nuestro país. En dicha condición, ofrecían sus conocimientos de cantos y versos, así se fue masificando entre la población mestiza y criolla que vivían sirviendo en las haciendas. Esta teoría -según los mismos antropólogos- es más palpable en nuestro país que en el resto de América debido a las características propiamente tal del canto practicado en Chile a diferencia de los otros países.

Por su parte, las otras teorías sobre los primeros antecedentes del arte en Chile y su posterior propagación han sido trabajadas por algunos académicos sin obtener la divulgación necesaria para lograr un mayor reconocimiento.

Si bien, el origen de la décima está en la región de Andalucía, al sur de la península ibérica, la forma de enunciar los versos devino en un profundo arraigo popular y territorial en el nuevo continente, puesto que no es una forma musical ocupada por la élite cultural. México fue el primer territorio en donde llegó la práctica de la décima, luego se esparció por el Caribe y Centroamérica, llegando finalmente a Sudamérica y al territorio nacional. En los otros países de la región, la práctica musical del canto en décimas mutó a otras formas de expresión populares, estando siempre la métrica presente. Prácticamente en todos los países de Latinoamérica existen aún manifestaciones musicales con la décima espinela, por ejemplo, Son jarocho en México, Mejorana en Panamá, Payada en Uruguay y Argentina, y otras prácticas musicales, que mantienen la misma estructura.⁵

La gran particularidad que tiene el proceso que vivió el canto religioso en décimas en Chile, es que se mantuvo y con el correr del tiempo se logró consolidar como una práctica que convive la religiosidad y la tradición popular.

⁴ Entrevista realizada de manera telemática el 25 de marzo de 2020.

⁵ Antonio García de León, La décima: territorios históricos y sociales de una glosa posible. 1999, p. 48

Un arte popular con su propia estructura

Hay que entender al Canto a lo Divino como una forma de expresión popular que se arraigó con total distancia a la vida que se desarrollaba en las ciudades. Es una tradición de raíz campesina, que estableció sus características propias y distintivas de otras manifestaciones musicales que existían en la época colonial. Es posible destacar que uno de sus elementos distintivos es su eminente tradición oral y de transmisión generacional.

Como se comentó anteriormente sobre su origen, la décima espinela fue traída desde España al nuevo mundo en las misiones de conquista del territorio. Junto a la décima, se conocieron los versos a los Divino, aunque dicho término -versos- tiene distintos significados.

Para la Real Academia de la Lengua Española, un verso es un enunciado o conjunto de palabras que forma una unidad en un poema, sujeto a ritmo y a medida determinados. Mientras que a un conjunto de versos unidos de acuerdo a su respectiva métrica se le denomina estrofa.

Francisco Astorga, famoso cantor popular señala que, tanto para el Canto a lo Divino, como el Canto a lo Humano, un verso es una composición poética de cuatro décimas glosadas de una cuarteta más una quinta décima de despedida. La cuarteta es una estrofa de cuatro “vocablos” octosílabos, la cual tiene distintas posibilidades de rima.⁶

La décima en particular, tal como se deja entender por su nombre, es una composición de diez versos octosílabos de rima consonante. Esta particular forma de composición poética y musical está presente en importantes obras literarias y musicales de habla hispana. Destacamos como ejemplo el Monólogo de Segismundo en “La vida es un sueño” de Pedro Calderón de la Barca, y la canción “Volver a los diecisiete” de Violeta Parra.

Para el Canto a lo Divino, la décima es la métrica fundacional de los versos, que son la estructura poética y literaria del arte, es decir los escritos que son enunciados por el cantor acompañado de la melodía de la guitarra y/o el guitarrón:

⁶ El canto a lo poeta, Francisco Astorga, 2000. Revista Chilena de Música vol. 54, p. 59

- A** Separando a los siameses
B se luce la medicina;
B por la permisión divina
A la fe y esperanza crece.
A Tanto que yo te he querido,
B ¿por qué no me quieres?, dí;
A tengo el corazón herido
B sólo por quererte a ti.

- A** Salve, escala de Jacob,
B de pecadores consuelo,
C por donde el arrepentido
B ha de subir hasta el Cielo.

La décima para este asunto consiste en una estrofa de diez “vocablos” octosílabos, su rima puede ser de la siguiente forma:

- A** El que nace pa’ cantor
B y quiere ser afamao
B Necesita buen cuidao,
A estudiar más y mejor.
A Encomendarse al Señor
C y saber muy bien vivir,
C nunca tratar de afligir
D a otro humilde cristiano;
D con el guitarrón en mano
C cantando me he de morir.

El estilo musical o melodías utilizadas en este arte se denominan "entonaciones", siendo la técnica con la que se interpreta el instrumento. Tienen por particularidad representar a ciertos territorios específicos con los cuales los cantores se logran identificar y adoptar como propias de los pueblos y localidades. Francisco Astorga denomina a la entonación más extensa del valle central como "la común", entendiendo que se desprenden formas locales de interpretación y que adoptan el nombre del lugar. Junto con la entonación se desarrolla el "toquío", que es la forma de pulsar las cuerdas de los instrumentos que acompañan las décimas. "Cada entonación tiene su propio toquío", detalla Astorga en el artículo.

A lo largo del desarrollo histórico del Canto a lo Divino, la tradición oral, principal canal de propagación del arte, es la que se encarga de expandir las entonaciones y hacerlas propias del lugar, llegando a generar un vínculo territorial de los cantores con las formas de interpretar los versos.

Al practicarse en distintos territorios este arte no es posible tener el conocimiento de todos los tipos de entonaciones existentes, aunque por las crónicas e investigaciones se han podido dar a conocer algunas de estas como "la común", como fue mencionada anteriormente.

Estas son algunas de las entonaciones que se guardan registro en el libro "El renacer del guitarrón chileno" de la Asociación Nacional de poetas populares y payadores de Chile⁷:

La Principalina: Entonación de "El Principal" (Pirque), popularizada por Manuel Ulloa. Pertenece al rubro de las entonaciones con "ay sí".

La Tenina: Es del sector de Teno, séptima región. Su popularidad se debe a muchos payadores, pero especialmente a Sergio Cerpa, "el puma" de Teno.

La Rosa y Azahar: Es del norte, probablemente del sector de Quilimarí (no es concreto el sector). Pertenece a las entonaciones con estribillo.

La Tres Fulminante: Es una de las entonaciones más antiguas que existen. Se canta en todo el valle central, especialmente en las zonas de Loica y Alhué.

La Pontificia: Esta entonación fue cantada al Papa Juan Pablo II en la ciudad de La Serena durante su visita a Chile en 1987.

⁷ "El renacer del guitarrón chileno" de la Asociación Nacional de poetas populares y payadores de Chile, año 1996, p. 29-79.

Instrumentos de un arte único

Los instrumentos utilizados en este arte también son parte de una cultura popular muy chilenezada y campestre, tales son los casos del rabel, el guitarrón y la guitarra traspuesta.

El rabel es un instrumento que fue traído por los españoles al Nuevo Mundo, pero que su forma fue cambiando una vez que llegó a América. Tenemos el caso del rabel panameño y de la rebecca brasileña, pero el rabel chileno es único en su especie. Este instrumento es parecido al violín, de solo tres cuerdas, se toca apoyándolo en las rodillas y frotando sus cuerdas con un arco. Esta descripción sólo la encontramos en el valle central de nuestro país. En el Canto a lo Divino, el rabel se utiliza como apoyo en las entonaciones, llevando la melodía y la expresión de esta. Su primera mención en la historia de Chile se encuentra en los funerales de “La Quintrala”.

El guitarrón, es el instrumento que nació con el Canto a lo Poeta, es decir es parte esencial del Canto a lo Divino. Es original de América y contiene una estructura complicada, puesto que es una voluminosa caja que tiene 25 cuerdas, cuatro de las cuales actúan de simpatía, a estas se les llama diablito. Al igual que el Canto a lo Divino, la enseñanza de la técnica de interpretación es traspasada de generación en generación por los cultores del arte.

Se manejan distintas teorías sobre el nacimiento del guitarrón, la más acertada es que fue un instrumento creado por los jesuitas para apoyar la musicalización de los versos y evangelizar a los indígenas como la población campesina que estaba formada por estos mismos y mestizos de la época. Esta teoría se debe a que las crónicas de la época señalan otros instrumentos utilizados para entonar los distintos versos y más tarde tendría aparición el guitarrón en las distintas celebraciones. Aunque su tiempo de mayor esplendor fue alrededor del siglo XIX cuando fue la llamada época de oro de la Poesía Popular, este arte comenzó a ser conocido en las ciudades especialmente en Santiago mediante las publicaciones de la Lira Popular, junto artesanos e investigadores de la época.⁸

Uno de los investigadores de la época de oro de la Poesía Popular, Rodolfo Lenz, comentó acerca de lo específico que es el guitarrón en la Poesía Popular: “El guitarrón se usa casi

⁸ El renacer del guitarrón chileno” de la Asociación Nacional de poetas populares y payadores de Chile, 1996, p. 14

exclusivamente para tocar entonaciones de poesía, de las cuales la mayor parte de los músicos saben sólo unas tres o cuatro; buenos cantores, como Aniceto Pozo, a veces más de una docena. Cuecas y tonadas se acompañan sólo excepcionalmente en el Guitarrón. Por otra parte, es posible arreglar las entonaciones de poesía para tocarlas en guitarra común. Un buen músico sabe transponer las melodías según el instrumento”.⁹

Arnoldo Madariaga Encina, destacado cantor popular y uno de los más reconocidos exponentes del Canto a lo Divino, al hablar de este instrumento de cuerda, señala “cómo no va a ser chileno el guitarrón. Tiene los 4 pies del Verso más la despedía y 8 trastes, que son la octosílaba de cada vocablo; tiene 21 clavijas en su pala, que son los 21 toquíos que debe saber el *pueta*; los dos puñales del guitarrón nos dan a entender lo que es la paya: desafío, duelo improvisado entre 2 cantores *puetas*. Muchos guitarrones llevan tallada en su brazo una cruz o las naves de una Iglesia, lo que significa que el *pueta* es cantor a lo Divino y un espejo, lo que refleja que el cantor y *pueta* es sano y transparente como al agua cristalina”.¹⁰

Finalmente, encontramos la guitarra traspuesta, que es por excelencia la ocupada por los cantores populares chilenos. Consta de la misma morfología que una guitarra convencional, pero se afina de diversas formas para lograr particulares entonaciones. Se contabilizan más de cuarenta entonaciones y según los propios cantores, nadie se las sabe todas.

A lo Divino y a lo Humano.

“El Canto a lo Humano nació al otro día del Canto a lo Divino” es una frase comúnmente escuchada por los exponentes de este arte. Es bastante simbólica puesto que logra situar de manera estrecha estas expresiones que tienen no sólo origen común, sino que también gran parte de sus características. Además, están unidas en algo mayor, ambas expresiones en general junto a la paya en nuestro país reciben el nombre de Canto a lo Poeta.

Los cantores nacionales reconocen que la tradición tiene una base musical y de creación muy parecida a la que se desarrolló en otros lugares del continente, siendo la diferencia que

⁹ Ibid., p. 15

¹⁰ Entrevista extraída del libro “El renacer del guitarrón chileno” de la Asociación Nacional de poetas populares y payadores de Chile, 1996, p. 17

los rasgos humanos del canto y las temáticas terrenales fueron ganando espacio por sobre lo Divino. Justifican esta acción con la monetización de los cantos, práctica en que los cantores recibían un pago, puesto que para ellos lo Humano se puede transar en un pago en dinero, en cambio “lo divino lo paga Dios”.

Arnoldo Madariaga es una de las figuras más importantes del arte en nuestro país. Nos explica que en Chile, Argentina y Uruguay existen payadores, a diferencia de los países centroamericanos y caribeños en que reciben la denominación de trovador. Para él, las similitudes hacen que la práctica comparta una raíz común, simplemente cambiando el nombre. Ambas tuvieron el mismo origen, que son las décimas que trajeron los españoles y el canto de los juglares que llegó con los conquistadores.¹¹

Madariaga reconoce que actualmente el escenario es distinto, puesto que en el sur de Brasil ha comenzado una nueva corriente de payadores. La novedad se debe a que la Iglesia y la corona portuguesa de la época colonial prohibieron el uso de la décima en su territorio por ser de origen español. Pero al limitar con Uruguay y Argentina, finalmente la paya llegó a ese territorio, aunque no lo hizo en profundidad en temáticas divinas, sino con su versión terrenal y temas ligados a la vida popular.

A su vez, reconoce que en los territorios de México y Puerto Rico se pueden encontrar lo más parecido al Canto a lo Divino, ya que dichas manifestaciones musicales están compuestas en décimas y versos, similares a los cantos chilenos. La diferencia sustancial radica en que en esos países se ocupa una entonación propia de aquel territorio que fue surgiendo y que a la postre se diferenciaría de la que se practica en Chile. Recalca Madariaga, que la tradición en nuestro país nunca cambió la forma del Canto a lo Divino, siempre mantuvo sus rasgos identitarios, tal cual como se enseñaba en el siglo XVII, fecha en el cual se sitúan los primeros antecedentes de este arte en nuestro país.

Así como Arnoldo Madariaga deja en claro algunas diferencias y similitudes entre el Canto a lo Divino y a lo Humano, investigadores, antropólogos, otros cantores y cantoras también aclaran las pocas diferencias entre estas artes: ambos se valen de versos en décima, utilizan los mismos instrumentos, ocupan las entonaciones del sector geográfico que las caracteriza.

¹¹ Entrevista realizada de manera presencial el 22 de junio de 2019

Su diferenciación cae en el contenido de las décimas también llamados "fundamentos" o "fundados".

El Canto a lo Divino tiene fundamentos ligados -como dice su nombre- a la divinidad, sobre todo de Dios, la Virgen, Jesús, los santos y en especial a la Biblia con el Antiguo y Nuevo Testamento. En contraparte, el Canto a lo Humano se refiere a las cosas mundanas, generalmente a hechos ligados al campo donde habitan. Francisco Astorga divide los fundamentos que componen al Canto a lo Divino como los del Canto a lo Humano.

Los fundamentos a lo Divino se componen de cuatro tipos, estos son los mencionados en el Antiguo Testamento como "Creación, Adán y Eva", Nuevo Testamento como "Anunciación y Nacimiento", Temas de inspiración bíblica como "Santa Rosa" y "San Francisco", además de los temas no inspirados en las sagradas escrituras, en los que destacan "Genoveva de Brabante" y "El judío errante".

Mientras que los principales fundamentos a lo Humano dicen relación con historia, acontecimientos sociales y políticos, además de dedicación a eventos sociales de la comunidad. Destacan los "Parabienes a los novios", "Brindis", "Contrapuntos" y "Literatura".

Respecto a la paya se menciona entre los fundamentos el "Canto a dos razones", "Paya por pregunta y respuestas" y "Contrapuntos en décimas", entre otros.

Cabe aclarar que esta división es del siglo XX, puesto que antes no existía una forma de diferenciar los fundamentos propiamente tal. Danilo Petrovich, antropólogo e investigador del Museo Campesino en Movimiento, MUCAM, nos comenta acerca de esta diferenciación "entendiendo que la configuración del mundo en los siglos VII, VIII, IX es totalmente distinta a la de hoy, entonces lo indígena, lo mestizo, lo popular, lo católico, lo pagano y lo profano eran categorías que han ido cambiando en el tiempo. Entonces, esta discusión entre lo sagrado y lo profano como si fuera la misma, como si existiera de partida, ha ido variando".¹²

Para Petrovich, la publicación que marcó un antes y un después en la clasificación entre "lo Humano y lo Divino", fue la creación de la "Lira Popular", serie de publicaciones que contenían los distintos versos creados por los poetas populares entre los años 1866 a 1930 -lo

¹² Entrevista realizada de manera telemática el 22 de mayo de 2020

que duró su circulación- y que eran repartidos en los principales centros urbanos del país. Esto ayudó a que la población más allá de la rural supiera sobre este arte y de los versos escritos. A su vez, los contenidos vertidos en ellos eran de distinta índole, puesto que había versos que comentaban la situación actual del país, así como versos tan antiguos que habían llegado con los conquistadores, tales como: Genoveva de Brabante (obra alemana del siglo VI) o la historia de Carlomagno (siglo VI). Según el investigador, esto provocó que entre los mismos poetas existiera una clasificación acerca de los tipos de versos puesto que fueron dándose cuenta de las distintas temáticas que eran escritas y luego difundidas en la población.

Daniel González, también comenta acerca de esta división: “El canto a lo Divino era el canto por el nuevo testamento y ahora quedó mucho más clara la división a lo Divino y a lo Humano, pero antes eso estaba junto. La fiesta de lo Divino era en la noche y a lo Humano era en la mañana, al otro día. Incluso a lo Divino era hasta las 2 am y después seguían las cuecas. Esas divisiones son manejadas por la Iglesia y por los intelectuales, por un montón de otras voces, es complejo.”

Si bien, la división de lo Divino y lo Humano se puede ver más claramente en los fundamentos ya mencionados, no siempre estuvo tan clara la distinción. Los expertos mencionados concuerdan que la labor del padre Miguel Jordá, de difundir y lograr la aceptación de la Iglesia Católica sobre este arte, fue lo que terminó por definir la clasificación final entre estas dos manifestaciones.

La rueda del Canto

Todas las características propias de este arte explicadas anteriormente se ven en la rueda, que es la forma en que es expresado el Canto a lo Divino. Esta estructura de celebración sólo se da en este arte puesto que en las otras tradiciones del Canto a lo Poeta (a lo Humano y la paya) la manera en que se expresa es distinta (se canta en un escenario para un público asistente).

La conformación de la rueda consiste de la siguiente manera: un altar con alguna figura sagrada se ubica en el centro de una pared colindante o cercana de la habitación ocupada, y desde izquierda a derecha se van acomodando los distintos cantores conformando una

semicircunferencia en donde el altar es la unificación de ambos extremos. Los exponentes están de espaldas al público, puesto que según ellos: “le cantan al santo o la virgen, no a las personas”

Fidel Améstica, cantor a lo Divino, opinó acerca de la conformación de la rueda: “En las ruedas de canto no estamos de espaldas al público, porque no es un espectáculo. Están todos mirando al centro y los demás también están mirando a ese punto sagrado. Eso genera comunidad, nos permite reconocernos en un lenguaje común y sentir lo sagrado de manera comunitaria”¹³, comenta.

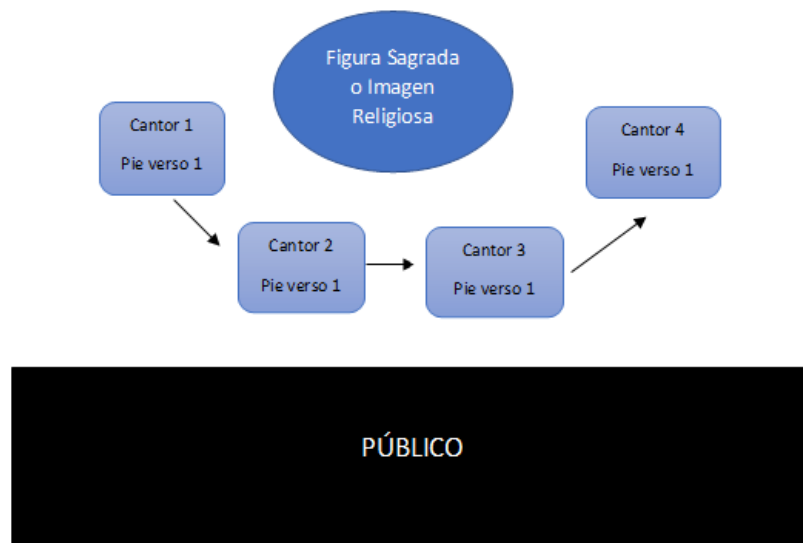
Previamente a comenzar la rueda, los exponentes se ponen de acuerdo sobre los puestos que ocuparán durante esta, puesto que quien esté en el extremo izquierdo es quien da comienzo a la celebración. Existe un profundo respeto hacia los cantores y cantoras con mayor experiencia, quienes son denominados patriarcas y matriarcas.

La persona ubicada en el extremo izquierdo de la rueda es quien elige el fundamento que dará comienzo a la festividad. Este exponente comenzará con la interpretación de la primera décima de un verso elegido -correspondiente al fundamento- acompañado por una entonación en particular producida por el instrumento con el que está tocando. Una vez terminada su intervención, la persona a su lado derecho interpretará otra décima correspondiente al fundamento elegido hasta llegar al otro extremo de la rueda. Después, nuevamente comenzará la persona del extremo izquierdo entonando la segunda décima del verso elegido, se realizará esta misma acción hasta que el cantor o cantora que comenzó la rueda interprete la quinta décima que finaliza el verso seleccionado. “La rueda entera” se completará cuando la persona del extremo derecho termine su quinta intervención.

Antiguamente, y en algunos lugares del territorio nacional, se exigía que la entonación producida por el primer exponente es la que debía regir para todos hasta terminar “la rueda entera”. Esa regla se ha ido cambiando en algunas celebraciones en donde solo se exige la décima correspondiente al fundamento. También estaba la regla de continuar la décima siguiente con la rima final de la décima interpretada por la persona anterior. En algunas partes y algunos cantores exigen estas reglas para que se mantenga la tradición más cercana a sus

¹³ Entrevista realizada de manera telemática el 29 de abril 2021

orígenes. Para otros, no es de tanta importancia, puesto que así pueden ser más personas las partícipes en las ruedas.



14

Los cantos y melodías de un arte con sus propias características armonizaron aquella noche fría de enero a un pueblo rural rodeado de cerros cordilleranos para mostrarnos una de las tradiciones musicales más antiguas -y en parte, desconocida- de nuestro país.

¹⁴ Imagen extraída de El canto a lo divino y su vigencia como expresión de la religiosidad y poesía popular en el valle de Alicahue, Cabildo, Quinta Región. María Loreto Sánchez Martínez. Universidad Austral de Chile, 2007, p. 54

Fundamento: “Bendita sea tu pureza”

Autor: Anónimo

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.¹⁵

¹⁵ Décima atribuida a un fraile franciscano de Priego de Córdoba, España. Siglo XVI.

