

INFORME DE INVESTIGACIÓN



Proyecto financiado por el Fondo del Patrimonio Cultural del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Convocatoria 2024

Proyecto

Ampliando el catastro del canto campesino en el Maule

Equipo de Trabajo

Nicolás Inostroza Codoceo

Jefe de proyecto

Mauricia Saavedra Retamal

Profesional de estudio

Carolina Díaz Sepúlveda

Participación ciudadana

Karen Narváez González

Historiadora

Índice

1. Presentación	4
2. Marco teórico y metodológico	5
3. Introducción	8
4. Entre el campo y la historia, catastro campesino de cantoras y cantores	9
4.1. Cultores y cultoras, vida y transmisión oral	9
4.1.1. Transmisión familiar	10
4.1.2. Oralidad	11
4.1.3. Entorno social	13
4.1.4. Vigencia y proyección	14
4.2. ¿Dónde se practica el canto campesino hoy?	16
4.2.1. Rol social de cantores y cantoras	17
4.2.2. Canto a las alegrías y canto a las tristezas	18
4.2.3. El canto campesino hoy día	20
4.3. Identidad local del canto, memoria y guitarra	21
4.3.1. Yo le canto al...	22
4.3.2. Identidad local	23
4.4. Canto campesino y canto de rodeo. Coexistencia y diferencias	25
4.4.1. El canto de Rodeo	27
5. Conclusiones de investigación	32
6. Bibliografía	34
7. Anexos	36

1. Presentación

El informe de investigación que tiene en sus manos ha sido desarrollado durante el año 2025 en el contexto de la ejecución del proyecto titulado *Ampliando el catastro del canto campesino en el Maule*, el cual ha contado con el financiamiento del Fondo del Patrimonio Cultural, del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Esta iniciativa ha permitido dar continuidad al catastro de cantores y cantoras campesinas de la región del Maule que permitió el ingreso de este elemento al Registro de Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile (Res.N°933 10-07-2023).

Por otra parte, nos hemos aventurado en la tarea de escribir la historia del canto campesino - o al menos una parte de ella - utilizando metodologías de historia oral y microhistoria, es decir, construir la historia a partir de los relatos de sus protagonistas. Así, muchas de las historias que hemos escuchado sobre el canto campesino desde antaño, hoy llegan al papel para perdurar en el tiempo.

Ha trabajado en esta investigación un equipo humano compuesto por el gestor cultural Nicolás Inostroza Codoceo, la cantora campesina e investigadora Mauricia Saavedra Retamal, la historiadora Karen Narváez González, y la cantora campesina y productora audiovisual Carolina Díaz Sepúlveda.

Finalmente, esperamos que este trabajo, realizado con gran cariño y dedicación, permita ampliar el conocimiento sobre el canto campesino de la región del Maule y valorar las historias, personales y colectivas, que nos han entregado cantoras y cantores, abriendo su corazón y trinando sus guitarras.



2. Marco teórico y metodológico

Durante el año 2022 se llevó a cabo el catastro de cultores y cultoras del canto campesino de la región del Maule, manifestación ingresada recientemente al Registro de PCI¹. Sin embargo, aquel año hubo zonas y lugares de la región que no lograron ser catastradas. Por consiguiente, esta investigación tiene como objetivo central, ampliar dicho catastro, llegando a los lugares que no se alcanzó a censar y generar un registro ampliado de la región del Maule de las cantoras y cantores campesinos. Con este objetivo, las zonas de la región del Maule que visitamos durante la investigación corresponden a la provincia de Linares y sus alrededores, contemplando las comuna de Linares, Colbún, Longaví, Parral y Yervas Buenas. Igualmente, en la provincia de Cauquenes nos acercamos específicamente a la localidad de Salto de Agua, ubicado en la comuna de Pelluhue; finalmente, en la provincia de Curicó recorrimos las comunas de Rauco, Curicó y Tenó.

La región del Maule, en conjunto con la región de O'Higgins y la región del Ñuble, zona centro sur de Chile, se caracterizan por una identidad campesina relacionada con el desarrollo de la agricultura tradicional que se surge en torno a la antigua estructura del latifundio los cuales, posterior a la reforma agraria de 1967, se convirtieron en localidades o comunidades campesinas que han logrado conservar sus tradiciones y su historia. En esta investigación nos enfocaremos en analizar como esta identidad se trasmite a través del canto campesino.