CAPÍTULO 2: CARACTERÍSTICAS PROPIAS DEL CANTO A LO DIVINO

Es una fría mañana de junio del 2019. Un grupo de cantores populares, entre los que destacan cultores de larga trayectoria y reconocimiento, se reúnen para conmemorar el día diocesano del Cantor a lo Divino, en la localidad de Loica Bajo, comuna de San Pedro en la Región Metropolitana. Las bajas temperaturas en las faldas de pequeñas cumbres de la zona oeste de la región se reflejan en las vestimentas de los participantes del encuentro y de los asistentes del pueblo, que siguen la tradición de años de concurrir a presenciar los versos, entonaciones y plegarias en la iglesia local. Los cantores se diferencian de los demás oyentes al llevar botas de campo y gruesos ponchos de lana para paliar la temperatura cercana a los cero grados. Sus instrumentos, cargados en sus hombros, los hace resaltar y lograr la admiración de los asistentes que se turnan para saludarlos y estrechar abrazos. Entre ellos existe una especial atención hacia los de mayor edad.

Las primeras conversaciones que los cantores tienen entre ellos son sobre el estado de los campos, lo largo del viaje y los cuidados por el intenso frío que se asoma entre los cerros y que a la edad de algunos presentes se intensifica en dicha fecha.

Esta instancia es la actividad central del encuentro y se realiza en la centenaria capilla del pueblo. Si bien el motivo de la celebración es dar muestra de lo vivo que se mantiene el culto de este arte entre los cantores y los cercanos que siguen esta actividad, el carácter religioso del Canto a lo Divino no se aleja y la figura de la Virgen María en la nave central del templo es centro de las oraciones, plegarias y cantos.

Simultáneo a la actividad religiosa los cantores que no están presentes en la rueda de presentación son atendidos y comparten el desayuno en una pequeña sala de material ligero que sirve de comedor para la ocasión. Sopaipillas con pebre, pan amasado con pernil y arrollado, acompañado de café y en algunos casos aguardiente son ofrecido por voluntarias de la localidad que prestan su servicio a la actividad. La reunión es acompañada de un brasero que entrega calor a una tetera en su superficie, que se convierte en la principal herramienta para paliar la baja temperatura.

El Canto a lo Divino, como manifestación cultural y musical propia y única de nuestro país mantiene características que son determinadas por el contexto de producción del arte. Al desarrollarse a lo largo de los años -desde el siglo XVI hasta el día de hoy- en zonas predominantemente rurales, la forma de vida de los cantores está ligada de manera estrecha al trabajo y la producción de la tierra.

Muchos de los cantores de la zona central de nuestro país tienen como actividad principal la agricultura, dado sus costumbres de vida y la escasa urbanización de las zonas donde habitan, lo que otorga dificultades para acceder a empleos y servicios en las ciudades y núcleos urbanos.

La forma de vida campesina, en la que los cantores se desenvuelven, probablemente sea herencia de sus antecesores familiares. También se debe mencionar que todos los conocimientos y tradiciones respecto a las características del arte fueron y siguen siendo traspasados a través de las generaciones por transmisión oral. La escasa escolaridad de los cantores y el analfabetismo en aquellos tiempos no permitía que logaran registrar por escrito los versos y las entonaciones, por lo que el ejercicio de memorizar en el canto ha sido una de las habilidades más destacables de los intérpretes, sumado a la gran capacidad de improvisación.

El cantor como sujeto popular y campesino

“El campesino es alguien que tiene una relación muy particular con los animales y con la naturaleza, es una persona muy sensible en términos de estar siempre leyendo signos en las cosas, en el cielo, en el viento, en los árboles, en las estaciones, en los animales, tiene un vínculo muy cercano con la tierra”. De esta manera es que Danilo Petrovich describe desde su visión las particularidades del campesino

Al ser un sujeto cuya posición social está directamente relacionada con la vida en ambientes rurales, en parte recoge las características más identificables. Al observar al cantor en escena, es un sujeto que proviene de un origen obrero y peonal, que cultiva la tierra, hábil

en las distintas labores de campo. Muchos de ellos dedican su vida a la agricultura, la crianza de ganadería y sus productos derivados.

Uno de los aspectos importantes a saber, es que el acceso educacional del sujeto campesino no estuvo asegurado a lo largo de los siglos XIX y XX -por lo menos hasta hace unas décadas-, muchos de ellos no lograron terminar la educación básica y es muy común encontrar casos de cantores analfabetos.

Según datan algunas crónicas y escritos de la primera mitad del siglo XIX, así también la tradición oral, entre los payadores era común que el cantor no hubiera asistido a la escuela y se hubiera alejado de la educación formal puesto que desde niño ocupaba labores en el trabajo de la tierra. Esto daba paso a uno de los aspectos y cualidades más admirables de los cantores populares: su gran memoria. Muchas de sus composiciones de versos eran aprendidos y memorizados, y en algunos casos eran escritos por un tercero, algunas veces sus esposas o familiares que habían logrado alfabetizarse en alguna escuela rural.

“Yo creo que el campesino siempre tuvo esa relación con la vida sin escritura, sin una poética predeterminada, entonces finalmente un grito o una exclamación es como un signo de comunicación, cada grito significa algo en el caso del rodeo o la trilla, entonces finalmente el Canto a lo Divino y las labores de trabajo campesinas ganaderas y agrícolas suelen ser colectivas, por lo que también se genera un sistema de signos con los gritos y cantos”, sostiene Petrovich respecto a la relación que generan no sólo los cantores sino el campesino con una forma poética alejada de la escritura formal.

Así como es fundamental entender los rasgos campesinos del arte, lo es su carácter popular. La mayoría de sus cultores pertenecen a una clase social popular, siendo ubicados como obreros y peones en la estructura social del trabajo en las haciendas y campos de la zona central del país.

“No son músicos, no es gente profesional, son gente que vive en el periurbano, por decirlo así. Son campesinos, mineros incluso, y a la vez tienen una experticia aguda, un conocimiento propio del canto que es profundo, que es muy trabajado, a veces es muy sutil, son buenos exponentes. Lo que lo hace sujeto es lo que ellos han cultivado y recibido como herencia, y a

la vez transmitir una cultura que es propia digamos. Ellos tienen una cultura propia que es la cultura de las fiestas domésticas, de estas fiestas de los santos y de los angelitos, esto lo hace único al cantor dentro de su comunidad, así como estar arraigado dentro de una comunidad celebrante”. Con estas palabras Daniel González logra definir los rasgos más importantes del cantor como sujeto campesino.

Dado que la mayoría de las personas que participaban del arte pertenecían a las clases bajas de la estructura social de los campos, las ceremonias y fiestas organizadas por los campesinos eran realizadas durante sus horarios libres después de sus labores, principalmente en la tarde y noche. En los ritos sólo participaban trabajadores, peones e inquilinos, siendo un espacio distintivo alejado de las ceremonias y cultos tradicionales de la Iglesia Católica, e incluso de un carácter pagano, condición que compartían con otras manifestaciones como los bailes chinos y las diabladas del norte del país.

Los autores Gabriel Salazar y Julio Pinto para referirse sobre el carácter autónomo de las celebraciones, alejada del autoritarismo patronal y de la iglesia plantean lo siguiente:

“A través de los cantos a lo “Humano y lo Divino”, los refranes, cuentos y fiestas religiosas, los campesinos desafiaron la hegemonía cultural de la élite civil y religiosa. Las poesías construyeron mundos “al revés” donde los ricos sufrían las penurias del pobre o donde las máximas autoridades eran objeto de burla. Esta “fuga mental” fue uno de los medios a través de los cuales se expresaron las tensiones y utopías del mundo rural, y que podría identificarse como una de las bases de las que se nutrió la rebeldía peonal”.¹⁶

Distintas formas de concebir al Canto a lo Divino

El Canto a lo Divino puede ser concebido como una manifestación cultural y musical que están presente en gran parte de la zona central de Chile -en las regiones de Coquimbo, Valparaíso, Metropolitana, O’Higgins y Maule-, pero en la forma en que se desarrolla en los distintos territorios logra que podamos diferenciar ciertos rasgos y características de territorios específicos.

¹⁶ Historia Contemporánea de Chile. vol II, Gabriel Salazar, Julio Pinto, p. 104.

En la región de Coquimbo la presencia del Canto a lo Divino se da con fuerza en los valles del interior, principalmente en el valle del Choapa. Las características socioculturales de los poblados permiten que el arte pueda seguir existiendo, destacando por una entonación y toquío muy particular y se diferencia -según los propios cantores- sustancialmente de los valles centrales de las regiones Metropolitana y O'Higgins.

Daniel González, resalta la heterogeneidad que tiene este arte en nuestro país, en donde cada sector y comunidad busca imprimir un rasgo local en la práctica del canto. “A pesar de que todos se basan en la décima y los fundados bíblicos que se cantan son los mismos, las formas en que tienen de hacerlo, de expresarlo, la manera que tienen de reunirse, cambia totalmente. Lo otro que cambia totalmente y que es muy importante son las entonaciones, cada sector tiene sus propias entonaciones, junto con otra distinción que para mí es clave: la forma de organizar las fiestas”, explica.

Sobre las diferencias en las celebraciones, González comenta que en aquellos lugares más distanciados de las grandes ciudades logran conservar las características propias y buscan constantemente diferenciarse de otras localidades para mantener su propia tradición. “Los cantores de acá quieren ser distintos a los de allá, entonces se armaban estas distinciones estilísticas que son muy importantes, que tienen fuerza y que no han sido muy estudiadas. Cada comunidad quiere distinguirse de la otra, es cosa de la cultura, ese proceso que quiere ir diferenciándose”, agrega.

El Canto a lo Divino en el valle del Choapa, además, guarda una relación muy estrecha con las formas más tradicionales de producción de los versos. En palabras de investigadores y de los propios cantores, la forma en que se desarrolla el arte en las zonas del Limarí y Choapa se parece mucho más a cómo se cantaba en los siglos XVII y XIX, donde se registran las primeras crónicas y la tradición oral se encarga de expandir los conocimientos del arte entre los mismos cantores de las distintas zonas del país.

Como se comentó en el capítulo anterior, estas diferencias también se ven en la forma de concebir la rueda. En algunos sectores, así como cantores también, exigen que se celebre de la

forma más cercana a su origen, mientras que otros quitan estas reglas para que haya una mayor participación.

Rituales y festividades: el lugar de expresión

Una de las principales ceremonias en que el Canto a lo Divino se manifestaba era en el Canto al Angelito. El culto mortuorio de un niño fallecido, y que según las creencias cristiano-católicas ascendía al cielo sin haber cometido pecado alguno, era muy común en el contexto rural de Chile 50 años atrás. Las condiciones sociales y económicas del país llevaban a que la tasa de mortalidad infantil antes de los 5 años era considerablemente mayor que hoy en día. El rito constituía la forma más común de velar a los menores en las zonas rurales y campos de nuestro país.

La forma en que se celebraba este rito era muy particular, puesto que la imagen sagrada al centro era el cuerpo del menor fallecido. Este cuerpo estaba maquillado y arreglado con ropas blancas, en señal de que se trataba de un ángel. Los exponentes le cantaban a este ángel de la misma forma que se llevan a cabo las ruedas tradicionales, excepto por el final. Antes de terminar el velorio, los cantores toman el lugar del menor fallecido y comienzan a cantar palabras de despedida hacia la familia, para que esta tenga la oportunidad de decirle adiós a ese hijo que no verán crecer.

Icónica es la representación de esta ceremonia que la cantautora popular Violeta Parra realiza en la poética de la canción “El rin del Angelito”, parte del disco “Las últimas composiciones”.

Diógenes Robles, cantor a lo Divino e historiador, comentó acerca de otras formas en que se veía expresado este arte. “Lo que se daba seguido era que había una persona enferma en alguna casa, entonces llegaban los cantores a hacerle alguna manda al altar que tuviesen en el lugar para que se mejorara. Generalmente en las casas de campo se tienen altares de la Virgen del Carmen, de la Virgen de Lourdes o de San Francisco. Para realizar dicho ritual, se rezaba nueve días el rosario con la gente del sector y en la novena noche llegaban los cantores y se realizaba la novena. Era un ritual en donde llegaba mucha gente, se cantaba toda la noche,

había comida y los familiares de la persona enferma atendían a todos durante todas las noches especialmente la última”, describe.¹⁷

Debido a los cambios culturales que ha experimentado el arte, este tipo de rituales ha ido cambiando. Ahora los cantores de la zona central se reúnen en jornadas de un día o una velada guiándose por el calendario eclesiástico, para celebrar a un santo o a una virgen.

Los avances sociales han permitido disminuir la mortalidad infantil en sectores rurales, sumado a las transformaciones consecuentes de los procesos de migración campo-ciudad, han devenido en que ya no se realicen velorios del Angelito, ni las novenas se han vuelto necesarias, por lo que las ceremonias se han tenido que adaptar a las fechas de las celebraciones religiosas.

En la región de Coquimbo, como se ha comentado anteriormente, se mantienen las formas tradicionales de hace 200 años sobre la práctica y celebración de este arte. En los poblados del valle del Choapa se da hasta el día de hoy las "alojadas". Estas consisten en que la Virgen del pueblo recorre casa por casa cada noche por el tiempo de dos meses. Entonces, todos los cantores, cantoras y las personas del pueblo asisten a todas las casas en donde la Virgen será alojada. Su calendario de ritualidad se guía por las fechas en donde se realizan las “alojadas”. Este tipo de celebraciones se liga de mayor forma con las citas que se daban hace más de un siglo.

¹⁷ Entrevista realizada de manera presencial el 22 de junio de 2019.

Fundamento: Virgen de Andacollo

(de repertorio)

De diferentes lugares
vienen a rendirle culto
el pobre y el jurisconsulto
lloran junto a tus altares.

Algunos cruzan los mares
deseosos de consuelo
Andacollo feliz suelo
que el mes de Diciembre atiende
todo el orbe se desprende
a ver a la Reina del Cielo.

Es océano de gracia
del enfermo la salud
protege con su virtud
al débil con eficacia.
La primera aristocracia
de La Serena evidente
viene el señor Intendente
también el señor Vicario
y a visitar el Santuario
concorre bastante gente.

De milagros hay millones
que ha hecho la Virgen pía
protectora piadosísima
de países y naciones.
Ella da sus bendiciones
al sabio como al remoto
sin cesar en este voto
del cristianismo en su abono
y a suplicarle a su trono
llega el humilde devoto.

Ciegos han tenido vista
y tullidos han andado
el enfermo a mejorado
refiere una larga lista.
Son muchos que a su conquista
concurren continuamente
todo cristiano viviente

si quiere ser perdonado
confesado y comulgado
hincado se hace presente.

Al fin María es portento
de todo linaje humano
por eso todo cristiano
acude a su santo templo.
Y reza en todo momento
el Santísimo Rosario
del pesebre hasta el Calvario
medita bien la Pasión
y acompaña en procesión
a este Santo relicario.¹⁸

¹⁸ Verso de origen anónimo recopilado por el sacerdote Miguel Jordá.

CAPÍTULO 3- LA RELIGIÓN COMO FACTOR CLAVE EN EL CANTO A LO DIVINO

El sábado 28 de septiembre de 2019, como cada año en el fin de semana posterior a la celebración de Fiestas Patrias se congregaron en el Templo Votivo de Maipú -uno de los santuarios más importantes de la religiosidad católica chilena que carga con el simbolismo de la patrona de Chile y protectora del proceso independentista nacional del siglo XIX- más de 50 cantores y cantoras a lo Divino para celebrar la tradicional festividad de Oración por Chile.

La cita religiosa se lleva a cabo desde 1974 en el lugar santo. En esa primera edición, el conjunto de cantores nombró al patriarca del Canto a lo Divino, título simbólico que reconocía a uno de los más conocidos y admirados exponentes de la tradición, Miguel Galleguillos. Luego de su muerte, hace más de 20 años, esa figura simbólica fue heredada por uno de los más célebres participantes del encuentro de este año, el cantor Arnoldo Madariaga.

Año a año, la celebración se realizó sin interrupción manteniendo la fecha posterior a las fiestas nacionales con el motivo de agradecer un año más de vida independiente de Chile y elevar las plegarias por el país. El año 2020 no se realizó debido a la pandemia mundial del Covid-19, ya que por motivos de salud muchas ciudades y comunas del país se encontraban en cuarentena y con prohibición de reuniones multitudinarias.

La celebración del 2019, fue presidida por el sacerdote Carlos Cox, de la congregación de Schoenstatt, quien por 14 años fue el rector del templo que alberga la figura de la Virgen del Carmen. En la eucaristía, el religioso destacó la relevancia del Canto a lo Divino en la tradición religiosa nacional y declaró su profunda admiración por este arte. En palabras del sacerdote en su homilía, “todas las misas en Chile deberían realizarse con décimas y guitarrón”.

Las primeras décimas en ser enunciadas se caracterizan por encarnar la experiencia de los cantores, caracterizada por una vida campesina y ligada al cultivo de la tierra en distintas localidades rurales de la zona central. Frente a la imagen de la Virgen de Fátima -que por esos

días se encontraba de visita itinerante en el país y que incluso fue recibida por el Presidente Sebastián Piñera en el Palacio de la Moneda- y con la figura de la patrona católica nacional, la Virgen del Carmen, los cantores a lo Divino dedicaron parte de sus décimas a levantar peticiones por la delicada situación del agua en los campos nacionales y la sequía que afecta a gran parte del territorio nacional que, en su condición de hombres de la tierra les repercute directamente en sus labores diarias.

Uno de los aspectos a destacar, era la presencia paritaria de cantoras en la cita musical y religiosa. De los más de cincuenta artistas, una cuota equitativa eran mujeres entonando décimas frente al altar. Una muestra de que la práctica se ha ido abriendo paulatinamente hacia la presencia del canto femenino y con mayor fuerza durante el último tiempo.

Luego de la rueda de presentación, en los comedores del santuario se preparó una cena. Para luego, como dicta la tradición de la cual son parte, permanecer toda la noche entonando décimas en una vigilia en que elevan las plegarias y agradecimiento a la figura central de la Virgen del Carmen, patrona de Chile.

Cuando hablamos de que el Canto a lo Divino es una tradición que solo se lleva a cabo en nuestro país, un aspecto fundamental y distintivo es el carácter religioso. Existen, no sólo en nuestro país, sino en gran parte del continente americano, diversas formas de canto popular que tienen a la décima como estructura lírica fundamental, pero sólo en Chile podemos encontrar una manifestación musical que utilice estos recursos para elevar plegarias y oraciones a las figuras divinas del catolicismo.

Esto se debe en parte a la forma en que se introdujo el verso en Chile a través de los Jesuitas alrededor de 1619, -siendo una de las tesis sobre el origen de este arte en nuestro país- misionando a la población mestiza e indígena del territorio entre los ríos Choapa y Maule. Si bien, existen otras teorías, esta es la más aceptada por los historiadores, cantores y antropólogos. Lo que nos dice que el verso y la religiosidad siempre estuvieron unidos en su

propagación por el territorio, dejando huella en los misionados que lo transmitieron a las generaciones siguientes.

El sacerdote Miguel Jordá, una de las figuras religiosas más relevantes en la historia del Canto a lo Divino, comenta sobre la propagación de este arte "...fueron 150 años de misiones itinerantes en que los misioneros iban de norte a sur predicando a indígenas, españoles y mestizos y les enseñaban a "cantar y rezar la Doctrina Cristiana en versos", como consta en muchos documentos de la época. Bucalemu, por lo tanto, habría sido el epicentro desde donde se propagó esta tradición. Además, tenemos otra coincidencia: aquella zona de misiones comprendía la región entre el Choapa y el Maule, que es la zona donde actualmente se conserva la tradición del Canto a lo Divino".¹⁹

La religiosidad siempre ha estado presente en este arte, por lo tanto, es parte de la vida de los mismos cantores y cantoras. Como se mencionó en el capítulo anterior sobre los rituales y fiestas en que son partícipes los y las exponentes de este arte, existía una fuerte creencia en que los cantores eran intermediarios entre Dios y la persona enferma- en caso de las novenas- así como también con las guaguas recién fallecidas, para que puedan tener un encuentro con Dios en el cielo a pesar de su corta estadía en este mundo, en los llamados Velorios del Angelito.

Como se comentó en el capítulo anterior, en la actualidad ya casi no se realizan velorios y novenas. Actualmente, los cantores se congregan en las distintas festividades religiosas del calendario católico. Ahora el ritual mismo es de agradecimiento, alabanza, perdón o peticiones a la figura celebrada. En dicha ceremonia cantoras y cantores mezclan cantos con versos improvisados en el momento, así como también versos de mayor data, escritos por ellos mismos o por otros exponentes que ya no están con vida.

Maximiliano Salinas, historiador y teólogo, propone - según su investigación "Canto a lo Divino y la Religión del Oprimido en Chile"- cómo viven la religiosidad cantoras y cantores a lo Divino en conjunto con la masa rural y oprimida, en contraste a la religión católica oficial.

¹⁹ Entrevista extraída del libro "El renacer del guitarrón chileno" de la Asociación Nacional de poetas populares y payadores de Chile, año 1996, p. 16

Para lograr entender la religiosidad de ambas partes, Maximiliano Salinas la dividió en tres dimensiones. La religión católica jerarquizada, más ligada a las fuentes de poder político y económico, tiene una visión más patriarcal de la figura de Dios. “En términos simbólicos se sitúan en los tres espacios tradicionales del cielo, la tierra, y el infierno. De arriba hacia abajo, y en cada uno de ellos, se ubican consecutivamente la divina Majestad, la disciplina de la Iglesia (uorda dericalis), y finalmente, el mundo de Satanás, principio de la desobediencia.”, explica.²⁰

En contraparte, Salinas resume la religiosidad vivida por los oprimidos de este modo: “...partiendo de la experiencia poética y campesina del Canto a lo Divino, habría que apuntar que dicha espiritualidad 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)”²¹

El autor explica de forma más detallada este punto: “La espiritualidad del oprimido se pone en movimiento de lo bajo a lo, alto, partiendo del escándalo de la muerte, el asesinato del hijo (la Pasión de Cristo, como real dominio de Satanás), pasando por la afirmación de lo femenino, de la madre, como la vida del hijo (la Navidad, la encarnación, como rebelión de la tierra), y culminando en la anulación o suspensión del padre severo-austero (la imaginiería folklórica de la Gloria, con el tema del Dios de consolación, el acceso del hijo, el Angelito o la fiesta de los Santos, en motivos como la remolienda en el cielo).²²

El Canto a lo Divino en la tradición católica

El Canto a lo Divino siempre ha estado espiritualmente ligado con la fe católica. Si bien se origina, en parte, por una labor evangelizadora, ha mantenido una particular relación con la institucionalidad de la Iglesia Católica chilena.

Como ya se ha explicado, la Compañía de Jesús tomó parte de las campañas de evangelización de los territorios chilenos en la parte inicial de la colonia española en nuestro

²⁰ "Canto a lo Divino y la Religión del Oprimido en Chile" de Maximiliano Salinas Campos, año 1991, p. 277

²¹ "Canto a lo Divino y la Religión del Oprimido en Chile" de Maximiliano Salinas Campos, año 1991, p. 42

²² Ibid., p. 287

país y fueron ellos quienes propagaron el canto religioso en décimas. Pero al considerarse blasfemo y pagano por parte de las autoridades eclesiásticas -posición que venía desde la Edad Media con los juglares- por tener una forma más carnavalesca y muy distinta a la seriedad que poseía la religión señorial de la colonia y posteriormente oligarca del Chile republicano se fue alejando al Canto a lo Divino de la oficialidad de la religión. Hay que considerar que hasta comienzos del siglo XX gran parte de las ceremonias religiosas oficiales se celebraban en latín y con una restringida participación de campesinos e inquilinos, manteniendo el ritual de San Pío V.

Según Maximiliano Salinas, destaca la cercanía que tuvieron los cantores con la forma de vivir de los franciscanos (seguidores de las ideas de San Francisco de Asís) y sus enseñanzas.

23

La Guerra Civil de 1891, que terminó con el gobierno de José Manuel Balmaceda, marcó una división mayor entre cantores y jerarcas de la Iglesia Católica. Esto debido a que muchos de los exponentes de la época tenían una participación política partidaria al Presidente, mientras que la Iglesia era más afín con la clase oligarca de la época. Al constituirse el régimen parlamentarista, parte de los cantores populares tomaron una postura de protesta contra los nuevos gobernantes y la misma iglesia, con la cual se distanciaron durante toda la primera mitad del siglo XX.

La reunión de la tradición religiosa del Canto a lo Divino con las tradiciones de la Iglesia Católica ocurrió en un proceso que se sitúa posterior a la segunda mitad del siglo XX. La primera mitad se caracterizó por un advenimiento de la cultura popular campesina, dado el interés del mundo académico, y el comienzo de la exploración de las complejidades culturales campesinas, el Canto a lo Divino comenzó a ser reconocido y valorado como arte y práctica religiosa fuera del entorno rural donde se practicaba.

Esta relación con la Iglesia oficial sufrió un cambio a partir de un proceso que tuvo como detonante el Concilio Vaticano II, celebrado entre 1962 a 1965, dado que, en dicha reunión

²³ "Canto a lo Divino y la Religión del Oprimido en Chile" de Maximiliano Salinas Campos, año 1991, p. 122

-la cual tuvo la participación de 2450 obispos y fue presidida por los Papas Juan XXIII y Pablo VI- se discutieron las formas de vivir la fe acorde a los nuevos tiempos, así como una renovación de la misma Iglesia Católica y la promoción de esta.²⁴

Como fruto de dicho encuentro, en el documento conciliar “Sacrosanctum Concilium” de 1963 finalmente la iglesia llegó a la aceptación y difusión de los cantos religiosos populares. "Foméntese con empeño el canto religioso popular, de modo que, en los ejercicios piadosos y sagrados y en las mismas acciones litúrgicas, de acuerdo con las normas y prescripciones de las rúbricas, resuenen las voces de los fieles", se extrae del escrito.²⁵

Dicho designio exigía desde entonces una mayor participación de la Iglesia con la música religiosa popular, como es el caso del Canto a lo Divino. Fue de esta forma que la institución religiosa comenzó a regir en la tradición campesina. Este proceso lo podemos apreciar en las celebraciones actuales del arte, todas guiadas por un calendario eclesiástico. También se ve en el hecho de que se movió esta tradición desde las casas de las personas que necesitaban de los cantores y se llevó a las parroquias de las distintas localidades. Este cambio también tiene un factor social-cultural, asociado a los bajos números de mortalidad infantil, así como también la escolaridad y el trabajo en sectores rurales fue tomando más tiempo a los exponentes, y ya no había espacio para celebrar dichos rituales.

Antes que esta relación comience a formarse como se ha descrito anteriormente, tuvieron que suceder ciertos hechos en la Iglesia Católica latinoamericana y chilena que fueron forjando este camino. En 1968 se celebró la II Conferencia General del Episcopado Latinoamericano en Medellín, mientras que en 1979 se realizó la III Conferencia en Puebla. En ambas se comenzó a diagramar las formas para trabajar lo acordado en el Concilio Vaticano II, a su vez uno de sus principales trabajos fue comprender la forma en que las clases marginales y populares de la región viven su fe, además de verla como forma de evangelización, para finalmente poder generar una unión con la institucionalidad.

En Chile, el primer acercamiento entre la Iglesia y los cantores a lo Divino fue en 1974, cuando se realizó el primer encuentro nacional de cantores a lo Divino en Maipú, encuentro

²⁴ Deborah Valenzuela. Transformaciones y reconocimiento eclesial en el Canto a lo Divino en Chile (1987-2014) 2014, p.46

²⁵ Samuel Claro Valdés, Teología y Vida, Vol. XXXI 1990, pp. 27-45.

que se realiza hasta la actualidad. Después, en 1977 se realiza otro encuentro nacional de cantores, esta vez fue en la gruta de Lourdes, ubicada en Quinta Normal. Esto generó que se acabase la ignorancia y resistencia por parte de la institución sobre el Canto a lo Divino, para que juntos comenzarán a trabajar, tal como se relató anteriormente.

Un hito que corona el proceso descrito se dio con la visita del Papa Juan Pablo II a Chile en 1987. Fueron dos momentos donde la máxima autoridad de la Iglesia tuvo contacto con esta tradición popular. La primera se dio el 3 de abril en el Templo Votivo de Maipú, cuando Domingo Pontigo se presentó frente a él. La segunda vez fue el cantor Juan Pérez Ibarra, quien cantó en representación de los cantores a lo Divino de la ciudad de La Serena, enunciando unos versos durante una homilía realizada por la máxima autoridad de la Iglesia.

“Fue una experiencia muy enriquecedora. Jamás me imaginé conocer a un Papa. Tuve la dicha de saludarlo, de entregarle mi libro “El paraíso de América” y él me regaló un rosario²⁶, detalló el simbólico encuentro en una entrevista el cantor Domingo Pontigo. Este acto fue una especie de distinción a la enorme tradición religiosa del arte, y cómo los cantores contribuyen no sólo en un comienzo con una labor evangelizadora, sino además siendo activos trabajadores de la religiosidad rural y campesina en los pueblos de la zona central de Chile.

Se crearon importantes celebraciones cómo la Oración por Chile, que se realiza días posteriores a las fiestas patrias en el Templo Votivo de Maipú, la fiesta de la Virgen del Carmen, la vigilia en el Santuario de Lourdes, junto con la inclusión de cantores populares en la celebración anual del Te Deum en la Catedral Metropolitana.

A su vez, para la Iglesia, el Canto contiene funciones de un modo de vivir cristiano que ayudan a la relación con la fe. Eso se debe a sus características propias, es así que podemos encontrar una función cultural por ser una expresión artística; así como también una función catequística por transmitir la doctrina cristiana; también se considera celebrativa por la forma en que es celebrado el ritual; contiene una función poética por el contenido de sus versos y finalmente se haya una función comunitaria por permitir reunirse a compartir este ritual en comunidad.

²⁶ Entrevista extraída del diario digital “El Mostrador”, año 2014

Desde aquel momento hasta la actualidad, la Iglesia se ha mostrado partícipe en el Canto a lo Divino, difundiendo material, así como el arte mismo y apoyando a los exponentes frecuentemente. Así lo comenta Miguel Ramírez, presidente de la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino: “La iglesia poco a poco se fue acercando y hoy en día la Asociación Nacional tiene personalidad jurídica que tiene que ver con la Iglesia”. Además, comenta que muchos congresos se realizan en la sede de la Conferencia Episcopal de Chile, ubicada en Santiago.

A pesar de la buena relación, Ramírez, asume una autocrítica en nombre de los cantores por la complicada relación que existía antiguamente con los miembros de la fe católica “los sacerdotes eran reticentes, porque se producían ciertas cosillas que bueno, hoy analizándolas como cantor tenían cierto grado de razón”²⁷. Las “cosillas” a las que Ramírez se refiere tienen relación con el ánimo festivo de muchas ceremonias, en donde el consumo de alcohol era muy habitual y los excesos no lograban ser controlados por los mismos cantores. Esto hacía que de alguna manera a ojos de la iglesia se distorsionara la práctica religiosa teniendo la reprobación de los sacerdotes locales para realizar ceremonias en iglesias y capillas.

“La relación hoy es bastante mejor que en los últimos años. Lo hemos conversado con los cantores más viejos y dicen que así era antiguamente, hoy eso no se da, o se da en muy pocos lugares, y ahí hay mucho respeto por lo que se está haciendo y los mismos cantores antiguos han ido orientando a que las nuevas generaciones no hagan. De esta manera la Iglesia se ha ido dando cuenta que hay una riqueza enorme en el cantor, en lo que el cantor dice, en cada verso, en cada verso el cantor relata o interpreta su canto”, agrega el líder de los cantores nacionales.

Además de comentar algunos cambios que ha tenido la práctica respecto de antiguas tradiciones, el cultor comenta que el proceso de aceptación ha permitido que la Iglesia incluya a los cantores en ceremonias muy típicas en zonas rurales como misas a la chilena y cuasimodo. “Los sacerdotes han notado que el Canto a lo Divino es religiosidad popular y se han dado cuenta que también es evangelización lo que hace el cantor, por lo tanto, han abierto las puertas de los templos y están apoyando constantemente el tema del canto”, destaca Ramírez.

²⁷ Entrevista realizada de manera telemática el 16 de diciembre de 2020.

Sobre la instrucción que pudiesen llegar a tener los sacerdotes sobre este tipo de tradiciones y la manera en que esto ayudaría a fortalecer la relación entre los cultores y los miembros de la Iglesia Católica, Constanza Ceballos, cantora a lo Divino de la Región Metropolitana destacó su importancia: “Son casos particulares donde las iglesias tienen relación con los cantores y te digo que es por el vínculo que tienen los cantores con los sacerdotes, y con la disposición que estos han tenido a permitir y conocer el Canto a lo Divino”, plantea.

Agrega una propuesta que, a su juicio, ayudaría a la labor de los cantores y cantoras para dar no sólo a conocer el arte, sino entregar una expresión de fe y devoción religiosa a las comunidades locales. “Un tema que se debería plantear es que en los seminarios de teología deberían tener conocimiento de lo que es el Canto a lo Divino, para que cuando llegue un cantor a pedir la capilla para poder realizar una vigilia o alguna misa, el cura no esté desprevenido o ignore esta tradición que lleva más de 400 años”, sugiere. Una propuesta que da a entender una necesidad de mejor conocimiento de la tradición por parte de quienes son los principales representantes de la iglesia en los pueblos y localidades del país.

La labor del sacerdote Jordá

Recordemos que uno de los actores fundamentales para que el Canto a lo Divino lograra el reconocimiento fue el sacerdote español Miguel Jordá Sureda, quien recopiló una gran cantidad de obras de cantores y de versos tradicionales que hasta entonces sólo fueron conservados por la tradición oral.

Jordá nació en Girona, España, en 1934 en el seno de una familia campesina y muy católica, desarrollando su niñez en los duros años de la Guerra Civil española. En su adolescencia ingresó al seminario y luego de años de trabajo como sacerdote emigró en 1960 junto con otros 17 religiosos -entre ellos Juan Alsina, cura obrero asesinado por agentes del Estado posterior al Golpe Militar- a Chile. Su labor estuvo marcada por su trabajo parroquial en zonas rurales del país. Fue párroco en el norte del país y en Chiloé, siendo trasladado en

1964 a la Diócesis de Melipilla, en donde conoció muy de cerca la tradición del Canto a lo Divino.

En su trabajo parroquial comenzó a valorar el Canto y reconocerlo como una actividad religiosa. Su labor de destacar a los poetas y cantores lo llevó a recopilar los versos y a incluirlos en las ceremonias religiosas, trabajando codo a codo con los más destacados cantores de la época.

“El canto permaneció más de 400 años sólo en el campo y cuando llegó el padre Miguel Jordá a Chile, se interesó tanto por este arte, como era español, y empezó a llevar el canto a la iglesia, por eso ahora se conoce el canto y lo ha conocido mucha gente”²⁸, comenta el cantor Domingo Pontigo, declarado Tesoro Humano Vivo en 2010, premio que destaca la trayectoria y aporte patrimonial de los cultores populares, entregado por iniciativa estatal.

Jordá escribió una decena de publicaciones y antologías de versos escritos por cantores populares. Muchos de estos escritos son de origen anónimo y rescatados por la tradición oral, y también algunos relatos en donde describe la vida en el campo de los cantores. Entre ellos destacan “Los mejores versos a lo Divino: una tradición de cuatro siglos que perdura en el campo chileno” de 2004, y “Los mejores versos a lo divino: una tradición de cuatro siglos que perdura en el campo chileno”, de 1974.

“Lo conocí y leí todos sus libros. Teníamos buena relación, pero sabe una cosa, yo escribí la historia de Chile en décimas, una síntesis de la historia de Chile, y yo atacaba mucho a los españoles y a él no le gustó... jajaja. Lo editó y cambió gran parte. Como poeta no era muy bueno, pero escribía décimas”, relató Pontigo. De esta forma, con un característico humor, el también poeta recuerda la figura del sacerdote español.

“El padre Miguel Jordá, fue un aporte para nuestra tradición”. De esta manera define el legado del sacerdote la Comisión de Cantores a lo Divino del Área Eclesial de la Conferencia Episcopal de Chile (CECh). Con motivo de su fallecimiento en su natal Girona en enero de 2018, los cantores miembros de esta comisión le dedicaron sus agradecimientos en un comunicado en donde precisaron su gran influencia en el reconocimiento del arte. “El padre

²⁸ Entrevista realizada de manera presencial el 22 de junio de 2019

Miguel Jordá Sureda fue quien insertó el canto a lo Divino en la Iglesia Católica, después de ser ejecutado en los velorios de angelitos y novenas de casa de campo, él lo llevó a las capillas, parroquias y santuarios como el Templo Votivo de Maipú, el Santuario Nuestra Señora de Lourdes en Santiago y a muchísimas partes de nuestro país”²⁹, detalló la publicación. Una muestra del agradecimiento de muchos cantores a lo Divino por el trabajo de Jordá.

La percepción del cantor hacia la religiosidad

Los exponentes del Canto a lo Divino son la expresión más relevante de la religiosidad presente en el arte. Son ellos los que en cada verso y décima manifiestan la tradición religiosa de más de 400 años y que hemos indagado. Por eso consideramos que, para este reportaje, es muy relevante conocer su visión de la religiosidad.

“Yo soy tan creyente en Dios, porque le da muchas virtudes a gente humilde. Yo nunca fui a la escuela, aprendí a leer porque Dios es grande. Yo me crié en un fundo en la comuna de San Pedro. Un hermano, Juan Pontigo, igual que mi papá que acaba de fallecer, era muy entusiasta para la escultura y llamó la atención del dueño del fundo y lo pusieron a estudiar en un colegio en Cartagena. Mi mamá sabía leer y no sabía escribir. ¿Y sabe con quién aprendí? Con mi hermano. Yo empecé a escribir los versos sin saber leer, a hacer las letras, las copiaba, entonces cuando conocí las letras, las sabía hacer todas”. Con estas palabras Domingo Pontigo, quien en su tarjeta de presentación se define como "poeta frutillero", reflexiona sobre su fe y como esta ha influido en su historia de vida.

Al comentar su origen como cantor, el poeta, que reside en una pequeña chacra de herencia familiar, donde cultiva frutillas, relata: “Yo tengo muy arraigo con este arte. Mi mamá era de Navidad, ahí llegó su bisabuela y antepasados desde España junto con los jesuitas. Traían una mula y la gente quedó maravillada con los animales, no había caballos y las cambió por 100 cuerdas de tierras. Esos son mis orígenes en esta tierra y el arraigo con esto”.

²⁹ Comunicado de la Comisión de Cantores a lo Divino de Área Eclesial de la Conferencia Episcopal de Chile (CECh), 2 de enero 2018.

Sobre el arte añade: “El Canto a lo Divino es una oración hecha verso. Cuando uno va a cantar a lo Divino se concentra en el Canto a lo Divino, es un canto de respeto. No nos gusta que la gente esté conversando si estamos cantando. La verdad, que ellos mismos no pueden escuchar lo que uno está cantando. Y la forma que nosotros tenemos es poder evangelizar con el Canto a lo Divino, que haya más creyentes, más seguidores, todo eso”.

Parte de las palabras de Pontigo resume el rol histórico que ha ocupado el cantor popular en el arte del Canto a lo Divino: ser un canalizador de las oraciones del pueblo campesino; a su vez un transmisor de tradiciones y propagador de la fe cristiana católica, un aspecto muy relevante en la historia del campesinado chileno.

Para Fidel Améstica -cantor y poeta-, el canto a lo Divino es campesino y lo que se mantuvo siempre es la devoción de cantar en las casas “eso de cantar en las iglesias es algo nuevo de los últimos 50 años. Quien llevó el canto a lo Divino fue el padre Jordá, para bien y para mal. A mí en lo personal no me gusta cantar en las iglesias, por distintas razones”, sostiene.

Además, Améstica comenta alguno de los simbolismos en la organización de las tradicionales ceremonias “acá en Chile se empezó a cantar a lo Divino en las casas porque era una forma de tener a Dios. ¿Dónde estaba Dios? Secuestrado en la capilla del fundo, del patrón o estaba en la catedral. Para mí cantar a lo Divino es una forma de estar dentro de lo sagrado con Dios de una manera no mediatizada. Tienes que pensar que las religiones monoteístas son religiones que tienen la concepción de lo sagrado como algo externo al sujeto y esto está mediatizado por una institución religiosa. Entonces es una forma de estar en lo sagrado sin mediación institucional, sin pasar por los funcionarios de Dios, sin pasar por la burocracia tradicional católica”.

Para el cultor, destina palabras para comentar lo importante de la comunidad en el acto ceremonial en que cada cantor reunido eleva sus plegarias. “En las ruedas de canto no estamos de espaldas al público, porque no es un espectáculo. Están todos mirando al centro y los demás también están mirando a ese punto sagrado. Eso genera comunidad, nos permite reconocernos en un lenguaje común y sentir lo sagrado de manera comunitaria. Cantar siempre ha sido una fiesta por más que el cura quiera mantener el orden, pero es también la oportunidad de reunirse”, sentencia hacia el final de la conversación.

Fundamento: Creación

Autor: José Peña

Un tiempo en el Paraíso
estuvo Adán de inquilino
por faltarle al Infinito
perdió el pobre su destino.

Dios al hombre lo formó
de barro y pura tierra
Satanás le hizo la guerra
hasta que prevaricó.
Cuando al mandato faltó
salieron de un imprevisto
y un arcángel les dio aviso
de la orden celestial
y por eso estuvo Adán
un tiempo en el Paraíso.

Un día nuestro Señor
enojado dijo a Eva
fuiste la mujer primera
de caer en tentación.
La llamó en esta ocasión
nuestro Salvador Divino
y le cambió su destino
como en la historia verán
en el Jardín Celestial
estuvo Adán de inquilino.

En esta oportunidad
y en esta hora penosa
Adán lloró con su esposa
por cometer la maldad.
Se les perdió la amistad
por causa de aquel delito
y se ven llorar contritos
los dos en esta ocasión
a Dios le piden perdón
por faltarle al Infinito.

Desde hoy se mantendrán
con el sudor de su frente
y por ser desobedientes
la tierra trabajarán.
Y por el mundo andarán
como errantes peregrinos
la tierra les dará espinos
y tendrán que padecer
por causa de la mujer
perdió el pobre su destino.

El Dios Todopoderoso
puso al hombre y la mujer
en el Jardín del Edén
nada más maravilloso.
Vivían con sumo gozo
los dos en santa armonía
se perdió toda alegría
cuando fue que Adán pecó
y el Eterno nos mandó
al esperado Mesías.

CAPÍTULO 4: ESTUDIOS SOBRE EL CANTO

Históricamente, el Canto a lo Divino siempre ha vivido en una especie de burbuja entre quienes conocen el arte, donde sus exponentes comparten la base de una misma identidad. La mayoría de la gente que lo practica tiene sus raíces en el campo. Nunca fue cercano a las grandes urbes, por tanto, siempre estuvo lejos de las principales instituciones: la Iglesia y el Estado. Aunque eso no quiere decir que no se hayan producido acercamientos, ni interés por estudiar y hacer visible esta tradición.

La historia de los estudios sobre el Canto a lo Divino

Los primeros vínculos que tuvo este arte con las urbes -al menos según se consigna por las crónicas de la época que se conocen- fueron durante la guerra contra España. Según relata Juan Uribe Echeverría -escritor e investigador-, dicha crisis llamó bastante la atención de los cantores, puesto que existía un miedo sobre perder la independencia ganada. Relata: “hacia 1865, o tal vez un poco antes, nadie ha podido precisar, el cantor de novenas y velorios, diestro en la composición de décimas a lo divino y a lo humano, se decidió a utilizar el viejo metro en el comentario de hechos cívicos, y dio a conocer sus composiciones por medio de la imprenta³⁰”.