La región del Maule es la cuarta región con mayor población rural del país, posee actualmente un 26,8% de población asociado a la ruralidad, porcentaje superior a la realidad nacional (12,2%)². Ante esto, es interesante conocer cómo Luis Villoro se refiere al término de **identidad cultural**, indicando que es *un modo de sentir, comprender y actuar en el mundo y en formas de vida compartidas, que se expresan en instituciones, comportamientos regulados, artefactos, objetos artísticos, saberes transmitidos; en suma, en lo que entendemos por una 'cultura'*³; el término de identidad cultural, por consiguiente, es un proceso colectivo y compartido de una comunidad que se transmite en el tiempo y nos sirve como marco para entender el mundo en el que nos desenvolvemos. En el caso de la identidad campesina, nos referimos a lugares particulares con una identidad comunitaria que ha desarrollado diversas características y formas de ver la vida de manera compartida en comunidad; en este sentido, el canto campesino constituye una de las formas en que ha sido transmitida dicha identidad.

De la misma manera, cuando hablemos de **cultura popular**, nos referiremos *al acontecer de la tradición como metabolismo personal y comunitario que discierne, día a día, lo vital para la existencia*⁴, por lo que, la cultura popular,

¹Sistema para la Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial en <https://www.sigpa.cl/>

²Instituto Nacional de Estadísticas (INE), "Resultados del CENSO", 2017 en

³Villoro, Luis. "Sobre la Identidad de los pueblos."^{EN}; Olivé, León y Salmerón, Fernando (editores) La identidad personal y colectiva. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 [Online] https://envia3.xoc.uam.mx/site/uploads/lecturas_TID/unidad2/Villoro_identidad.pdf p.55

⁴Sepúlveda Fidel, "El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano" 2009, Ediciones Universidad Católica de Chile, P61

siempre será una manifestación colectiva de una comunidad de la forma en que entendemos la vida y como se va reflejando, en este caso, en la música campesina; así, los cultores y culturas serán las encargados de transmitir la cultura popular y de mantenerla en el tiempo hasta el día de hoy, principalmente por tradición oral y al son de una guitarra. *Desde esta perspectiva, la cultura popular aparece como un proyecto de la comunidad en procura de hacerse sujeto. Tal proyecto revela su dirección y sentido en los universos simbólicos, destacando a los largo del tiempo, que son sus creaciones comunitarias*⁵.

En tercer lugar, nos centraremos en el término **folclore**, entendido como lo que *encarna realidades humanas esenciales a la manera como lo acontece el arte*⁶. De esta manera, asumimos que el canto campesino se encuentra dentro del folclore nacional como una creación que data de antigüedad local de la zona centro sur que nos canta sobre la vida dentro de las antiguas haciendas, de los trabajos, de las relaciones personales, y que hoy en día nos habla de la vida cotidiana, especialmente en la ruralidad: *el folclore chileno es posible visualizarlo como un universo expresivo constituido por estratos de diversa antigüedad y temática que se superponen*⁷.

En cuarto lugar, haremos mención a las **afinaciones de guitarra traspuesta**, tomando la definición del libro “Finares campesinos” de Raúl Díaz, quien indica se trata de *afinaciones especiales - según el concepto académico, no el campesino - aquellas cuyas cuerdas tienen una altura diferente a la normal en las que existe una relación interválica o combinación diferente entre sus cuerdas, debido precisamente, a la modificación en la altura de éstas. Por contraste con la afinación normal estas afinaciones se denominan: por transporte, por finares, por falso o por comodín*⁸.

Por último, para realizar la investigación utilizaremos dos metodologías de manera complementaria:

- la **microhistoria**, entendida como aquella rama de la historia que estudia una particularidad de la historia para entender procesos generales. Ginzburg nos relata que la utilidad de la microhistoria prevalece en que se puede estudiar *a una escala reducida como un laboratorio, para devenir al problema general*⁹, lo que complementa en una entrevista *Es interesante si usas los preceptos de la microhistoria, es decir, formularse preguntas generales y dar respuestas locales. Para esto es necesario tener en cuenta que nunca es interesante lo que nosotros estudiamos por sí mismo. No hay un libro que tenga un tema de interés general. Por tal razón, nuestra responsabilidad es construir la relevancia de los temas que tratamos; debemos demostrar que, al estudiar un pequeño trozo del mundo, podemos*

⁵Ibidem P62

⁶Ibidem P38

⁷Ibidem P38

⁸Díaz Raúl, “Finares Campesinos: Afinaciones tradicionales para la guitarra en la zona centro sur de Chile”, 1994, p. 22

⁹Ginzburg Carlos “El Queso y los gusanos”. Tercera edición en la colección Atajos: julio del 1999

*contribuir a debates y preguntas de relevancia general*¹⁰. En el desarrollo de esta investigación este método será de gran utilidad, ya que nos sirve para entender, a través del catastro, cómo los cultores y cultoras campesinas han logrado permanecer en el tiempo, coexistir con procesos propios del mundo globalizado, y cuál es su rol en la conservación identitaria del campo de la zona central.

- la **historia oral**, que permite reconstruir la historia desde una visión de los sujetos históricos, rescatando su memoria en primera persona; es la historia desde abajo que se enfoca, al igual que la microhistoria, en reconstruir no desde las grandes estructuras, sino las historias desde los sujetos, muchas veces invisibilizados en la historia, rescatando así sus procesos locales. Así, en este caso se aborda el campo de la región del Maule a través de la música y la poesía. Respecto de esta metodología dice la investigadora Elba Gómez: *La historia oral inicia su auge a finales de los años sesenta, junto con el de la metodología de corte cualitativo, que viene a reivindicar el peso de la subjetividad, de lo inductivo, de las experiencias, las vivencias y los procesos de significación tanto de los sujetos investigados como del propio investigador*¹¹, por lo que, es una metodología que entrega y pone en primer lugar al sujeto¹², escuchando sus relatos de primera persona, validando su historia colectiva e individual.

En el caso de la investigación del canto campesino, se realizó un catastro general que incluyó aproximadamente 35 entrevistas, realizadas a hombres y mujeres cultores de la región del Maule de rangos etarios diversos, que van desde los 40 a los 90 años, aproximadamente.

Por último, para escribir la investigación se utilizaron 10 entrevistas seleccionadas que incluyen cultores y cultoras de diversas provincias y comunas de la región. Esta selección ha buscado reconocer las características históricas relatadas durante la investigación por el grupo general (más de 30 personas entrevistadas), en el cual se repiten patrones asociados a la transmisión oral, memoria local y características particulares de cada localidad catastrada.

¹⁰Muñoz Santiago y Pérez María Cristina. “Perspectivas historiográficas: entrevista con el profesor Giovanni Levi”. En *Historia crítica* No. 40, Bogotá, enero-abril 2010.

¹¹Gómez Elba (2020). **La historia oral. Una metodología de los excluidos**. Revista Cambios y Permanencias Grupo de Investigación Historia, Archivística y Redes de Investigación, Universidad Industrial de Santander.

¹²Ibidem

3. Introducción

La región del Maule es una región con identidad campesina, en ella históricamente han surgido mujeres y hombres que, al compás de una guitarra traspuesta, han sido relatores de la vida y la cotidianidad de sus hogares, lugares de trabajo y comunidades campesinas. Nos referimos a cantores y cantoras campesinas que están insertos en los espacios rurales, desde la precordillera de Longaví, a la zona norte de Teno, encontrándolos también en nuestros litorales de Pelluhue, Chanco o Putú y en el secano costero de la región. Tienen en común aquellos hombres y mujeres ser sujetos campesinos que “*medio vagabundos, medio trovadores; llenaron la vida espiritual del pueblo de Chile interpretando su alma; fueron admirados y recordados con gran simpatía*”¹³, participando activamente en sus comunidades campesinas, en fiestas agrícolas, en celebraciones religiosas, y en momentos de dolor como los velorios; son también los encargados, de amenizar las jornadas a través del relato cantado, que refleja en todo momento el sentir de una localidad rural, tal como nos recuerda el investigador social Antonio Acevedo:

*“Nuestros cantores populares tenían una sensibilidad propia; veían el panorama desde sus puntos de vista; sabían identificarse con los hechos y los comentaban en sus versos.”*¹⁴

En esta investigación nos centraremos en recordar el rol de cantores y cantoras campesinas como transmisores de cultural rural y local de la región del Maule, que en su canto no solo nos habla de la historia reciente, sino también de los estilos de vida de la región desde el antiguo sistema de hacienda e inquilinaje propio de la colonia que duró hasta 1967, con el inicio del proceso de Reforma Agraria¹⁵. Se revisarán, además, historias sobre relaciones personales, abordando temas como el machismo en el campesinado, el empoderamiento de la mujer con una guitarra y su rol social en las comunidades, la relación íntima con su entorno natural, y por sobre todo, la transmisión oral y escrita a las generaciones actuales: “*a mi juicio, los poetas populares tienen tanta importancia que me atrevo a atribuirles el papel historiadores del pueblos.*”¹⁶.

Es ante esto que el orden de estudio de investigación estará enfocado a las **formas de trasmisión oral y escrita** del canto campesino, sus **espacios de difusión y práctica** y las raíces identitarias que tiene. Además, buscaremos distinguir las **diferencias entre el canto campesino y el canto de rodeo** y, por último, pero no menos importante, será referirnos al **rol de los cultores y cultoras** del canto campesino, sus historias familiares, y la lucha por la coexistencia en un mundo rural que ha presentado cambios constantes en el tiempo, con su papel y visión crítica de la sociedad y sus comunidades, desde la sabiduría que les dota su propia historia:

¹³Acevedo Hernández, A. **Los cantores populares chilenos**, 1933, ediciones tácitas p21.