Así nace la llamada “literatura de cordel”, en donde cantores tenían sus versos escritos en hojas que colgaban de un cordel sujeto de un árbol a otro. Esta práctica se veía con frecuencia en las estaciones de trenes, lo que provocó que sus versos fueran conocidos más allá de los límites de lo rural para que llegase a las ciudades, principalmente Santiago.

Esta práctica también dio pie al nacimiento de la Lira Popular, una clase de revista que contenía escritos hechos en verso y en décimas realizados por cantores populares que se repartían en forma de impresos sueltos. Comenzó a crecer en popularidad, puesto que comenzó a llegar a muchas ciudades gracias al tren, y junto a la creciente urbanización del país también en plazas y lugares públicos había cantores vendiendo sus versos a la gente. Sus contenidos eran principalmente de protesta sobre la situación del país, colándose en las

³⁰ Flor de Canto a lo Humano, Juan Uribe. 1974, p. 16

publicaciones versos a lo Divino. Su forma era una hoja en donde iba un titular y dibujos, sumándole que se incluían cuatro a ocho décimas, glosadas en cuarteta firmadas por el mismo autor, quien daba a conocer su nombre o un seudónimo.

Para Danilo Petrovich, la Lira Popular es fundamental en los estudios sobre el Canto a lo Divino -a lo Humano igual- puesto que se transformó en la primera publicación de versos dado a conocer gracias a las imprentas, provocando un cambio de mentalidad en ese Chile con la poesía popular. A su vez, comenta que las publicaciones tienen otras aristas que ayudaron a enriquecerla, puesto que tenían un contenido político, histórico, cultural y bibliográfico, casi como una suerte de gran complicado periodístico inmerso en las ilustraciones y versos que contenía.

Tanta es la importancia de la Lira Popular, que sus escritos fueron dando paso a los primeros grandes estudios gracias a los coleccionistas de estos. Se destaca la figura de Rodolfo Lenz, filólogo alemán que llegó al país en 1889, quien en conjunto de Julio Vicuña Cifuentes y Ramón Laval fundaron la Sociedad Chilena de Folklore en donde prestaron seria atención a la Lira Popular, logrando tener una de las más grandes colecciones de pliegos de poesía popular. Se interesó tanto en el Canto a lo Divino, que comenzó a difundirlo a través de la academia para su posterior estudio. Daniel González, comenta esta labor: “fueron unos estudiosos con una perspectiva bastante crítica para el tiempo, eran tan buenos que los censuraron. No podían estar hablando cosas de un lenguaje castellano que no existe, muy prosaico, muy burdo, ¿cómo pueden estar haciendo estudios filológicos de las adivinanzas del mundo campesino? Ellos sacaron cosas bonitas del canto y de experiencias del Canto a lo Divino. Finalmente, fue disuelta la Sociedad del Folclor.”

Este periodo de grandes estudios llevados a cabo por la Sociedad del Folclor entre los años 1910 a 1920, permitió una de las primeras separaciones del Canto a lo Divino con el Canto a lo Humano. A su vez fue agrupando los distintos rituales a cada Canto. Petrovich plantea que Rodolfo Lenz fue el pionero en los estudios sobre esta tradición. A su vez destaca su importancia no solo con este arte sino con la filología en Chile, puesto que su línea de investigación es la que perdura hoy en día en la Universidad de Chile y algunos museos del país.

Después, entre 1920 hasta 1950 existe un vacío en los estudios sobre el Canto a lo Divino, debido a la censura a la Sociedad Chilena del Folclor, sumado a que la Iglesia aún no reconocía este arte como parte de la fe oficial, puesto que contenía ritos y fundamentos paganos a su parecer. Por su parte, el Estado aún no contaba con una política que pudiera reconocer el rol patrimonial del Canto.

Las décadas de 1950 y 1960 las podemos denominar como la época de oro en la relación del Canto a lo Divino -y a lo Humano igualmente- y los estudios académicos. Esto se debe a que muchos investigadores de distintas ramas del arte comenzaron a interesarse en esta tradición bajo el amparo de las principales casas de estudios, como la Universidad de Chile y de Concepción, en el marco de un advenimiento de la cultura popular en los estudios universitarios.

Se destacaron Diego Muñoz, Luis Oyarzún, Inés Valenzuela, pero de sobremanera Juan Uribe Echeverría, quien fue uno de los autores que más produjo publicaciones sobre el Canto a lo Divino. Las obras realizadas en esta época permitieron contactar a los cantores repartidos en Chile y así crear las agrupaciones de cantores. Aunque Daniel González y Danilo Petrovich recalcan que las investigaciones realizadas en esta época eran de tipo crónica a la historia y rituales de este arte más que un análisis con una mirada crítica social y antropológica. También se destacan las recopilaciones, publicaciones y la labor de divulgación realizada por Violeta Parra.

En 1954 se realizó el evento más importante para el Canto a lo Poeta -Divino y Humano- : la creación del Primer Congreso Nacional de poetas y cantores populares de Chile el 15 de abril de dicho año en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, organizado por Diego Muñoz e Inés Valenzuela. Contó con la presencia de los más reconocidos cantores populares de la época, así como folcloristas y poetas nacionales, tales como Margot Loyola, Evaristo Molina, Pablo Neruda, Nicanor Parra, Antonio Acevedo, entre otros.

El congreso tuvo una duración de tres días, en el cual se realizaron rituales a cargo de los cantores populares. Además, se sentaron las bases futuras de los estudios y la difusión sobre esta tradición. Se buscó impetuosamente que fuera conocida, estudiada y transmitida en todo el país, ya sea poesía popular antigua o moderna. Los principales retos eran crear una Escuela

de Poetas y Cantores Populares en Valparaíso, y difundir la Lira Popular en todas las reuniones del país³¹.

Lo que dejó este primer evento fue una apertura de múltiples estudios sobre el Canto a lo Poeta, así como su difusión en las ciudades, saliendo de su ambiente rural, todo amparado por la academia, esta vez institucionalizada en la Universidad de Chile. Esta relación se quebró de golpe con la dictadura militar de Augusto Pinochet tras el golpe de Estado al gobierno del presidente Salvador Allende en 1973.

Daniel González comenta el devenir de los estudios del Canto en la dictadura: “después del Golpe se cerró la Universidad de Chile a este mundo, más tarde hubo una visión folclorista muy conservadora del mundo popular, enfocado al tema de la cueca. En todo Chile pasó ese conservadurismo cultural porque bueno, todo el resto se acabó a punta de balazos, todo lo que es la cultura popular más potente se paró, digamos”.

Mientras gran parte de los estudios folclóricos y de música popular sufría un distanciamiento con el Canto a lo Divino, y la dictadura se encargaba de potenciar a la cueca y tonada como las principales actividades folclóricas del país, aparece una arista que siempre mantuvo conflicto con este arte, la Iglesia Católica.

Durante la dictadura y el regreso a la democracia, la academia no volvió a acercarse a esta tradición como lo hizo en antaño, manteniendo una postura lejana aún en la actualidad. Daniel González nos comentó sobre la situación actual, en donde las variaciones en las disciplinas de investigación también influyeron en este cambio, deslizando una visión crítica de lo que hace. “Los antropólogos eran los más idóneos para seguir trabajando con el Canto al igual que los musicólogos, que era otro grupo importante que pudo haber seguido, pero se profesionalizaron a otras ramas y dejaron esto de lado. A pesar de que este arte se conoce un poco más, no ha habido mucho aporte de la universidad, muy poca contribución sistemática. Hay muchos aportes de lugares comunes, de decir siempre lo mismo, muy de crónica, pero no hay estudio histórico, musicológico, antropológico tan profundos”, sentencia.

³¹. Primer Congreso Nacional de poetas y cantores populares de Chile. Anales de la Universidad de Chile, (93), 1954, p. 8-79.

Desde ese periodo hasta la actualidad, han emergido investigaciones y recopilaciones sobre el Canto a lo Divino, todos de forma autogestionada por los propios autores sin ningún apoyo salvo fondos concursables. En esta forma de trabajo se ubica el Museo Campesino en Movimiento (MUCAM), que se define como una ONG de desarrollo con la misión de preservar e incentivar el desarrollo social en torno al mundo rural de Chile.

Danilo Petrovich, quien es parte del equipo de trabajo del MUCAM, nos comenta sobre esta iniciativa: “nuestra idea es hacer un archivo independiente, es por eso que tenemos esta “anti-organización” que es MUCAM. No tiene financiamiento, no es museo, no está ligada a una universidad, no tiene nada que ver con las publicaciones científicas, el interés está por hacer registro independiente financiado a base de fondos concursables”.

Espacios como éste permiten que las disciplinas ligadas sigan estudiando el Canto a lo Divino. Sin embargo, no es suficiente ya que, al no contar con un presupuesto fijo, así como el nulo apoyo de una casa de estudios, los hace frágiles a la hora de mantener la sustentabilidad del proyecto en el tiempo.

El canto de Violeta

Sentada bajo la sombra de un peumo, mientras el extenuante calor de la temporada ofrece un paisaje de baja humedad y en la mesa en el patio se ofrecen las más dulces frutas de temporada de la zona central. Frente a ellos, en la entrada de las casas de adobe y paja construidas con las mismas manos que entonan bellos toquíos en un viejo guitarrón, la artista popular chilena más universal impregnó los sonidos y voces en su memoria musical como tesoros de esta tierra. Esta imagen de Violeta Parra es parte de lo que deja su relación con el Canto a lo Divino. Según investigadores que compartieron época con la artista sabía tocar los instrumentos como la propia hija de la tierra del canto, y supo afanosamente oír las ruedas de cantos y muchos velorios de Angelito, y escuchar y cantar junto a cantores avezados que no cualquier afuerino tocaba a su lado.

“Sabe escribir versos a ‘lo divino’ y a ‘lo humano’, compone sus propias melodías y puede improvisar unas décimas si la ocasión lo exige. En los velorios de angelitos ha sido invitada a cantar junto a grandes cantores, ‘de aquellos que no se dejan acompañar por cualquiera’, y cuando va de pueblo en pueblo y de rancho en rancho, buscando los trozos perdidos del

magnífico fresco folklórico de Chile, no es una extraña entre los viejos cantores campesinos”, de esta manera describió Magdalena Vicuña Lyon la relación de Violeta Parra y el Canto a lo Divino.³²

En sus orígenes en la región del Ñuble, si bien su padre oficiaba de profesor de instrucción primaria y su madre trabajaba de modista, y su situación económica no era de pobreza como el gran panorama de las zonas rurales de la provincia, Violeta creció en un entorno cercano a lo campesino y viendo en experiencia propia las particularidades culturales que mantiene el Canto a lo Divino y otras expresiones musicales que se descubren al adentrarse en la vida de campo de la primera mitad del siglo XX.³³

“Vida, trabajo y obra son en Violeta la misma cosa. Todo lo que hace y aprende lo asimila y orienta desde una conciencia movida por la creatividad, el inconformismo, la pasión y la dedicación obsesiva por los quehaceres artísticos. Ya a los seis años conoce en Chillán el canto a lo poeta y la tradición de las cantoras de tonadas y vales”, destaca la doctora en literatura y experta en poesía chilena e hispanoamericana Paula Miranda, autora del libro “La poesía de Violeta Parra”.

Gran parte de la labor de recopilación y creación de composiciones con el vibrato y emoción propia del canto campesino, se debe a sus primeros acercamientos musicales. Creció oyendo a cantores y cantoras, asistiendo a velorios a los angelitos, oyendo los parabienes, las Décimas, las oraciones, los casamientos y celebraciones campesinas. Uno de los hechos que marca la vida de Violeta Parra en su visión del canto en décimas, y entre ellos el Canto a lo Divino, es la temprana muerte de su hermano menor Caupolicán Parra Sandoval, producto de una neumonía cuando no superaba el puñado de meses de vida. Violeta tenía 8 años y vio como en su casa se organizó el velorio del angelito de su fallecido hermano. Para la ocasión, como era de costumbre, asistieron muchos cantores de la zona, entre ellos participó su padre Nicanor Parra, quien además de ser profesor era un dotado cantor popular. En la ceremonia se

³² Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares”, edición julio-agosto de 1958 de la Revista Chilena de Música.

³³ Después de vivir un siglo, Víctor Herrero, 2017. p.18.

entonaron durante toda la noche diversos versos a lo Divino para honrar el alma del difunto infante, todo a ojos y oídos de Violeta Parra.³⁴

Miranda comenta que, en la comuna de Quirihue, por ejemplo, a través de las hermanas Yévenes, tejedoras y cantoras campesinas, Violeta constató que había al menos cuatro tipos de cueca (corta o común, valseada, cueca larga voluntaria y larga obligatoria o del balance) y las grabó todas.³⁵

La académica e investigadora plantea que es en la provincia del Ñuble donde Parra hereda una cultura popular muy rica en lo estético y se impregna de los valores de la vida rural, en un entorno de agricultor libre y espontáneo, combinado con la tradición de festividades campesinas de enorme riqueza musical popular.

“Ahí Violeta convivió con una cultura popular viva, apegada a la tierra, religiosa y festiva, y conoció el arte de la improvisación. La propia Violeta Parra, si bien no improvisaba a la manera en que lo hacen los payadores –ninguna mujer lo hacía en esa época–, sí tenía la capacidad (y la necesidad) de crear canciones de circunstancia, movida por la situación específica en la que se hallaba, y no solo en las festividades. Según ella misma, el primer género que cultivó habría sido la paya: ‘Tengo facilidad para improvisar, pero me resulta más fácil escribir. He escrito doscientas cuarenta coplas sobre todo tipo de cosas’”, describe Miranda.³⁶

Si bien, Parra creció escuchando cantos y celebraciones en donde estaba presente las características del Canto a lo Divino, no fue hasta 1953, advertida por su hermano Nicanor, - quien luego de cursar estudios en el extranjero centró su atención en la poesía- sobre la riqueza lírica y poética de estos cantos que tomó conciencia sobre la importancia de esta tradición. Desde ese momento Violeta Parra inició su ardua labor de folklorología, viajando por diversos pueblos y encontrándose con ya ancianos cantores populares.³⁷

Una de las primeras fuentes y personas que le abrió el mundo del Canto a lo Divino a Violeta Parra, fue la cantora popular Rosa Lorca, quien residía en el sector de Barrancas, y

³⁴ Ibid., p.31-32.

³⁵ La poesía de Violeta Parra, Paula Miranda, 2013. p.38

³⁶ Ibid., p.21-22

³⁷ Después de vivir un siglo, Víctor Herrero, 2017, p.111.

que no sólo era conocida por ser partera sino una destacada arregladora de angelitos. Lorca había heredado ese oficio desde la localidad de Cunaco, Colchagua, así como también la tradición del canto. Junto con Lorca, otra de las referentes que permitieron a Violeta Parra descubrir no sólo el Canto a lo Divino, sino que el folclor chileno en general, fueron las hermanas Aguilera, como eran conocidas en la localidad de Malloa, cercano a la ciudad de Chillán, a quienes conoció a temprana edad.

La cercanía con el canto a lo Poeta, y reconocida admiración por los más grandes exponentes y maestros del arte, es que le permiten rendir tributo en una entrevista concedida a Mario Céspedes en la Radio Universidad de Concepción en 1960.

“Ah, yo reconozco, amo y venero el Canto a lo Humano y el Canto a lo Divino, desde el punto de vista del texto literario y del punto de vista musical. Basta con conocer un verso a lo divino para conocer el espíritu fino, sabio y delicado del cantor chileno”, declaró Violeta.³⁸

Por aquellos días la cantora popular ya había formado parte de la misma universidad en la Región del Bio-Bio a cargo del Departamento de Investigaciones Folklóricas de la casa de estudios. En dicha labor dedicó su itinerante pasión musical a recopilar el extenso cancionero popular campesino y organizar la difusión de las expresiones musicales con las que había compartido toda la vida. Se definirá de aquí en adelante como absolutamente imbricada en la cultura popular campesina chilena, especialmente la relacionada con las cantoras chilenas (tonadas, cuecas, sirillas) y con el canto a lo poeta, en sus expresiones del canto a lo divino, del canto a lo humano y payas.

En la tarea como académica trazó diferencias con la tradición investigativa por las formas que usó para difundir y divulgar sus estudios, y la manera en que hizo partícipe a los propios cantores y exponentes de la cultura musical campesina. En la presentación de la “La Cueca”, como se le conoce popularmente al disco “El folklor de Chile, vol. III – La cueca presentada por Violeta Parra”, se realizó una presentación en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. El evento contó con la presencia de artistas populares y cantores, invitó a un

³⁸ Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra, Radio Universidad de Concepción, 5 de enero de 1960.

organillero y una banda circense, hecho inédito que ocurría por vez primera en esa casa de estudios, frente a una audiencia que tuvo diversas reacciones.³⁹

“Según Gastón Soublette, la presentación del Canto a lo Divino por la radio nunca se había realizado, y cuando Violeta lo hizo “provocó una verdadera revolución en materia de interpretaciones. Comenzó a mostrar cosas desconocidas, el canto a lo divino... se empezó a escuchar en la radio. Violeta fue una erupción dentro de la música chilena”, comenta Miranda sobre la particular forma de divulgación que hizo Violeta de las tradicionales formas musicales campesinas, entre ellas el Canto a lo Poeta y en específico el Canto a lo Divino.⁴⁰

En lo relativo a la producción musical de Violeta Parra, la experiencia de vida y su trabajo con cantores populares campesinos le permiten comenzar a componer obras originales. En este momento escribe “Décimas. Autobiografía en versos chilenos”, compuesto entre 1957 y 1958, siendo editado y publicado posterior a su muerte en septiembre de 1970. También destaca la composición de una de sus destacadas canciones, “El gavilán”.

Para Paula Miranda, el caso particular de la poética y las virtudes líricas del Canto a lo Poeta y las manifestaciones que se dan al interior de la categoría, entre ellas el Canto a lo Divino, se vinculan con la capacidad de contar historias, reflejar realidades y reflexionar sobre temas, pero con la particularidad de cuidar el lenguaje y no alejarse jamás de la música, métrica ni de la oralidad.

“Los versos pueden ser improvisados o memorizados, cantados o recitados, pero siempre deberán responder a una lógica oral de mucha rapidez mental y compositiva, y deberán estar acompañados de guitarra, arpa o guitarrón. Ese contar una historia y abordar un problema se referirá a algo más amplio, a la necesidad de tener algo importante que decir a la comunidad. Se canta entonces por una necesidad personal y porque otros necesitan de ese canto”, comenta.⁴¹

La visión de Violeta del canto, descrita por Miranda, adopta mucho protagonismo al analizar las formas líricas de la poesía de “Décimas” y asociarla con la manera en que la

³⁹ La poesía de Violeta Parra, Paula Miranda, 2013 p.237

⁴⁰ Ibid., 238.

⁴¹ La poesía de Violeta Parra, Paula Miranda, 2013, p.47

riqueza lírica del Canto a lo Divino pudo haber influido en la creación de la obra de Parra. “Ha resuelto dejar testimonio de su propia vida en un libro escrito, como una manera de autoconocimiento y auto configuración identitaria, pero para hacerlo ha recurrido al crisol de recursos de todo tipo que le ha ofrecido la tradición en la forma de la décima”, señala la investigadora, destacando que una las principales recursos líricos y métricos del Canto a lo Divino supo de ser influencia en la obra de una de las más importantes artistas populares en la historia del país.

Para los cantores, la figura de Violeta Parra es importante, no sólo porque comparte gran parte de los valores culturales en que se produce el Canto, ni porque es capaz de entender desde adentro sus particularidades, sino por la tarea de difusión del Canto a lo Divino en su ya mencionada labor de investigadora.

“La Violeta no era cantora a lo Divino. Sí se acercó. De hecho, ella aprendió con Isaías Angulo en Pirque. Por supuesto que ella, la labor de rescate o de dar a conocer el Canto a lo Divino es algo que se valora tremendamente.”, destaca Constanza Ceballos.⁴²

Miguel Ramírez, conocido como “El Curicano”, comentó su visión de la artista nacida en San Carlos: “Violeta Parra es cantora popular, hay varias cantoras populares como ella hoy en día, son familias populares muy relacionadas con el folclor. Pero Violeta Parra fue una gran investigadora, estuvo muy cerca del Canto a lo Divino porque escuchó y recopiló mucha información del Canto a lo Divino, se metió muchísimo en el Canto. Hay que recordar que tiene muchos libros en décimas y Canto al Angelito, porque se nutrió bastante de los cantores a lo Divino y por eso ayudó a que se conozca a la cantora, al cantor.”

Sin embargo, hizo presente que “como cantora no tengo antecedente de estar en vigilia toda la noche. Es más observadora del Canto a lo Divino, apreciaba lo que hacían los cantores con su canto y de alguna manera lo difundió a su manera en su investigación”.

⁴² Entrevista realizada de manera telemática el 11 de diciembre de 2020

Fundamento: Verso por saludamento

Autora: Violeta Parra

Salú' o primeramente,
salú' o primeramente
a tu dulcísimo paire;
tam' ién salú' o a la maire
que te sostuvo en el vientre.
Salú' o a na loble gente
que te da tal reverencia,
pidiéndole a Dios clemencia,
y que te dé tu salvación.
En presencia del Señor
salú' o a la hermosa mesa.

El primer hombre fue Dios,
María la primer' maire. (bis)

Derrama gotas de sangre
del ver que su hijo murió.
En el paraíso s' encarnó
en medio de los judíos
y se vio tan malherí' o
que el Señor tiró a' rrançar.
María lo fue a alcanzar

a las orillas de un río.
Ay sí, a las orillas de un río.

Dicen que Dios en verdad,
dicen que Dios en verdad
es hecho de tres personas
y que tiene una corona
con zafiros adorná' .
Escrito muy claro está
lo que del mundo va a ser,
los que van a merecer
el perdón de padre eterno,
que también hay un infierno
que llega a resplandecer.

Maire, yo le digo adiós
y usted por mí no haga duelo.
Yo espero en Dios que en el cielo
nos vamos de ver los dos.

En el tránsito veloz
ya se cumplió mi destino,
purificando al divino
a la gloria adentraré
y antes de partir diré:
adiós, adiós, mundo indino.

CAPÍTULO 5: EL ROL DE LA MUJER EN EL ARTE

“Escuchaba a mi papá todas las noches a la orilla del fogón cantando con su guitarra, de ahí fui metiéndome en el canto hasta que un día lo desafíe, le dije: yo sé cantar. Me hizo una prueba, y desde ese momento sigo cantando.” Aida Correa, cantora a lo Divino.⁴³

“Fue gestándose de a poco, de manera inconsciente fui dedicándome a eso sin darme cuenta, porque no fue una decisión. Cuando comencé, en ese momento leía mucho la biblia y participaba en un movimiento espiritual benedictino, cuya base era la lectura de la biblia y la interpretación. Ahí conocí el Canto a lo Divino porque el movimiento lo escuchó y le llamó la atención. Así llegué a conocer el Canto a lo Divino de Loica, cuando ya me sabía algunos versos, y había hecho un verso por nacimiento”. Isabel Mekis, cantora a lo Divino.⁴⁴

“Yo soy de Loica, mi papá nació acá. Somos una tremenda familia, pero nos fuimos a Santiago y allí de chica mi papá me llevó a Pirque a los cantos. Ese suceso me quedó marcado, pero nunca lo practiqué. En Loica se dice que es la cuna del Canto a lo Divino, aquí todos los viejos cantaban y tocaban guitarra. Mi abuelo, que no era un cantor destacado, se dedicaba más al trabajo y a su familia, tocaba la guitarra y cantaba, y bueno eso lo traspasó a mi papá, y mi papá a mí. Marcia Maldonado, principal productora y organizadora del encuentro de cantores a lo divino de Loica, San Pedro de Melipilla.⁴⁵

“Yo no era creyente en mi adolescencia, puesto que tuve muchos problemas con la religión. Mi entrada al Canto a lo Divino se dio por el Canto a lo Humano. Yo estudié Pedagogía en Música en el Pedagógico, durante mi época universitaria tomé un curso de guitarrón chileno -el cual me hizo enamorarme del instrumento- que lo dictaba Francisco Astorga, vasto Cantor a lo Poeta y mi maestro de folclor. Comencé a practicar las décimas y los versos a lo humano. Como justo mi relación con Dios había regresado llegó el Canto a lo Divino.” Constanza Ceballos, cantora a lo Divino, persona ciega.

⁴³ Entrevista telefónica realizada el 20 de abril de 2021

⁴⁴ Entrevista realizada de manera telemática el 15 de diciembre de 2020.

⁴⁵ Entrevista realizada de manera telemática el 2 de diciembre de 2020

La presencia de la mujer en la tradición

Cuatro relatos de mujeres unidas por un mismo arte y tradición. Una situación muy poco común al mirar lo que ocurriría algunas décadas atrás. En la actualidad, es posible debido a los cambios que ha experimentado la sociedad y la férrea lucha de las mujeres en la búsqueda de equidad y derribar la barrera de los roles que a cada género fueron asignados de manera arbitraria y desigual.

Cuando hablamos del Canto a lo Divino y sus roles, tenemos que remitirnos a hablar de los principales rasgos de la vida del campo, propiamente tal, en la zona central de Chile. La conexión de las particularidades de la forma de vida y el arte es tan sólida que nos permite entender el Canto y la vida rural como una sola. A su vez, comprender que la división sexual del trabajo determina el papel que cumple cada género en las ceremonias y ritos del arte. Como se menciona en el capítulo “Características propias del Canto a lo Divino”, la vida del hombre campesino está asociada comúnmente a la labor física, propia de la agricultura, ganadería y el trabajo de la tierra por largas horas durante el día. Es durante la noche, que se da el descanso y el tiempo libre para que sus cansadas manos toquen sus guitarras y guitarrones, y realicen las celebraciones y ceremonias.

El rol de la mujer está marcado por la demandante labor doméstica que ocupa gran parte de sus días. No fue ni sigue siendo remunerada y es escasamente valorada por no traer el sustento económico al hogar a pesar de producirlo. La maternidad y crianza, al estar en sus manos, le resta toda posibilidad para dedicarse a otras actividades. Así lo cuenta Marcia Maldonado, quien reside en la localidad de Loica Bajo, desde su experiencia. “¿Sabes qué pasa? Las mujeres en el campo trabajamos mucho, es distinto. Los hombres trabajan la tierra, llega un momento que se detienen y pueden hacer sus cosas. Las mujeres no, las mujeres son 24 horas, entonces hay menos tiempo para hacer otras labores, es más, lo que pasa en Loica. Por ejemplo, la esposa de Mauro, Úrsula, es cantora, pero entre tanta cosa, trabajo, que los hijos, decidió dejar el canto. Ahora bien, yo sigo metida en esto porque no estoy trabajando”, sostuvo.

Esta distinción de roles que ha imperado por siglos entre los hombres y mujeres -no solo del campo, sino en la vida doméstica en general- tuvo su impacto en la tradición del Canto a

lo Divino con la escasa participación femenina en las principales ceremonias del arte, como lo son las ruedas de canto y las vigalias. Una realidad que ya hacia el fin del siglo XX comenzó a modificarse.

Un antecedente que se puede aportar desde el reporte es la presencia de mujeres cantoras en el encuentro de Canto a lo Divino que tuvo lugar en junio del 2019 en la localidad de Loica. En ese momento se estaba celebrando el día del cantor a lo Divino. En una fría mañana asistieron aproximadamente 30 cantores, en su mayoría hombres. La presencia femenina estaba en el servicio de atención y cocina que se le brinda a los exponentes del arte, con ayuda de algunos hombres.

Otra referencia fue la celebración de la vigilia de enero del 2020 en la misma localidad. Esta vez se festejaba el “Nacimiento del Niño Dios de Loica”, encuentro organizado por Marcia, siendo actualmente uno de los eventos que reúne mayor cantidad de cantores a nivel nacional. En aquella edición, después del estallido social iniciado en octubre de 2019, la convocatoria bajó con respecto a años anteriores, pero no dejó de ser importante. Se vio una destacada participación femenina en las ruedas de canto. Mujeres de todas las edades estaban entonando décimas alrededor de los altares que se disponen para el culto. Para las cantoras y para Marcia es la prueba empírica de cómo la presencia femenina existe y va creciendo, considerando siempre las variables propias de la vida del campo y las dificultades para que las cantoras se hagan presentes.

Al intentar abordar los antecedentes históricos respecto a la participación de la mujer en el Canto a lo Divino, y cómo se puede analizar las causas de su escasa participación en gran parte de la historia de este arte, es interesante citar la visión de Daniel González. Para él, la presencia de la mujer en los roles de protagonismo y en la escena principal es casi nula según los registros documentados, pero su presencia es fundamental en la organización de las ceremonias y ritos del arte.

“Tradicionalmente, el canto en verso era de hombres, no de mujeres. La mujer tenía otro rol, el canto de cueca, de tonada, parabienes, bautizos, casamientos, ahí estaba la mujer, mientras el canto en verso a lo Divino era del hombre, tradicionalmente. Eso no quiere decir que la mujer no tuviera un rol presente porque generalmente la mujer tiene la tarea de

levantar la fiesta. La fiesta, la ceremonia son ellas, tienen un rol importante en esa organización. Estaban a cargo de recibirlos, trabajaba toda la familia”, comenta el investigador.

Pero en su visión el rol de la mujer va más allá “era la que sabía leer, le enseñaba la biblia a los cantores para que sacaran los versos, les escribía los versos en cuadernos, tenían en esos roles. Estaba tan metida, aprende tanto del canto como el cantor mismo, y se acuerdan de los versos. Cerca de Alicahue -localidad rural cercana a Cabildo, Región de Valparaíso- hay una señora que escribe versos y todos los versos que se cantan por ahí son de ella. Ella le hizo los versos a la familia a todos los cantores, tienen roles y van asumiendo roles”, sentencia.

Además de entregar antecedentes sobre la participación femenina que no han sido considerados en la documentación que existe sobre el arte, detalla cómo ha ido evolucionando la presencia de las cantoras en los espacios antes sólo consagrados para el género masculino. “Ahora último han pasado a cantar a lo Divino, los últimos 10 años han sido mucho más presentes en el canto mismo. Los cantores relajaron esa regla de que fueran solo hombres y que había mujeres cantando, igual antes se cantaba o rezaban entremedio, pero ahora, es más, es un proceso de los últimos 10 años”, precisa el antropólogo.

Para González, otro factor clave en que exista mayor participación se debe a los cambios que ha experimentado con los años el rol de la mujer en la sociedad, sumado a la disminución de cantores, que entregó el escenario propicio para su inclusión pensando en el legado futuro del arte.

La fundamental labor de organización y servicio a los cantores e invitados a las ceremonias religiosas del Canto hacen que el rol de la mujer no pase invisible, pero es muy pertinente destacar la tarea de escritura y composición de versos y décimas. Es una faceta del trabajo que no ha sido explorada más allá de los testimonios de cantores de mucha experiencia y no existe documentación que se refiera a este rol imprescindible en el arte.

Isabel Mekis, quien reside en Santiago pero que en su formación ha logrado compartir de manera íntima con destacados cantores y poetas populares, recuerda una muy especial historia sobre el círculo familiar del destacado cultor Domingo Pontigo.

“Don Domingo Pontigo estuvo muchos años casado con la señora Haydée, yo no la conocí, ella falleció. Don Domingo cuenta que cuando ella murió encontró un cuaderno con versos preciosos que él nunca había visto. La señora Haydée sabía escribir versos y lo hizo mucho, otra cosa es que lo disimulaba, lo mismo los cantores con cuecas y tonadas, había un disimulo con esto de los roles que se asignaba a la mujer”, relata.

A su vez, Isabel comenta sobre los cambios que ha habido en el Canto a lo Divino con situaciones que siempre se dieron dentro del ambiente.

“Antes eran puros hombres, en general todo lo que era Canto a lo Poeta, Divino y Humano, eran hombres y las mujeres tocaban tonadas y cuecas. Aunque en la práctica nunca fue así, porque todos los cantores saben cuecas y tonadas, y todas las cantoras saben versos. Hay una cueca que dice: ‘Con los ojos del alma te estoy mirando, y con los ojos de la cara estoy disimulando’, y siento que eso pasa un poco entre el Canto a lo Poeta y las cuecas y tonadas. Todos se miran y saben lo que hacen y lo saben hacer, pero se disimula. Hasta hace unos años eso era lo que sucedía”

Cecilia Astorga, destacada cantora a lo Divino y poeta popular nacida en la Región de O’Higgins, aborda la participación femenina en el Canto a lo Poeta, y cómo se daba curso a cumplir los roles asignados a cada género.

“Siempre fue a favor (la participación femenina). Conocí a mujeres que cantaban a lo Divino que eran muy especiales, yo era chica entonces. La mujer era compañera. No vi tratos discriminatorios. La mujer estaba y era así no más. Don Manuel Gallardo, que está vivo todavía, siempre andaba con su señora, Cristina y ella, era hermana de un cantor muy importante de Aculeo. Ella no cantaba, pero siempre estaba atrás de don Manuel y se sabía todos los versos, entonces pasaba la vuelta y él ponía la oreja y ella le decía la décima que venía, recordaba”, relata la cantora.

Además, destaca que muchas mujeres de las comunidades participaban ocupándose de las labores de servicio de la comida y bebida que siempre había en las fiestas, siendo importantes para que se lleven a cabo esas fiestas. “Ellas sabían todo. Ellas se encargaban del fuego, había diversidad de funciones. Nunca hubo un problema”, agrega.

Pero esa armonía de funciones se vio puesta en conflicto una vez que Astorga intentó participar en las rutinas de payas entre los cantores. “Quedó la escoba. Los mismos compañeros, que cantaban a lo Divino y payaban ¡qué no, ¡qué no! Todavía no entiendo mucho. Decían que yo tenía ventaja porque cantaba bonito, que, porque había estudiado, que esto, que lo otro. Uno de esos payadores, ahora me dijo que entendía que tenía que haber mujeres. Se ha evolucionado y las mujeres estamos en todas partes”, destacó la cantora en una entrevista realizada por la Revista Portonazo.⁴⁶

Constanza Ceballos, de profesión profesora básica, relata en su experiencia cómo ve la influencia de los roles de género en el canto y la participación femenina en las principales ceremonias.

“Los cantores no tienen la responsabilidad de los niños. Para ellos es súper práctico salir a cantar toda una noche y al otro día salir a trabajar. Claro, es muy sacrificado, pero una mamá no puede hacer eso con los niños. Por supuesto que siempre se va a ver limitada y de hecho hasta el día de hoy, siempre se va a ver impedida la mujer para cantar a lo Divino debido a las dinámicas que se dan y su rol, que tiene que mantener igual. Yo no lo veo de manera negativa porque la mujer entra en la rueda igual y está enseñando igual y está cantando. Tal vez no va a las vigiliass, pero siempre está practicando, está tocando”, comenta.

Miguel Ramírez, en su visión experimentada de cantor popular entrega su apreciación de la forma en que las mujeres han asumido más protagonismo en el Canto, comparando con el rol que cumplían en un pasado no muy lejano.

“Ha ido creciendo la participación de la mujer en el Canto a lo Divino y no solamente en el Canto, también en la división de agrupaciones. En la directiva de la asociación hay dos mujeres: Anita Irazábal y María Inés, ambas de Alhué, directora y subsecretaria respectivamente. Antiguamente, cuando yo comencé en realidad no veía mujeres cantando, esto se ha dado hace muy poco tiempo. Haciendo un poco de memoria en las casas de campo, en las vigiliass, la mujer prestaba un rol súper importante que es la atención doméstica. Lamentablemente, es el rol que siempre le tocó a la mujer. Asumo que los cantores venían desde muy lejos y había que atenderlos y el aporte del hombre, el rol que se le dio -qué sé yo-

⁴⁶ Entrevista realizada a Cecilia Astorga extraída de la Revista Portonazo, edición diciembre 2018.

era cortar leña, hacer el fuego y calentar el agua. El resto de las labores durante toda una noche de canto es la mujer, y veo por ahí que se la elimina del Canto, no porque no quisiera cantar, sino porque no le daba el tiempo. Hoy en día la situación es distinta, las mujeres se lanzaron a cantar y lo hacen muy bien. Es por ello que se les ha invitado a ser parte de directivas, no solamente por ser motivadoras y proactivas, sino porque cualquier persona que siente y quiere el Canto a lo Divino, debe ser parte también para dirigirlo y no veo porque no pueden estar las mujeres involucradas”, finaliza.

Las mujeres siempre estuvieron involucradas en el Canto a lo Divino, simplemente los roles de género en la vida rural se encargaron de situarlas en una posición no tomada en cuenta por muchos. La misma labor realizada en sus hogares, la realizaban en las vigiliadas: la de la organización. Sin ellas -según los relatos- no hubiesen existido prácticamente las vigiliadas, décimas, canto al angelito y otras ceremonias, puesto que eran las mujeres quienes atendían toda la noche a los cantores. También se comprueba que a pesar de no participar de forma visible en las vigiliadas, siempre o una mayoría de ellas escribió décimas y le enseñaba a sus maridos y compañeros, quienes eran los exponentes e intérpretes finales.

Cabe destacar el caso de Rosa Araneda, gran cantora a lo Poeta. Vivió entre 1850 y 1894. Casada con Daniel Meneses -otro destacado cantor popular de la época-, es una de las mujeres más reconocidas en este arte, si bien su mayor participación la tuvo en el Canto a lo Humano, destacándose por sus décimas publicadas en la Lira Popular criticando al gobierno del Presidente José Manuel Balmaceda y posteriormente a Jorge Montt y a los congresistas. También se destacaron las décimas en que describe la vida de la gente de finales de 1800 en Santiago, alcanzando popularidad en la masa obrera. Aun así, también es reconocida por los versos a lo Divino que ha escrito, tales como: a la adoración del Niño Dios, a la despedida de los angelitos, a la Virgen de Andacollo y a la pasión de Cristo. Rosa Araneda nos da la afirmación que las mujeres sí estuvieron presente en este arte. Lamentablemente, después de su muerte no se conocieron otros casos de mujeres partícipes de este arte durante una gran cantidad de años.

La situación vivida por las mujeres en el Canto no es sorprendente, pero sí es interesante, puesto que, para Maximiliano Salinas, la religiosidad popular tiene un componente femenino.

Tal como se explicó en el “Capítulo 3: La religión como factor clave en el Canto a lo Divino”, además se puede agregar una especificación sobre este componente:

“La Naturaleza y lo femenino se inscriben en una misma dinámica de solidaridad y compasión profundas con el Mesías. Diera la impresión que el cuerpo del Mesías brotara o estuviese prolongado en la realidad de lo femenino y de lo cósmico, en un complejo misterio de Amor.”⁴⁷

Como podemos ver, lo femenino es un factor importante en la religiosidad campesina y la piedad popular, por ende, en el Canto a lo Divino. Lamentablemente los roles de género históricamente pre establecidos con la llegada de la corona española a América fueron marcando la pauta de cómo sería tratada la mujer en la vida rural como en esta tradición. El estar en constante cuestionamiento la forma en que se delimitaron los roles es que permite a la mujer adentrarse en el Canto no solamente desde la vereda de la organización y la atención doméstica, sino como exponente protagónica.

Cuatro mujeres, un mismo canto

Juan Andrés Correa, campesino proveniente de una familia altamente participativa en el Canto a lo Divino, toma su guitarra que ya tiene muchos años, y luego de un día de trabajo comienza a tocar sus cuerdas y a cantar versos a la orilla de un fogón. Lo que él desconoce es que el ritual que realiza diariamente en su hogar logrará despertar una fascinación y pasión en la pequeña Aída, que por entonces tenía 11 años. Ella siempre observó a su padre tocar, fue así que comenzó a practicar, porque sentía el arte y la tradición en el seno de su familia. La llevaba en su sangre, igual que su padre y sus hermanos.

Pasaban los días y sus ganas de querer participar en una rueda de Canto crecía, más aún cuando veía que su hermano menor, Ramiro, participaba por el simple hecho de ser hombre. Fue en ese momento que tomó coraje y desafió el método patriarcal de su padre -de que las mujeres debían estar en la casa y los hombres cantando- diciéndole que ella sabía cantar y quería participar de las ruedas. En un principio Juan Andrés no le creyó, pero al ver la

⁴⁷ Canto a lo Divino y la Religión del Oprimido en Chile" de Maximiliano Salinas Campos, año 1991, p 98

determinación de su hija, la puso a prueba. “Desde ese momento no dejé de cantar”, comenta riéndose de la situación la cantora de gran trayectoria.

Al provenir de una familia que tiene una larga data en esta tradición, fue incorporándose junto a su padre y hermano a las ruedas en que estos eran invitados. Ella veía las caras de enojo y de extrañeza de los otros cultores preguntando: ¿Qué hace una mujer? ¿Sabrá tocar? Si bien, no fue fácil en un principio, ella ya contaba con la aprobación de su padre y eso era lo único que le importaba. Fue así que comenzó a entrar en ruedas de Canto y en la poesía popular, para más tarde ser valorada como una de las grandes cultoras de este arte.

Al enviudar su padre, hace 27 años, Aida -que se encontraba separada y con sus hijos pequeños- se mudó con su progenitor. Al día de hoy, Juan Andrés Correa se encuentra incapacitado físicamente para cantar, por lo que Aída lo ayuda y cuida. En su hogar ubicado a 35 km de Las Cabras en la Región de O’Higgins, Aída comenzó a traspasar este arte a dos hijos: Juan Pablo Murillo Correa y Francisca Muñoz Correa. La tradición continúa en la familia.

Antes de que comenzara la pandemia del Covid-19, Aída Correa se encontraba enseñando este arte en su casa a todas las personas cercanas al poblado de Las Cabras que quisieran aprender. En un principio partió en un colegio, pero encontró que por los horarios -generalmente en la tarde noche- le acomodaría a la gente que fuese en su hogar, así estarían con la calefacción de las estufas a leñas y no serían desalojados por la cuidadora del colegio. Durante los días de confinamiento ha aprovechado el tiempo para seguir creando décimas y tocando la guitarra con su familia, a veces le piden que participe en encuentros de forma online, a lo que acepta con mucha felicidad porque no quiere que este arte se estanque por la pandemia.

Hoy a sus 60 años es catalogada como "matriarca", un título que rompe las tradiciones antiguas del Canto a lo Divino, puesto que solo habían patriarcas. A su vez, habla de lo que ha avanzado el rol de la mujer en este arte. Aída Correa es uno de los mayores ejemplos de ello. También es considerada mentora y fuente de inspiración de muchas mujeres que están o quieren estar en la poesía popular. Ella no lo siente así, pero aprecia el reconocimiento que le

hacen, sobre todo de las mujeres, porque así no siente la soledad que tuvo en sus inicios. “Al final no era tan mala, porque hasta el día de hoy me solicitan”, afirma riendo.

Constanza Ceballos nunca imaginó que al dejar Pitrufrquén, Región de la Araucanía, para estudiar pedagogía en Música en la UMCE, iba a reencontrarse con Dios y enamorarse de un instrumento tan característico de la zona rural, como es el guitarrón chileno. El encanto que le produjo el aparato musical en su estadía en Santiago la iba a llevar a conocer el Canto a lo Divino para no alejarse nunca más del arte.

En su adolescencia tuvo problemas con la fe, debido a que no estaba de acuerdo con la forma en que practicaba la religión evangélica su madre. Una vez llegada a la capital, una amiga le habló nuevamente de Dios, pero de una forma tan distinta que volvió a nacer el interés. Aunque el impulso final lo logró en el taller de guitarrón chileno realizado por Francisco Astorga, -vasto cantor a lo Divino- quien se transformaría con el tiempo en su maestro. Coni, como ha de ser llamada, sintió gran atracción por uno de los más característicos instrumentos del arte, y comenzó a sentir curiosidad por toda expresión musical a la que estuviera ligada. Así fue como llegó a las décimas, dedicó tiempo a aprender el canto a lo Humano en un principio, para más tarde, sumarse de una manera muy natural a practicar el arte.

“Las personas que entran al Canto a lo Divino lo hacen por fe y devoción. Una persona que no cree, no puede ser cantor a lo Divino. Está directamente relacionado con los hechos religiosos, con la biblia y con las festividades de la iglesia. Entonces la persona que entra al Canto a lo Divino debe ser necesariamente creyente, o si no sería una inconsecuencia”, de esta manera la cultora reflexiona sobre las características propias del Canto y cómo se debe comenzar a practicar.

La ceguera completa con la que vive desde su nacimiento, y la escasa alfabetización en el braille de sus pares y maestros, llevó a Coni a aprender el Canto de la forma más tradicional, esto es, vía oral y aprendiendo décimas de memoria. Comenta que graba los versos en su

celular y posteriormente los escucha para poder memorizarlos, y así poder entonarlos una vez aprendidos. Su condición nunca fue impedimento para poder expresarse en el Canto a lo Divino, tampoco recibió discriminación ni algún comentario por ser mujer. Todo lo contrario, comenta. En los años que lleva dedicándose al Canto, siempre ha sentido cariño, protección y gentileza por parte de los hombres con los que ha compartido, sobre todo del grupo con el que está la mayoría de las ceremonias. Los días de los encuentros, los cantores la pasan a buscar y la llevan a las distintas vigiliias. Para ella son sus guardaespaldas, relata con especial cariño.

Su referente es Aída Correa, por quien siente una profunda admiración al ser una de las mujeres más talentosas en el Canto a lo Divino. Su anhelo es llegar a ser como ella cuando ya tenga una edad mayor y es su motivación diaria para seguir perfeccionándose. Admira de igual forma a su maestro Francisco Astorga, a quien conoció en su formación universitaria en el ex-Pedagógico, pero la figura de Aída la motiva como cantora.

Desde su hogar en la comuna de Huechuraba, aún recuerda la primera vez que participó en una rueda. “Sentí que podía expresar mi fe a través del canto y de la poesía, pero de una manera más profunda y ordenada”, comenta sobre esa oportunidad que pudo participar junto a otros experimentados cantores en el Santuario de Lourdes en la comuna de Quinta Normal.

A pesar de sus numerosas participaciones en ruedas y encuentros, comenta que es muy racional en su forma de pensar, pero del recuerdo de estos le quedan los sonidos y los cantos en su memoria, lo que le entrega una tranquilidad única. “Bueno, hasta el día de hoy yo me pongo nerviosa en una vigilia, siempre es como si fuera la primera vez, porque todas las vigiliias a pesar de que tienen la misma dinámica, son todas diferentes”, sentencia con una admirable serenidad.

Actriz, hoy en su actual hogar en Santiago Centro destina sus días, en medio de la pandemia más grande de los últimos cien años, al oficio de panadera. Isabel Mekis aún no encuentra su lugar ideal para vivir, pero la vida de campo se lleva toda su atención y admiración. Debe ser el motivo por el cual cuando escuchó a Moisés Chaparro -connotado

payador y cantor a lo Divino- en el movimiento espiritual en el que participaba a los 17 años, que sintió las ganas de dirigirse a él para que le entregara algo más sobre el Canto a lo Divino. Descubrió las cuecas y tonadas, cuando aún no sabía tocar la guitarra. Al mirar de frente la larga tradición del arte, supo que esa pequeña puerta de entrada que le designó Chaparro, sólo era el arranque a descubrir su propio camino en el Canto y la poesía popular campesina.

Isabel jamás pensó que asistiendo al Canto a lo Divino de Loica -la celebración que reúne la mayor cantidad de cantores a nivel nacional- por primera vez se encontraría una nueva forma de vivir la fe, y a sus maestros en este arte. Quedó gratamente sorprendida por la forma en que viven la espiritualidad las cantoras y cantores: “Estaba todo trenzado, Dios y la vida rural, nunca por separado. A su vez, es la forma más democrática y personal de ver la biblia, no hay que seguir un discurso, cada quien vive ligando su vida personal con lo espiritual”, relata con lúcida emoción.

Al momento que responde esta entrevista recuerda las palabras de Moisés Chaparro: “Tienes que buscar y encontrarás”. Así lo hizo, y comenzó a tejer lazos muy cercanos con varios cantores desde aquella jornada de enero. La primera persona a la que se acercó se transformó en su referente: Aída Correa. Ella amablemente le dijo que la visitara en su casa, dispuesta a enseñarle esta tradición. En ese momento -como señala Isabel-, todo fue como un tobogán para ella, puesto que rápidamente se estaba sumergiendo en los mares del Canto a lo Divino.

Con el tiempo, Isabel forjó una gran amistad con Aída Correa, a quien visitaba frecuentemente. Hasta vivió una temporada de verano con ella y su familia, todos cantores. Practicaba con todos los miembros de la familia Correa en el patio de su casa bajo un sauce, experiencia en que afloró su amor por el campo y los quehaceres de la vida rural. También estuvo viviendo temporalmente en la casa de Domingo Pontigo, en un sector rural de la provincia de San Antonio, con quien compartió su estilo de vida y sus enseñanzas. Siempre fue siguiendo los consejos que los más experimentados le daban, ha ido buscando y explorando. Se ha nutrido del estilo de vida de los exponentes, pero poco a poco ha gestado su propia obra y su historia personal.

No ha tenido problemas con los cantores por ser mujer. Siente que la han querido ayudar y proteger en todo momento, por lo que comenta el gusto de compartir el Canto con ellos. A pesar de la cálida aceptación, tiene la valentía de contar en esta conversación un episodio de acoso que vivió en una de las ceremonias organizadas con otros cantores. Aclara que lo considera un incidente. La situación le generó rabia e impotencia, inmediatamente lo comentó con otros cantores y sintió su contención de manera presta. Aída Correa fue uno de sus principales apoyos. Para ella fue un momento puntual, que responde a la cultura machista que está presente en la vida campesina, pero que no empaña la gran acogida que por años ha tenido por parte de los cantores y cantoras en el arte.

Enamorada del campo por varias razones, Isabel aclara las principales: “La combinación entre la vida comunitaria, un fuerte vínculo con la naturaleza y la religiosidad, me hizo encantarme de lo rural”. La pandemia ha sido algo muy triste para ella: ha tenido que vivir la cuarentena en Santiago, lo que la imposibilita de compartir con sus maestros y amigos, ni poder visitar su anhelada vida de campo. La comunicación jamás se ha perdido, a través de un grupo de WhatsApp muchos cantores se han organizado para hacer rituales a través de videollamadas. Isabel no ha participado, porque considera que no se vive esa magia que se siente al estar en la rueda de Canto junto a amigos y cantores para poder expresar su fe. Tampoco siente la experiencia de camaradería al compartir sus vidas y apreciar la naturaleza de una forma espiritual que le llena el alma.

Marcia Maldonado toma su celular y comienza a llamar a distintas personas, todos son cantoras y cantores a lo Divino. Esta llamada no es la de siempre. Si bien lo hace un mes antes del Canto a lo Divino de Loica como cada año, esta vez no es para recordarles la realización de este gran encuentro -año a año es el que más exponentes reúne- sino para notificarles la triste noticia que luego de 45 años ininterrumpidos, este evento no podrá realizarse en enero de 2021 debido a la crisis sanitaria por el Covid-19.

Después de llamar a más de cien cantores y cantoras de todas partes de la zona central de Chile, Marcia recuerda cómo es tradicionalmente la organización de un evento de tal magnitud para este arte, donde es una de las cabezas principales hace ya 6 años

aproximadamente, aunque no recuerda muy bien la fecha en que se hizo cargo de la ceremonia en general.

En un año normal, ella se contacta con los cantores semanas antes recordando que el primer sábado de enero a las 20:00 horas se celebra la fiesta del Niño Dios de Loica. Después de confirmar la presencia de los exponentes, comienza la producción de la fiesta, con la autogestión de la comunidad para llevar a cabo el evento. Los principales aportes son alimentos para atender a los cantores como corresponde, nos comenta. Ella misma aclara que Loica se ha hecho famosa por la buena comida que se sirve en los rituales, y el apoyo de la comunidad es vital para llevar a cabo esto, debido al bajo apoyo de las autoridades municipales y eclesiásticas.

Nació en una familia de tradición rural en la provincia de Melipilla. Marcia emigró desde Loica a los 7 años a Santiago. Comenta que su padre la llevó a los encuentros de Pirque, ahí fue que conoció a conciencia el Canto y se enamoró de este arte. Aunque conocía en otras localidades el Canto en décimas, comenta que en Loica se dice que es la cuna del Canto a lo Divino. Todos los *viejos* cantaban, todos los *viejos* tocaban guitarra junto a su abuelo, que no era un cantor destacado, puesto que se dedicaba más al trabajo y a su familia. Mientras vivía en la capital sus sueños estaban en el campo. Sus vacaciones siempre fueron en Loica para visitar a sus familiares. Los años pasaron y la vida le permitió cumplir su anhelo de volver vivir en Loica.

Establecida en el campo, comienza a acercarse al Canto nuevamente. Contrae matrimonio con un cantor proveniente de una familia con gran tradición en el arte y forman un grupo. Si bien, nunca se ha considerado experta, Marcia también ha tomado la guitarra y ha entonado versos al igual que muchas mujeres, que con el tiempo se han atrevido a ser más partícipes. Jamás ha sentido discriminación por parte de los hombres. Al contrario, relata que todos han estado muy prestos para enseñar a futuras aprendices y que la tradición familiar perdure. Tampoco se ha sentido incómoda como organizadora, le encanta a pesar que sea una actividad muy demandante y agotadora.

Su matrimonio terminó y con ello el grupo que conformaba. Pero llegó el apoyo de nuevas personas junto a quienes actualmente son los encargados de organizar las festividades de

Canto a lo Divino que se llevan a cabo en la localidad de Loica Bajo, en la comuna de San Pedro de Melipilla. Destaca las figuras de Juan Núñez, experimentado cantor de la comunidad, y Mauro Fuentes. Con ellos toman las riendas cada año para que las celebraciones sigan vivas y no acaben desapareciendo en el tiempo.

Actualmente, con su hijo de 14 años toman clases de Canto a lo Divino en Pirque, tal como cuando ella era niña, para estar más activos en el arte y sus ritualidades. Aunque este año no se pudo celebrar presencialmente en su localidad, igualmente Marcia se las arregló para poder rendir honores al Niño Dios de Loica, con grabaciones de los distintos cantores y la realización de un video de larga duración con los cantos de cada persona que quería participar. ¿El resultado? En sus palabras, un éxito en absoluto.

Fundamento: Nacimiento

Autora: Isabel Mekis

Cuando llegan a Belén
En el lomo de aquel burro,
Ella dijo en un susurro
"José no me siento bien".
El dijo a su mujer: "ven
Que es voluntad celestial,
Llegar en este animal
A una casa provisoria,
Calma que empieza la historia
Hoy nace el sol divinal".

Dijo una vaquilla flaca
Triste y con cara de pena:
"No es muy bonita esta escena
A mi el pesebre me achaca".
Contestó el buey a la vaca:
"esto es una maravilla,
Se parece a una capilla
Un lugar acogedor,
En que nazca el salvador
De la virgen sin mancilla".

Un cordero se perdió
Sus pastores lo buscaron
Y hasta el pesebre llegaron

Porque un ángel los guió.
Un pastor bueno gritó
"¡allí está nuestra ovejilla!"
Bajo en lucero que brilla
Y un niño que no se queja,
Al compartir con la oveja
Hoy el eterno se humilla.

De tanto venir de oriente
Muerto de sed un camello,
Iba siguiendo el destello
De la estrella reluciente.
Para ver al inocente
Tres hombres con sangre real,
Van siguiendo la señal
Para ver lo que ella encierra,
Dios ha bajado a la tierra
Haciéndose hombre mortal.

Al fin en ese galpón
Camello burro y oveja,
El buey y la vaca vieja
Esperan la bendición.
Admiran en un rincón
A un niño envuelto en pañales,
Se han cumplido las señales
Y el pesebre ya está listo,
Ha nacido jesucristo
Entre tantos animales.

CAPÍTULO 6: RECONOCIMIENTO DEL ESTADO Y POLÍTICAS PÚBLICAS

El Estado y los patrimonios

El Estado de Chile históricamente no ha sido cercano a las tradiciones que se llevan a cabo en nuestro país. Generalmente es criticado por la poca labor que realiza con el patrimonio, y el Canto a lo Divino no es una excepción. Aunque a diferencia de otras épocas, en el último tiempo han existido trabajos al respecto.

El Canto a lo Divino, junto con las manifestaciones culturales que confluyen en el Canto a lo Poeta, son reconocidos por el Estado como patrimonio cultural inmaterial. Esta denominación proviene de los principios dictados por la UNESCO en 2003, que establecen los parámetros de manejo del patrimonio en los países que la suscriben. En el caso de Chile, se suscribió en el año 2008 con ratificación al año siguiente en el Congreso Nacional, siendo el principal marco normativo y actuación de las instituciones encargadas de trabajar en la preservación y desarrollo de los patrimonios. La Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial, dependiente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio es la encargada de ejecutar las acciones de vínculo con los diversos patrimonios culturales del país.

En particular, en el artículo 2 de la declaración emanada por la Unesco se precisa las claves de reconocimiento de una práctica, esta es que genera identidad a una comunidad específica, que es reconocida como parte importante de su patrimonio cultural.

La Subdirección de Patrimonio Inmaterial reconoce el estatus de patrimonio vivo, a diferencia del Consejo Nacional de Monumentos que tiene la potestad de declarar Monumento Nacional. En el caso del reconocimiento del patrimonio cultural inmaterial, a diferencia de monumentos que las solicitudes pueden emanar de cualquier ciudadano que postule un bien material, este se vale por una solicitud que proviene de las comunidades manteniendo criterios de vinculación con el valor cultural del patrimonio para los territorios.

Una vez que la tradición es dotada con el estatus de patrimonio cultural inmaterial, como es el caso del Canto a lo Divino que es gestionado en su variante más general que es el Canto a lo Poeta, se activa el trabajo realizado por el Servicio de Información y Gestión de

Patrimonio (SIGPA). Es una herramienta que realiza la labor de identificación y recuento de las prácticas y artes que son consideradas patrimonios. A su vez, sirve para mostrar la labor que hace el Servicio Nacional de Patrimonio Cultural.

En el caso del Canto a lo Divino, que es reconocido como patrimonio desde la suscripción de la convención UNESCO, SIGPA trabaja rastreando y monitoreando a los cantores, delegando encargados regionales, quienes son los que realizan el acercamiento con las comunidades y territorios donde se realiza el Canto. Junto con esto, el sistema considera un accionar de gestión de las necesidades que manejan los territorios en el sentido de mantener viva la tradición.

En este sentido es que existen los planes de salvaguardia que apuntan a dar prioridad de acción para salvar un arte o práctica que está en peligro de desaparición en un territorio. En el caso del Canto a lo Divino, que si bien es un arte que está lejos de desaparecer, si se ha logrado gestionar acciones como talleres de Canto en localidades y comunidades en que por diversos motivos quedan pocos cultores en actividad. Estas acciones son coordinadas directamente con cantores locales y las comunidades, y cuentan con recursos entregados por el servicio, pero siempre valiéndose de la cogestión. Estos planes de salvaguardia se ajustan a las necesidades específicas de los territorios y cuentan con recursos limitados, que además se ciñen por planificaciones temporales de 3 años. El primer plan fue contemplado desde 2016 a 2019. En este momento existe el plan 2020-2023, pero la pandemia ha impedido realizarlo como se esperaba.

Entre las acciones realizadas por SIGPA están los talleres de transmisión y valorización. Estas iniciativas buscan que el Canto cuente con un recambio y crezca su número de cantores, a su vez que la comunidad misma tome conciencia del valor cultural y arraigo territorial que tiene la práctica. Estos talleres son una forma de financiamiento directo que tiene el aparato estatal con los cantores, aun cuando los recursos son muy limitados y dependen directamente del apoyo en muchos casos de municipalidades y la importante cogestión. Su realización es gestionada a solicitud de las comunidades que, al conocer el funcionamiento de SIGPA, logran identificar problemas, necesidad de apoyo y la informan. A su vez, se realizan investigaciones con los grupos de cantores con los cuales el Estado tiene registro para

fomentar aún más este arte. Los documentos y registros relacionados de estos cantores se encuentran en el sitio web de SIGPA, así como también su ubicación.

Tesoro Humano Vivo

Esta denominación es una distinción especial y oficial entregada por el Estado, a través del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural. Tiene como finalidad reconocer a grupos y personas que son distinguidos por sus pares y comunidades, por los significativos aportes que han realizado a la salvaguardia y al cultivo de elementos del patrimonio cultural, alineados con los principios de la Unesco.⁴⁸

El proceso de selección para reconocer a un Tesoro Humano Vivo, THV, ha vivido cambios en su historia, en donde su primer periodo fue de 2009 a 2017 y el segundo de 2018 hasta el presente. Entre 2009 a 2017, cualquier investigador o persona podía realizar una solicitud de reconocimiento, esta solicitud era estudiada y analizada por un Comité Asesor, el cual estaba compuesto por un delegado ministerial, cultores y académicos. Este comité realiza la nómina de los THV seleccionados y el Consejo Nacional de las Culturas, las Artes y Patrimonio en conjunto con la máxima autoridad ministerial aprueban dicha lista. En 2018, UNESCO comenzó a tener aprensiones con este reconocimiento debido a que para la convención no cumplía con el deber de salvaguardar. En nuestro país no se eliminó el galardón, pero se modificó. Desde 2018 hasta el presente, son las comunidades quienes son las autorizadas a enviar la solicitud de reconocimiento para algún personaje destacado de esta. Estos formularios de solicitud -individual y colectivo- se encuentran en el sitio web de SIGPA, los cuales deben ser entregados en formato papel en las Secretarías Regionales Ministeriales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Quienes han sido premiados han recibido un incentivo económico entregado por única vez. Reciben 3 millones de pesos si se trata de una persona individual y 10 millones si es que es un colectivo quien se lleva el reconocimiento, de acuerdo a la información de 2019. El reconocimiento además incluye un registro etnográfico, audiovisual y fotográfico para la elaboración de materiales de difusión. En el sitio web de SIGPA está disponible un mapa interactivo de los premiados a lo largo de nuestro país.

⁴⁸ Declaración de SIGPA sobre los patrimonios en su sitio web.

Cabe destacar que hasta 2019 se entregó este premio. En 2020, debido a la pandemia, no se realizó convocatoria, sumado a que el Comité Asesor del periodo 2016-2019 dejaba sus funciones y no hubo nuevos nombres para sus reemplazos. Aunque en el sitio web de SIGPA ya comenzó el llamado para 2021, sin saber quiénes conforman el nuevo Comité Asesor.

En el caso de Canto a lo Divino es una distinción muy relevante, puesto que recae en los exponentes más destacados, cuya incuestionable labor y aporte a la tradición hace necesaria la distinción. Otros cultores de manifestaciones culturales y artes patrimoniales han recibido este premio, tales como bailes chinos, artesanía, arrieros cordilleranos, entre otros. El primer cantor a lo Divino en recibir este premio fue Domingo Pontigo en 2010 y en el año 2017 Arnoldo Madariaga. En 2019 se unieron a la lista de cantores reconocidos como Tesoro Humano Vivo José Manuel Gallardo, Juan Domingo Pérez, Juan Andrés Correa, Gilberto Acevedo y Carlos Santiago Varas. Hasta el momento no se ha distinguido con el premio a ninguna cantora.

Políticas públicas: visión de los cantores

Una característica histórica del Canto a lo Divino respecto a la organización de las celebraciones, festividades y ceremonias tiene relación con la autogestión local respecto de los recursos y roles utilizados en las tradicionales ceremonias. La participación era comúnmente exclusiva de la clase trabajadora y peonal, por lo que eran estos los que en sus ratos libres y con los recursos a disposición lograban montar las ceremonias y fiestas apegadas a la tradición.

Esta forma de gestión de las actividades del Canto sigue siendo la más relevante, es el caso de las fiestas realizadas en Loica Bajo, San Pedro de Melipilla dos veces al año. Marcia Maldonado, principal gestora y organizadora de estas celebraciones comenta que la realización depende de la participación y aporte de recursos de la comunidad local y de la misma comunidad de cantores. Todos aportan de forma voluntaria, y de manera mancomunada logran cubrir todos los detalles que implica la tradicional celebración. Detalla que existe escaso apoyo de la municipalidad, tan sólo mobiliario como sillas, y destaca a los vecinos, siendo quienes sostienen las labores. Ellos prestan servicio sin pedir algo a cambio más que sostener una larga costumbre, pero en palabras de Marcia “la comunidad no tiene

conciencia de lo importante que es el Canto a lo Divino a nivel nacional. Lo hacen porque es una tradición, pero no están conscientes de que es el Canto más grande a nivel nacional y que solo se da en Chile”.

Sobre esta modalidad de gestión de los eventos que se realizan en el año, la también cantora nacida en Loica destaca la distribución de funciones que les permite poder levantar año a año estas importantes fiestas para el Canto a lo Divino. “Nosotros, que somos poquitos aquí de Loica, tenemos un liderazgo natural en distintas áreas. Está Juan Núñez, que es uno de los viejos que iniciaron el Canto a lo Divino en Loica. Si yo no tengo el visto bueno de él yo no hago nada. Por otro lado, tenemos a Mauro Fuentes, que es nuestro líder espiritual, él nos guía, él hace las liturgias, y es parte de nuestro grupito de canto. Y por otro lado estoy yo, que hago la difusión y veo la logística”, comenta. Además, agrega “nosotros no recibimos colaboración del ministerio, ni municipalidad en nada”, dejando en claro la gran capacidad de autogestión comunitaria que cuentan estas celebraciones.

El “Curicano” Ramírez, al ser consultado sobre la relación que mantienen los cultores con la institucionalidad cultural estatal comenta que en el último tiempo el Estado a través del Ministerio de la Cultura y las Artes ha dedicado algunas labores para salvaguardar ciertos aspectos tradicionales del Canto a lo Poeta. Destaca la situación del Canto a lo Divino en las actividades realizadas, con recopilaciones y reuniones de cantores con los que buscan fortalecer la red de apoyo en las distintas localidades de la zona central.

Si bien Ramírez agradece la presencia de este apoyo, entre ellos el premio Tesoro Humano Vivo, el amparo no es suficiente. Es tajante en condenar la suspensión de este premio en el año 2020 y destina palabras a una inquietud muy extensa en el mundo de la cultura en nuestro país. “Los recursos este año han sido poquísimos para cultura y por lo tanto también para el patrimonio cultural del Canto a lo Poeta, pero se ha estado haciendo un trabajo, es meritorio, pero igual falta mucho más en reconocimiento por parte del Estado para una expresión de identidad nacional bastante profunda y muy arraigada”, sostiene.

La cantora Constanza Ceballos, al ser consultada sobre su postura y visión en este tema, destaca en parte el apoyo y aporte de políticas públicas para salvaguardar estas tradiciones, pero apela directamente a un crecimiento del apoyo en temas de difusión. “Hoy hay un

avance por parte del Estado de reconocer y valorar este arte, pero falta mucho todavía en cuanto a la difusión. Mucha gente no conoce el Canto a lo Poeta ni tiene referencias acerca de la paya, entonces hay un trabajo súper grande que hay que hacer en cuanto a la divulgación y a la valoración del Canto y poesía popular en todos los estratos sociales, no solamente en el gobierno. Desde la persona que barre en las calles hasta el profesor, hasta un ingeniero, hay que hacer un trabajo para que se conozca el Canto a nivel país y eso falta todavía y mucho, pero se está avanzando de a poco”, afirma.

Aida Correa también destaca la labor que realiza el Estado actualmente y recuerda que en los tiempos de su padre, nadie se les acercaba. “Estos últimos años si nos han reconocido bastante, antes no, no había ningún gobierno que se preocupaba del canto en sí, de rescatarlo y salvaguardarlo. Ahora no, en unos 10 o 15 años se hace bastante por el canto, por guardarlo, por mostrarlo, por hacer encuentros a lo Humano en la región, a nivel nacional también, yo por lo menos lo he apreciado bastante”, comenta.

La labor de patrimonio y la intención del Estado

Tanto los cultores y el entorno que los rodea, así como funcionarios del Estado a cargo del patrimonio coinciden en que el rol de reconocimiento ha sido necesario, pero hacen ver la necesidad de una visión de Estado que logre aunar posturas en diversas áreas del país para dar relevancia a los patrimonios culturales.

En ese sentido, Soledad Costabal Arellano, investigadora de la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial y anteriormente encargada de patrimonio regional de O’Higgins, plantea la insuficiencia de la labor de Estado canalizada por Sigpa junto a los cantores. “Todo lo que se ha hecho es tremendamente necesario, pero claramente no es suficiente. Las mismas acciones del plan anterior no pudimos cumplirlas todas y no solo por temas presupuestarios, sino que también por recursos humanos, o sea, somos un equipo limitado con recursos súper limitados. Ustedes vieron las noticias que en mayo de 2020 fuimos el primer ministerio recortado y después en el segundo recorte del año también fuimos de los más recortados”, destaca la también gestora cultural.⁴⁹

⁴⁹ Entrevista realizada de manera telemática el 5 de mayo de 2021.

Respecto a la limitación de operación que pueden tener las iniciativas de patrimonio, el cantor Fidel Améstica es crítico. “SIGPA no tiene herramientas aún para generar un cambio. Puede resolver reconocimientos y listas prioritarias, pero hasta el momento es un saludo a la bandera porque es una forma que el Estado tiene de validar los patrimonios dentro de ciertos códigos en determinadas materias y con eso cumple dentro con la ley, cuando en la práctica no es así”, concluye el presidente de la Asociación de Guitarreros de Pirque.

Reconoce la labor de los funcionarios del Servicio Nacional de Patrimonio Cultural, cuya capacidad ha logrado dotar de herramientas y fomentar que las comunidades se organicen en torno a reconocer al Canto a lo Divino y buscar en conjunto proyecto que permitan apoyar a los cantores, pero su mirada crítica apunta a la poca visión que desde las jefaturas y dirección de las entidades públicas puedan tener con no sólo la tradición del canto sino con todos los patrimonios culturales de nuestro país.

“Yo creo que hay un interés en el patrimonio, pero lo que pasa en este tema es que el Estado no tiene madurez política para vincularse. Esto pasa porque no han crecido y entendido el punto de que el patrimonio no es un adorno, no es algo que tú puedas registrar solamente. Es clave vincularse con los patrimonios porque eso es lo que genera cohesión social. Hay funcionarios del Estado y de patrimonio que conocen bastante, pero no son los que tienen el poder de la decisión política, son los que trabajan en terreno. Las jefaturas hacia arriba están desconectadas de eso, los funcionarios cumplen con el registro y dan la información y la jefatura dice que el trabajo está hecho y se archiva”, comenta Améstica.

Soledad Costabal coincide en que la falta de accionar del vínculo del Estado con cultores y patrimonios se puede explicar por la falta de voluntad y visión política, pero además se suma la falta de recursos tanto económico como humanos para aplicar lo planificado que desde los organismos estatales se desarrollan, sumado a los obstáculos existentes para poder lograr desde su trabajo un mejor reconocimiento y asociación con actores fundamentales de la cultura en nuestro país.

Respecto al balance de lo realizado, dentro de lo que el marco institucional permite, Costabal sentencia: “lo que si me deja tranquila es que dentro del poco avance que se ha hecho, ha sido fructífero, no solo a nivel de Tesoro Humano Vivo, sino que también de otras

acciones, los mismos talleres. Hay sectores que no tenían o tenían muy pocos cantores y que hoy tienen un grupo de cantores que se mueven por todos lados, pero no es suficiente. Falta, falta mucho y no solamente falta presupuesto, falta recurso humano, falta voluntad política, porque al final la convención la suscribe el estado completo, no solo el Ministerio de Cultura”.

Sobre los obstáculos e inconvenientes que dentro del último tiempo han surgido para poder realizar las acciones contempladas en los planes elaborados por SIGPA, se puede mencionar algunos ajustes administrativos en la planificación, lo que hizo entre otras cosas que no se pudiese entregar el premio Tesoro Humano Vivo, no sólo a los cantores sino a muchos patrimonios y cultores a lo largo de nuestro país. Otra gran piedra de tope han sido los efectos de la pandemia, el principal: el gran recorte presupuestario. Si en la región de O’Higgins en el año 2019 se le asignaba un fondo económico de 10 millones de pesos para entregar a los patrimonios culturales a través de los programas de SIGPA, el año 2020 sufrieron una rebaja de más del 90% del presupuesto: 800 mil pesos era el monto que los encargados regionales debieron administrar en 2020 para las acciones de patrimonio. Esta situación catastrófica económicamente se suma a las limitaciones que la pandemia otorga en materia de encuentros presenciales.

Respecto a cómo se podría enfrentar esta difícil situación, Soledad Costabal entrega lo que, a su juicio, podría ser una forma de relacionarse con el patrimonio y particularmente con los cantores en medio de la incertidumbre económica de la pandemia. “El futuro para la gestión de los planes será la cogestión municipal, porque estas continúan con recursos a diferencia de lo estatal. Será crucial coordinarse con la municipalidad. Antes la cogestión era respaldada porque nosotros poníamos las platas, ahora será importante invitarlos”, comenta.

Respecto a la pandemia, SIGPA ha visto mermada sus actividades debido a que no pueden realizar trabajos en terreno. Esto causó la cancelación de actividades programadas con antelación y otras se comenzaron a activar de forma digital, tales como el día del Patrimonio. Intentamos comunicarnos con Luis Vildósola, quien trabaja en la Sección de Planes de Salvaguardia en el período 2020-2023, para que nos comentara acerca los efectos de la

pandemia en la labor del Estado con el Canto a lo Divino, pero no conseguimos respuesta de su parte.

Es posible ver a lo largo de la historia de este arte períodos de nula presencia de entidades e instituciones que patrocinan la actividad, ya sea por criterios morales como lo era por parte de la Iglesia, y por absoluto desconocimiento de la riqueza cultural que expresa, como lo fue el caso del Estado, en gran parte de la historia, por lo menos hasta mediados del siglo XX.

Es por estos antecedentes que hablar de políticas estatales de valoración de los aspectos culturales del Canto a lo Divino es una cuestión de una data muy reciente. Claramente, urge una mayor participación estatal y del mundo de la cultura sobre el estudio de este arte para que siga perdurando en el tiempo y no viva un declive en donde el futuro sea de recuerdos y no de versos y décimas. Aunque si ya ha vivido más de 400 años, es posible que siga presente por otros cuatro siglos.

Fundamento: Torre de Babel
Autor: Miguel “Curicano” Ramírez

Una gran torre quisieron
Con puro barro cocido
Con un hablar confundido
Por la tierra se esparcieron

En la región de Senaar
El hombre se estableció
Y en gran número creció
Y allí se quiso quedar.
Con el mismo idioma, al hablar
Buenos acuerdos nacieron
Y juntos se propusieron,
Labrando un mismo anhelo
Para llegar hasta el cielo
Una gran torre quisieron.

Construyendo la ciudad
Todo el pueblo trabajó
Y gran torre levantó
Para ser gran potestad.
Una sola sociedad
Sería aquel objetivo,
Y no pueblo repartido
Pensaron allí lograr
Y se empezó a edificar
Con puro barro cocido.

Yahveh entonces bajó
A ver lo que se alzaba
Aquella torre elevada
Al señor no le agradó.
El lenguaje confundió
Y el hombre sin sentido.
Escuchando solo ruido
Ya no se pudo entender
Debió dejar el poder
Con un hablar confundido

Quiso ser muy veleidoso
El hombre con su faena
Más paso zozobra y pena
Ante el todo poderoso.
Quedó muy temeroso
Cuando su voz confundieron.
La mano de Dios sintieron
Y buscando soluciones
Al crear otras naciones
Por la tierra se esparcieron.

En fin, no se terminó
La obra del hombre aquel
La gran torre de babel
Yahveh no la permitió.
El hombre se repartió
Como el divino quería.
La tierra se cubriría
Forjando pueblos nacientes
Con lenguajes diferentes
Libres de toda porfia.

CAPÍTULO 7: ACTUALIDAD, TRANSMISIÓN DEL ARTE Y PANDEMIA

Es lunes 11 de enero del 2021 y comienzan las transmisiones diarias de ChileCanto Radio como lo han hecho desde su creación, el pasado 1 de mayo de 2020, en unos de los peores momentos sanitarios de Chile en el contexto de la pandemia mundial del COVID-19. La voz principal que abre la programación es su fundador, el presidente de la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino, Miguel Ramírez, quien, en la necesidad de continuar con la tradición en medio del confinamiento, optó por emitir una señal radial que de manera digital logra contactar a cantores, cultores e interesados.

“El Curicano”, nos comenta que entre sus gustos siempre ha estado el tema radial, y entre sus intereses de aficionado el poder animar o crear una señal. La crisis sanitaria mundial lo obligó a guardar confinamiento en su hogar en la ciudad de Santiago, lo que lo motivó para que este arte no se esté desperdiciando por la poca actividad. Armó una página web, encontró un servicio de streaming que le pareció bastante sencillo llamado Zenoradio. Comenzó a promocionar su idea entre los cantores, la mayoría en el grupo de WhatsApp de la asociación y se corrió la voz. ChileCanto Radio era una realidad.

La finalidad del proyecto radial está plasmada textual en el sitio web del medio de comunicación: “ChileCanto Radio, Nace con el afán de tener un espacio para poetas, cantoras y cantores populares chilenos, aquellos que no aparecen en Radio, ni TV comercial, aquellos que cada día crean y cantan, sin esperar recompensa, solo por tener talento y amar la tradición del país que los vio nacer...”

Las tradiciones mutan para vivir

El Canto a lo Divino se caracterizó a lo largo de su historia por ser una tradición transmitida por la vía oral, y que generalmente se aprendía por herencia familiar en contexto de comunidades locales. En las últimas décadas se han ido agregando otras fórmulas de transmisión debido al contexto de cambios sociales y culturales que ha experimentado el país desde mediados del siglo XX.

A pesar de la universalización de las políticas de alfabetización implementadas por el Estado durante el siglo pasado con el fin de vencer la falta de escolaridad muy presente en los sectores rurales, la vía oral continúa siendo con fuerza una de las principales maneras de transmitir el arte. A su vez, es posible evidenciar que la herencia familiar se ha ido perdiendo en muchos clanes de cantores. Una de las causales es el éxodo de muchos jóvenes de localidades rurales a la ciudad, así como también la permeabilidad frente a los referentes culturales globales y lo extensivo de la conexión digital y el acceso a contenidos en internet.

Marcia Maldonado, señala los cambios que ha experimentado la comunidad. “La juventud ha cambiado, tienen otros intereses, no tan solo en el Canto a lo Divino sino también en muchas áreas y lamentablemente el Canto se está viendo afectado por eso”, explica.

Comenta con preocupación su visión del futuro de este arte. “Esto hay que seguir sembrando, está costando, yo creo que de aquí a 10 años más no va a ver ni siquiera el 50% que hay ahora, porque son todos de avanzada edad, muy viejitos, hay muy poco cantor joven”, sentencia. Además, con mucha pena cuenta que en los últimos años han sufrido el fallecimiento de tres conocidos cantores locales, lo que complica y reduce la gente que practica el arte en el entorno local.

Los cambios socioeconómicos y culturales que ha experimentado desde hace 60 ó 70 años Chile, han devenido en una pérdida de los valores de vida que mantenían los cantores en la variante más tradicional del Canto a lo Divino en el entorno rural del país. La expansiva urbanización en localidades antes eminentemente campesinas, la inserción laboral de las nuevas generaciones a estructuras de trabajo modernas y propias del neoliberalismo, junto con el acceso de la población rural a servicios antes sólo pensados para las ciudades, han confinado las manifestaciones del Canto a nichos de expresión muy específicos y rodeados de un círculo social que generalmente se ha asociado desde siempre con la tradición del Canto.

Es escaso el conocimiento de este arte fuera de los entornos locales en que se interactúa con el Canto y la poesía popular. Es muy poco probable que una persona de los principales centros urbanos del país logre relacionarse y conocer el Canto, salvo gracias a conocidos que saben de esta tradición.

Esto de ninguna forma puede significar que el Canto a lo Divino esté en un estado de desaparición y con ello en peligro una tradición de más de 400 años. Al contrario, el arte está en constante adaptación a las formas modernas de vida, trasladando esto a las formas de enseñanza, sumado a la participación de mujeres y jóvenes de cualquier edad, sin perder la identidad de esta expresión. Una situación muy difícil de aceptar hace algunos años según relataron los mismos cantores.

En este punto hay que recalcar que las mayores transformaciones vividas en el Canto se produjeron en las zonas entre la Región de Valparaíso y O'Higgins. Tal como mencionamos en el capítulo 2, en el interior de la Región de Coquimbo se mantiene de alguna forma presente muchos de los métodos que ha tenido la tradición por siglos. Para Daniel González y Danilo Petrovich estos cambios se produjeron con la urbanización y apertura vial de caminos que conectan las localidades con las capitales regionales, además de la cercanía con Santiago.

Los investigadores destacaron que la cercanía entre las principales urbes regionales ha provocado que haya mayor injerencia estatal en políticas patrimoniales, así como una mayor participación de la Iglesia Católica y municipalidades. Si bien, recalcan que ese apoyo sigue siendo insuficiente y poco visible, existe y es tangible. En el caso de la Región de Coquimbo, el apoyo institucional es escaso, ya sea por parte de los gobiernos comunales como regionales.

Estos cambios sociales y de conformación urbana, han ido marcando una transformación no solo en la forma de entender el Canto sino también en la manera de celebrarlo. De pasar a cantar solo en las noches cuando una persona de la comunidad se enfermaba o en un funeral de un menor de 5 años, a ser celebrado en un calendario guiado por la Iglesia Católica (tal como se señala en el Capítulo 3: "La religión como factor clave en el Canto a lo Divino). Esta realidad es distinta en poblados al interior de la Región de Coquimbo donde se mantienen las mismas festividades de siglos y autogestionadas por la comunidad, algo así como vivir el Canto de hace 200 años aproximadamente.

"Hay lugares como en el norte chico, Choapa, en donde el Canto a lo Divino yo creo que sigue siendo muy parecido a como era hace dos siglos atrás, principalmente porque no han llegado los talleres y los antropólogos a estudiar. Uno sin querer queriendo genera cambios al

hacer un libro y una recopilación de discos. Tiene muchas lecturas, si quieres meterte en una lectura clásica *benjaminiana*, está el aura, finalmente se genera un desplazamiento en la lógica de lo sagrado que podía tener una obra de arte hacia lo totalmente secular”, comenta Petrovich sobre ciertas particularidades en el Canto en zonas rurales de la región de Coquimbo.

Otro hecho que resalta y que muestra las diferencias entre los distintos sectores del país sobre cómo se vive el Canto a lo Divino, es la forma de vivir las festividades. Antiguamente, era muy difícil entrar en una rueda de Canto, ya que solo los más experimentados podían cantar y se tenía que estar atento a los cambios de entonaciones para saber cantar en dicha melodía (como se explica en el Capítulo 2: Características Propias del Canto a lo Divino). A eso se sumaba que las mujeres no cantaban o eran muy escasas (Capítulo 5: El rol de la mujer en el arte), y nunca se permitía a los jóvenes entrar a menos que supiese leer los cambios de entonación y ser muy buen cantor en la rueda. La mayor prueba de cómo se vive actualmente el Canto es el encuentro de Loica, donde asisten una gran cantidad de cantores y cantoras, siendo todos partícipes de igual forma de la ceremonia.

Miguel Ramírez, nos comenta la manera en que nuevos cantores se han ido incorporando en la tradición. “No necesariamente debe ser joven, hay gente que a los 40 y 50 años se están iniciando en el Canto a lo Divino porque se han dado cuenta de la riqueza que tiene, no solamente una riqueza cultural, patrimonial, sino también una riqueza espiritual. Me interesa mantener esta tradición ahí firme, viva, limpia, como dicen los Madariaga. Estamos llamados los Cantores a lo Divino creo yo a mantener esto lo más limpio posible, cuidando para que las nuevas generaciones lo tomen como la forma antigua de los cantores”, explicó.

A pesar de un panorama negativo sobre el interés de las y los jóvenes para ser partícipes de esta tradición en zonas rurales, sigue habiendo esperanzas en cantoras y cantores sobre el futuro de este arte. Isabel Mekis, comenta: “Hay cantores jóvenes que tienen una búsqueda de raíces y de tradición familiar. En cambio, si yo nazco en una ciudad hay una búsqueda mucho más de cosas desde afuera y hay un boom de las redes sociales que está muy puesta en una visión global. Aun así, he tenido la oportunidad de ver mucha gente joven que se dedica al Canto”.

En esta búsqueda de raíces y de cómo aprender del Canto a lo Divino, ha habido un método que comenzó hace años y sigue manteniéndose como el referente para enseñar este arte: los talleres. Principalmente constan de un exponente de gran trayectoria que les va enseñando este arte a las personas interesadas. Hay personajes ampliamente reconocidos como instructores en estas instancias, como la familia Madariaga, con Arnoldo padre e hijo, Domingo Pontigo, Juan Pérez, Aida Correa, entre otros cantores.

Gracias a estos cursos ha surgido nueva gente dispuesta a participar en el Canto a lo Poeta, dado que se enseña desde lo básico como tocar la guitarra hasta las entonaciones, fundamentos y la composición en décimas, generando un vínculo entre discípulos y maestros. Estos talleres se realizan tanto en zonas rurales como en las principales ciudades de la zona central, así como también se realizan en algunas universidades y colegios, dependiendo de su ubicación geográfica. Esta modalidad de difusión ha contribuido a que gente de diversas edades puedan participar, siempre y cuando el interés de los discípulos lo permite, guardando una premisa importante en el arte: no debe ser una obligación sino una vocación.

Como toda instancia nueva en una tradición tan antigua no está exenta de cuestionamientos. Una de estas críticas es imponer la postura del maestro y no analizar el contexto en el cual se está enseñando.

Constanza Ceballos, nos habla sobre enseñar este arte mediante talleres en colegios. “He realizado talleres de Canto a lo Poeta en colegios. Yo no enseñé Canto a lo Divino como taller, enseñé la definición de lo que es, pero yo enseñé Canto a lo Humano, porque el Canto a lo Divino es algo que debería darse de manera más personal. Implica a los derechos del niño. Estamos en un país laico, por lo tanto, si yo enseñé Canto a lo Divino, yo estoy enseñando mi punto de vista religiosos y puedo pasar a llevar a otras personas, o pasar a llevar a alguna persona que no crea y eso me podría generar conflictos mayores e incluso mayor deserción de las personas que podrían creer”, explicó.

Desde los investigadores y académicos que han estudiado la tradición también se esbozan críticas hacia los talleres, puesto que se aduce que pierde la esencia del arte al ser enseñado por una persona fuera del contexto propio del arte.

Petrovich señala algunas de las consideraciones que deben tener en cuenta sobre la elaboración de talleres. “Tiene un montón de cosas positivas y no diría que otras negativas, pero sí complejas en términos de su musicalidad, su contenido, y por eso quiero reafirmar que esto es una cuestión que está en constante cambio. Hay que entenderlo así siempre, un devenir, un proceso de transformaciones y entonces esta lógica tan conservadora del patrimonio de creer que se está acabando una tradición de hace 400 años, no es así. Los talleres claramente corresponden a una política cultural que es la de los fondos concursables, con los cuales se empiezan a formar talleres de todo, no solamente de Canto a lo Divino. Finalmente, eso generó una división super grande entre cantores que tuvieron la capacidad de adaptarse para hacerlo, que fueron muy pocos de los que venían del mundo tradicional, los más conocidos son los Madariaga, que aprendieron hacer los fondos y a financiarse con ellos”, comenta.

González, por su parte, plantea que la utilidad de los talleres depende de los entornos en que se realizan, si estos se dan cercanos al contexto rural tendrá mayor injerencia en el surgimiento de nuevos cantores populares. “La gente joven que ingresa es porque sus papás y abuelos son cantores. Finalmente, el taller tampoco sirve, sólo te da un tipo de contenido básico, pero tu sigues porque encuentras que hay un sentido gregario en el asunto, no sigues porque fuiste al taller sino porque vas encontrando otros sentidos. Eso es una crítica a la forma en que se hacen los talleres. De hecho, yo le he preguntado a los Madariaga, a quienes quiero mucho y somos bien cercanos, ¿dónde son los mejores talleres? Claro, en las escuelas más rurales, en donde están más conectadas con el campo es super fácil hacer taller porque los jóvenes lo ven en la casa”, sentencia

“El Curicano”, nos explica que si bien la forma de enseñar no puede asemejarse a la antigua tradición en donde un cultor entregaba de manera natural los conocimientos a un joven discípulo, estas instancias han servido para que nuevas caras ingresen al canto, algo siempre valorable. Incluso él también ha impartido talleres permitiendo que nueva gente conozca de esta tradición.

“Hay muchos cantores que han ayudado a que se puedan formar nuevas caras y eso garantiza que la persona que quiere empezar en esto, que le guste, que le atraiga, que quisiera hacerlo, tenga la experiencia directa de un cantor y eso es importante. Se puede enseñar, pero

no es lo mismo que la experiencia de un cultor, así como antiguamente era de forma natural que el cantor antiguo enseñaba al discípulo, eso se ha ido perdiendo, pero esta es otra instancia ha servido muchísimo para mantener el canto y los cantores”, destaca.

Otra personalidad de este arte que ha estado realizando talleres es Aída Correa, específicamente en su hogar ubicado en la comuna de Las Cabras, Región de O’Higgins. Nos habla de su experiencia y lo que disfruta enseñar a nuevas generaciones: “El Ministerio de las Culturas me auspició para realizar estos talleres, allá por el 2015. En un principio lo hacíamos en un colegio del pueblo, pero tuvimos problemas con la encargada por los horarios y nos fuimos a mi casa. A mí me encanta enseñar si se interesa la gente en aprender, ya sea a escribir, cantar o tocar la guitarra. También invitaba a mi hermano u otros cantores para que les enseñen.” comenta.

Sobre cómo se puede vislumbrar el futuro de esta tradición, el cantor y poeta popular Fidel Améstica es cauteloso en trazar el porvenir del arte, considerando el escaso apoyo que por parte del Estado y el mundo privado brindan, aun cuando el reconocimiento destaca a esta tradición dentro de las actividades patrimoniales. “El futuro lo veo complejo porque las condiciones del presente que estoy describiendo que son esta falta de vinculación del Estado y los privados, donde no hay comunidad, dificulta el futuro y se algo que es un desafío. para nosotros mismos como cantores el desafío es aprender a organizarnos y ponernos de acuerdo, proponer y generar nuestras propias soluciones. El Estado y los privados tienen que colaborar porque esto les trae como rédito la cohesión social. El país tiene que aprender sobre los patrimonios y en este caso el Canto a lo Poeta, a vincularse y el lenguaje es el que nos permite vincularnos”, sentencia el cantor.

En definitiva, las motivaciones de que esta tradición mantenga la fuerza con la que se ha desarrollado desde hace cuatro siglos hacen que sean diversas formas de difusión las que adopten los mismos cultores, valiéndose de los cambios sociales y culturales que han experimentado. Cada postura e intención es válida en pos de un objetivo, pero no debe dejarse de lado los diferentes aspectos y complejidades. Como muchas tradiciones, se ven en la necesidad de cambiar, esta vez no para desaparecer sino para robustecer su historia y legado.

El canto en medio del confinamiento

Como parte importante de todas las actividades en el mundo, el Canto a lo Divino se ha visto afectado por los efectos de la crisis sanitaria derivada de la pandemia del Covid-19. Al ser una festividad que congrega decenas y a veces cerca de un centenar de personas, se vio interrumpida de golpe una vez que el virus ingresó a Chile. Esto sumado a que muchos de los más célebres exponentes del Canto son adultos mayores cuyo factor de riesgo frente a la enfermedad es mucho mayor, devino en que la totalidad de las celebraciones y ceremonias en que se hacen presente los cantores con sus versos y décimas se vieran suspendidas en más de un año desde que se decretó la emergencia sanitaria en el país.

Si bien la pandemia mundial repercutió en muchos aspectos de la vida de cada persona y de igual forma lo hizo con cada cantor, esto no significó que las y los exponentes dejaran la guitarra y el guitarrón: el Canto se siguió escuchando en cuarentena, y algunas de sus historias son entregadas por los mismos protagonistas.

Para Marcia Maldonado, fue un año particularmente especial e inesperado. Parte importante de su trabajo comunitario y local se vio truncado. Las restricciones sanitarias hicieron imposible realizar los encuentros de cantores a lo Divino en la localidad de Loica Bajo en San Pedro de Melipilla. Las celebraciones que estaban agendadas para junio de 2020 y enero de 2021 fueron canceladas, pero la necesidad de entregar el Canto y reunirse hizo que pronto comenzara a realizar encuentros de manera telemática en donde cantores locales buscaban reunirse a la distancia.

“Con mi hijo participamos en un grupo de canto en Pirque, porque íbamos a Santiago participamos en ese grupo que es súper activo, pero más que cantores a lo Divino, más que personas de fe, son artistas, tienen una habilidad para el guitarrón chileno impresionante. Con ellos hicimos el primer encuentro virtual en la pandemia a nivel nacional de cantores. Animé a Juanito Pérez que también es Tesoro Humano Vivo a que se atreviera y ahí comenzaron los cantos online”, relata.

Agrega que no fue fácil, dado que muchas veces la situación de conexión digital no eran las óptimas dado que en muchas localidades rurales la cobertura no es la adecuada, sumado al

poco manejo de algunos cantores más viejos con aparatos digitales como teléfonos inteligentes y computadores para realizar las videollamadas.

“La gran mayoría de los cantores, la única salida que tienen acá -porque son viejitos- son para los cantos. Es ahí donde se encuentran, se reúnen, conversan, porque de partida la gran mayoría apenas sabe usar el teléfono y WhatsApp nada, o sea, de internet nada. Entonces estaban que cortaban las huinchas por ir a cantar. Cuesta que estén en sus casas, se mantuvieron en sus casas, pero ya sienten que el peligro pasó, usan mal la mascarilla, siempre en la boca, con la nariz afuera, lo han pasado re mal. Lo pasamos mal nosotros, imagínense ellos, así es que felices con esto de la tecnología que nos ha llevado a acercarnos de alguna forma, aunque esta tecnología no está al alcance de todos.”, comenta.

Para Aída Correa, la pandemia provocó que se pausara una de las cosas que más le gustaba hacer: los talleres de Canto a lo Divino. Ella no puede realizar sesiones online, puesto que donde vive tiene una pésima señal de internet móvil haciendo imposible esa tarea. A pesar de todo esto, no son todo malas noticias para ella, puesto que frecuentemente la están invitando para que realice charlas o cantos grabados para seguir con la tradición. Además, sigue en pie el libro autobiográfico que está escribiendo sobre la historia de su familia en este arte, auspiciado por el Ministerio de Cultura y Patrimonio. Aún no tiene título, pero espera que se lance durante este año.

Isabel Mekis, extraña poder viajar a ver a sus compañeros de Canto en su casa en la zona rural de la Región de Valparaíso. Ha logrado contactarse frecuentemente por teléfono para saber de su estado, pero está consciente que el encuentro no es el mismo y anhela poder volver a verlos. La vida de silencio en la cuarentena se contrapone con la vida de cantor y poeta popular, puede cantar, pero no compartir los acordes, entonaciones y versos, parte de la esencia de la tradición, y el silencio que extraña verdaderamente es el de los rituales sagrados del Canto. Cuenta que don Andrés, miembro de la familia Correa no entendía por qué los cantores ya no lo visitaban, pensaba que lo habían olvidado. A su avanzada edad ya no puede cantar por problemas médicos y tampoco lograba comprender del todo el confinamiento en un comienzo.

“Los cantores se han empezado a manifestar más por los celulares. Hay un WhatsApp de cantores a lo Divino, que estoy en el grupo, pero no participo mucho porque no soy muy buena para participar en las redes sociales, es muy diferente este medio que no me interesa mucho involucrarme, el carácter ritual y presencial no se respeta por este medio. A pesar de eso, hay muchos cantores y cantoras que no están dispuestos, por más que no sea presencial, a dejar de encontrarse con otros cantores y para ellos el WhatsApp y esas instancias virtuales son muy apreciadas”, cuenta sobre las alternativas que muchos han optado en tiempo de distancia social y confinamiento.

Existen algunos pocos cantores que se siguen reuniendo. Es que algunos viven en entornos muy alejados de las grandes ciudades y con muy baja densidad de población, muchos de ellos son familiares entre sí. “Quizás no va a haber una gran vigilia con muchas personas, pero los cantores que están dentro de la misma localidad siguen encontrándose a cantar, lo que aún no se da es el espacio de oración abierta a la comunidad. La Aída sigue juntándose con Ramiro en las tardes bajo el sauce y van a continuar, porque son familia”, relata Mekis.

Miguel Ramírez agradece haber creado en 2018, luego de un masivo congreso nacional de cantores a lo Divino, un grupo de WhatsApp con más de cien cantores de distintos lugares del país. En medio de los primeros meses de cuarentena este medio sirvió para comunicarse con cada uno de los cantores y conocer su situación, sobre todo de salud, y realizar cadenas de ayuda con quienes sufrían los estragos económicos que ha dejado el confinamiento obligatorio. “Ha sido difícil. El distanciamiento social en el Canto a lo Divino ha sido siempre por las distancias y por los lugares en donde viven los cantores, esto con la pandemia se ha acrecentado bastante”, comenta.

Pero más allá de ser el principal canal de comunicación entre los cantores, la plataforma ha servido para realizar las primeras vigiliadas virtuales. Se organizaron videollamadas entre los cantores que tenían la disponibilidad de conectarse y se concretaron encuentros con ruedas de cantos, tal como si estuvieran presentes en un templo o parroquia.

En medio de este contexto es que nace la primera radio digital de Canto a lo Divino del país, un medio tan inédito como necesario: “ChileCanto Radio”.

“Ayudando a crear las primeras vigiliias virtuales y aprovechando los días en cuarentena en mi casa dije ‘aquí falta algo’. Siempre me gustó el tema radial y dije que esta era la oportunidad y empecé a planificar todo”, cuenta Ramírez.

A finales de abril comenzaron los preparativos para poner al aire el 1 de mayo de 2020 la radio que se puede escuchar en el sitio web chilecanto.cl. Las emisiones comenzaron de manera muy precaria. De forma autodidacta logró montar el sitio en la red que sirve para emitir a diario un conjunto de programas que tiene como estelar el programa de las 21:00 horas conducido por el mismo Ramírez, que además es emitido por la plataforma de Facebook de la radio. Junto con emitir algunas recopilaciones de versos de los más destacados cantores que quisieron ser parte del proyecto, la emisora contempla algunos programas dedicados al Canto a lo Humano y la paya en general, además de tener especiales para las celebraciones del calendario eclesiástico, todas coordinadas por su director y fundador.

“Empezó a llegar mucha gente a través del WhatsApp, se conmocionó y empezaron a contactarse personas de muchos lugares y sirvió muchísimo para mantener conectados a los cantores a lo Divino principalmente. De Cabildo, Petorca, la Ligua, de la Sexta Región, San Pedro de la Paz en Concepción, Chiloé donde hay otro cantor, en ese sentido nos ha servido para estar conectado y saber de otros cantores. Conocer cómo ha evolucionado Manolito Gallardo que tuvo Covid junto con su señora, el Chaguito Varas en Rancagua, igual con Covid, así con otros cantores más que tuvieron accidentes, que estuvieron enfermos y otros que están dando la pelea con algunas enfermedades”, relata el dirigente de los cantores chilenos.

Si bien ChileCanto Radio se levanta como una emisora radial que busca entregar ese espacio que no existió debido al confinamiento, se ha convertido en un canal de comunicación entre la comunidad de cantores populares. Hasta el momento, la evaluación de “El Curicano” del medio radial que ha levantado es positiva, pero no menos dificultosa. Confiesa que le ha tomado esfuerzo manejar la tecnología necesaria para mantener al aire la frecuencia, siendo muy fructífero el trabajo para unir y tener conectado a muchos

exponentes, y a su vez promover que el público general pueda apreciar lo que hacen los cantores a lo Divino y el arte patrimonial que están cultivando todos los días.

Constanza Ceballos en la comuna de Huechuraba, Santiago, al ser consultada sobre las formas particulares que tiene el Canto a lo Divino reflexiona sobre cómo muchos de los protocolos y tradiciones de las ruedas de Canto deberían mantener su forma al igual que cuando se reunían todos los cantores de manera presencial. “Lo que cambia es la difusión, la forma de difusión, ahora Curicano Ramírez tiene la radio ChileCanto Radio, y él a través de esa radio difunde el Canto a lo Poeta, entonces eso también es una nueva forma de difusión”, destaca.

Además, enfatiza que las nuevas formas de conectarse y acceder al Canto de manera digital pueden darle herramientas para mantener las tradiciones y sobre todo la comunidad entre los cultores. “Las regiones hoy tienen conectividad en internet, hay cosas en YouTube, pero la tradición no debería cambiar, la forma en la que se entrega el Canto no debería tener grandes cambios, ni en el campo ni en la ciudad. Claro que la diferencia es que en el campo vas a sentir el sonido de los gallos, acá el de los autos, pero la esencia no debería cambiar, destaca.

Junto con el sitio web y la página de Facebook, ChileCanto Radio cuenta con un activo canal de YouTube, en donde no sólo se alojan la diversa programación de la emisora, sino que contenido audiovisual de las diversas ceremonia y celebraciones que se realizaron a distancia, muchos de ellos grabados y producidos por los mismos cantores. Además, cuenta en su sitio web con una serie de podcast con programación especial y contenidos tanto de Canto a lo Divino y a lo Humano, disponibles para ser escuchados en todo momento. Sin duda un ambicioso proyecto que en medio de un gran confinamiento ha utilizado las herramientas disponibles para cada vez estar más presente en la larga tradición que data el Canto a lo Divino.

Cuando se realiza el cotidiano ejercicio de búsqueda en Google de “Canto a lo Divino”, se arroja 18,200,000 resultados, de los cuales son destacados por el algoritmo principalmente material audiovisual y gráfico de las ruedas de Canto e instancias en que se lleva a cabo la tradición. Además, la búsqueda entrega sitios muy útiles para comprender de manera simple

las principales características de la tradición, como lo es el sitio web cantoalopoeta.cl, que nace en el contexto del proyecto "Canto, poesía y melodías: difusión del canto a lo poeta en la zona central de Chile", financiado por FONDART Ventanilla Abierta, en 2017.

Otras plataformas de difusión de las actividades de diversos cantores a lo Divino son las levantadas por la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino de Chile, que en su página de Facebook mantiene una muy activa presencia entregando contenidos que los mismos cantores documentan y suben, convirtiendo el medio en un canal de difusión entre la comunidad del Canto. Se suma también la página de Facebook de Canto a lo Divino de Loica, a cargo de la organización de los encuentros más importantes que se realizan en dicha localidad, y también el canal de YouTube "Cantores", que desde el año 2015 tiene alojado contenido audiovisual muy interesante de cantores y cantoras, contando con cerca de 2 mil suscriptores.

Sin duda, que la situación nacional vivida por la pandemia ha limitado no sólo la realización de encuentros y ceremonias tan típicas y tradicionales en este arte, pero ha servido de motivo para expandir los recursos para seguir presentes y crear comunidad entre quienes forman parte de esta historia de más de cuatro siglos de existencia y un enorme arraigo territorial.

Fundamento: El Tiempo
Autor: Fidel Améstica

Tres décimas tiene un mes
si es que el mes fuese lunar.

La ciencia del numerar
es de Uno siendo Tres.

Los mandamientos son diez
y uno basta como ejemplo...

Para levantar un templo
que me asonanta las glosas
el tiempo va entre mis cosas
y yo, entre cosas de tiempo.

Para que reine la paz
han de darse conjunciones:
los meses dan estaciones
y ellas, el suelo férax.

La Providencia capaz
fue de dar lo prometido.

Santa Ana florecido
vio su vientre con premura
y en su ignorada escritura
ando, vengo y voy perdido.

El año tiene trescientos
por la Alta Trinidad
de cuya precisa edad

no existen conocimientos.
El canto funda cimientos
sobre roca. Justo ahí
cielo y tierra están en mi
loco amor a la memoria:
podría estar en la gloria,
pero estoy aquí, y aquí.

Con sesenta y cinco más
-sesenta seis si es bisiesto-
los planetas han compuesto
una sinfonía audaz.

Agreguemos, además
que la esencia es "recorrido".
Si has llegado, si has partido
bajo el sol, sobre la nieve,
cuando el hombre no se mueve
no tiene el tiempo sentido.

Y hay tiempo para cantar
cuando el canto es censurado,
y si el mundo ha carcajeado
es el tiempo de llorar.

Ríe si todo es penar
porque el tiempo nos trajina,
ni comienza ni culmina,
ni se pierde ni se gana,
y a su cabellera cana
al fin mi mente se inclina.

BIBLIOGRAFÍA Y REFERENCIAS

Libros y artículos

ASOCIACIÓN NACIONAL DE POETAS POPULARES Y PAYADORES DE CHILE. El renacer del guitarrón chileno, 1996.

ASTORGA, FRANCISCO 2000. El canto a lo Poeta. Revista Chilena de Música vol. 54.

CLARO VALDÉS, SAMUEL. Teología y Vida, Vol. XXXI. 1990.

GARCÍA DE LEÓN, ANTONIO. La décima: territorios históricos y sociales de una glosa posible. 1999.

HERRERO, VÍCTOR. Después de vivir un siglo. Una biografía de Violeta Parra. 2017

JORDÁ, MIGUEL. Papa Francisco de la orden jesuita que introdujo el Canto a lo Divino en Chile. 2013.

MIRANDA, PAULA. La poesía de Violeta Parra. 2013

SALAZAR, GABRIEL; PINTO, JULIO. Historia Contemporánea de Chile vol II. 2014

SALINAS CAMPOS, MAXIMILIANO. Canto a lo Divino y la Religión del Oprimido en Chile". 1991

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, MARÍA LORETO. El canto a lo divino y su vigencia como expresión de la religiosidad y poesía popular en el valle de Alicahue, Cabildo, Quinta Región. Universidad Austral de Chile. 2007

URIBE ECHEVERRÍA, JUAN. Flor de Canto a lo Humano. 1974

VALENZUELA, DEBORAH. Transformaciones y reconocimiento eclesial en el Canto a lo Divino en Chile (1987-2014) 2014.

VICUÑA LYON, MAGDALENA. Violeta Parra, hermana mayor de los cantores populares", edición julio-agosto de 1958 de la Revista Chilena de Música.

Anales de la Universidad de Chile. Primer Congreso Nacional de poetas y cantores populares de Chile (93), 1954.

Notas de prensa

Entrevista realizada a Domingo Pontigo en el diario digital “El Mostrador”, año 2014.

Comunicado de la Comisión de Cantores a lo Divino de Área Eclesial de la Conferencia Episcopal de Chile (CECh), 2 de enero de 2018.

Entrevista de Mario Céspedes a Violeta Parra, Radio Universidad de Concepción, 5 de enero de 1960

Entrevista realizada a Cecilia Astorga extraída de la Revista Portonazo, edición diciembre 2018.

Declaración de SIGPA sobre los patrimonios en su sitio web.

Entrevistas

AMÉSTICA, FIDEL. Cantor y poeta popular. Presidente de la Asociación de Guitarroneros de Pirque. 29 de abril de 2021.

CEBALLOS, CONSTANZA. Cantora a lo Divino de la comuna de Huechuraba. Profesora de enseñanza básica. 11 de diciembre de 2020.

CORREA, AIDA. Cantora y poeta popular del sector rural de Las Cabras, Región de O’Higgins. 20 de abril de 2021.

COSTABAL, SOLEDAD. Licenciada en literatura española. Investigadora de la Subdirección de Patrimonio Cultural Inmaterial y anteriormente encargada de patrimonio regional de O’Higgins. 05 de mayo de 2021.

GONZÁLEZ, DANIEL. Antropólogo. Investigador del Museo Campesino en Movimiento (MUCAM). 25 de marzo de 2020.

MADARIAGA, ARNOLDO. Cantor popular y poeta. Agricultor. Premio Tesoro Humano Vivo de la UNESCO. 22 de junio de 2019.

MALDONADO, MARCIA. Cantora a lo Divino. Gestora y organizadora de los encuentros de cantores a lo Divino de Loica, San Pedro de Melipilla. 02 de diciembre de 2021.

MEKIS, ISABEL. Cantora a lo Divino. Actriz. 15 de diciembre de 2021.

PETROVICH, DANILO. Antropólogo. Investigador del Museo Campesino en Movimiento (MUCAM). 22 de mayo de 2020.

PONTIGO, DOMINGO. Cantor popular y poeta. Agricultor. Premio Tesoro Humano Vivo de la UNESCO. 22 de junio de 2019.

RAMÍREZ, MIGUEL. Cantor popular. Presidente de la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino. 16 de diciembre de 2020.

ROBLE, DIÓGENES. Cantor a lo Divino. Historiador. 22 de junio de 2019.

ANEXOS



FOTO 1: Rueda de Canto a lo Divino. Canto al Niño Dios de Loica, enero 2020.



FOTO 2: Arnoldo Madariaga Encina, cantor a lo Divino.
Corporación Cultural de Viña del Mar.



FOTO 3: Fidel Amestica, cantor a lo Divino y poeta popular.
PortalPirque.cl



FOTO 4: Domingo Pontigo, cantor a lo Divino y poeta popular.
Cantores.cl



FOTO 5: Miguel Ramirez, presidente de la Asociación Nacional de Cantores a lo Divino y cantor popular. PayadoresChilenos.cl



FOTO 6: Constanza Ceballos, cantora a lo Divino. PortalPirque.cl



FOTO 7: Aida Correa, cantora a lo Divino.
SIGPA.cl



FOTO 8: Isabel Mekis, cantora a lo Divino.



FOTO 9: Marcia Maldonado, organizadora del encuentro de cantores a lo Divino en Loica.
MarciaMaldonado.cl