¹⁴Ibidem P23

¹⁵**Ley 16640 Reforma Agraria**. (1967) Biblioteca Nacional del Congreso. En <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28596&idVersion=1967-07-28>

¹⁶Óp. Cit. Acevedo P43

*“En lo que se refiere al orden social nuestros poetas populares siempre han estado conscientes de pertenecer a un mundo jerarquizado [...] no obstante, ellos están conscientes de poseer un tesoro de sabiduría superior al de los señores que detentan poder y la riqueza. Así también esa crítica social se hace también desde esa sabiduría”.*¹⁷

4. Entre el campo y la historia, catastro campesino de cantoras y cantores

4.1. Cultores y cultoras, vida y transmisión oral

*Mi madre me crió a mí
en una brillante cuna
Mi madre me crió a mí,
en una brillante cuna*

*Desde que murió mi madre
me he quedado sin fortuna.
Desde que murió mi madre
me he quedado sin fortuna*

*Si te criaste en un riel
mañana no te lo harán
Si te lo llegan a hacer
te lo representarán*

*Dicen que nadie hace falta
falta como no ha de hacer
Tan buena como la madre,
y en el mundo no ha ver.*

*Dicen que nadie hace falta
falta como no ha de hacer
Tan buena como la madre,
y en el mundo no ha ver.*

*Para todos los que escuchan
mentita de regalo
Cuanto que sirve la madre
y tal mal que le pagamos.*¹⁸

(María Teresa Pastene - Colbún)

¹⁷Óp. Cit. Sepúlveda P30

¹⁸Pastene, María Teresa. Anexo de entrevista.

4.1.1. Transmisión familiar

Dentro de las primeras características comunes que encontramos entre las cultoras y cultores del canto campesino es que este proviene de una herencia familiar. La mayoría de los relatos destaca que aprendieron de una abuela, de una mamá o papá, o algún familiar en línea directa.

Dentro de las primeras características comunes que encontramos entre las cultoras y cultores del canto campesino es que este proviene de una herencia familiar, por consiguiente, en las entrevistas la mayoría de los relatos destaca que aprendieron de una abuela, de una mamá o papá, o algún familiar en línea directa; en este sentido, la cantora María Teresa Pastene de la zona de Colbún, en su canto inicial, se dirige hacia su madre relatando que desde pequeña cantaba por influencia directa de su mamá y su abuela:

*“Yo digo que la guitarra la tomé la primera vez de edad de siete años. Escuchaba yo siempre a mi abuelita”.*¹⁹

Agrega luego, en su relato, que cuando sube a un escenario no es ella quien canta, sino su madre, y que el canto, además, involucra los recuerdos presentes de su abuela; *“Mi abuelita cantaba unas décimas tan hermosas. Recuerdo un pedacito que siempre ella decía “yo estoy amando a un joven moreno a que yo lo amo hace más de un mes. Si me sale fiel, yo también seré. Si me sale ingrato, en mi vida no sé”*²⁰.

Al otro lado de la región, en la cercanía de mar, encontramos a la señora Italina Muñoz de Curanipe, quién mantiene una historia similar, reconociendo a su madre y abuela como su influencia directa para que ella se convirtiera en cantora campesina:

*“Tenía cuatro años cuando empecé a tocar, ni siquiera me podía la guitarra porque me la sujetaban acá, para que tocara, tocaba acá, mira [...] tocaba mi mamá, mi abuelita también”*²¹.

Por su parte, la señora Lucía Parada nos cuenta que regresó a la región y a la zona de Linares a cuidar a su madre luego de haber vivido en Santiago por más de 20 años; así recuerda la señora Lucía a su madre, quien también era cantora: *“Bueno, mi mamá... Yo... Era mi pasión verla cantar. Cuando ella ensayaba, ella ensayaba en la noche. Y no ensayaba como ensayamos nosotros, ella ensayaba así, haciendo murmullos en la guitarra. Claro. Para no meter bulla”*²², siendo también la causa de su propio retorno a la música.

En la zona norte de la región del Maule, en Teno, la señora Sara Valenzuela de 84 años, también nos relata que canta desde que tiene noción y que su herencia proviene directamente de su madre: *“porque nací con mi mamá cantando. A los siete años ya andaba con la guitarra”*²³.

¹⁹Pastene, María Teresa. Anexo de entrevista.

²⁰Ibidem

²¹Muñoz, Italina. Anexo de entrevistas.

²²Parada, Lucía. Anexo de entrevista.

²³Valenzuela, Sara, Anexo de entrevista.

Por consiguiente, la primera característica general del canto campesino es la transmisión y herencia familiar, ya sea por una sus abuelas, madres, padres o tíos, sea reconocida de manera consciente o inconsciente, como es el caso de la señora Lidia Toledo de Longaví, que no reconoce directamente a alguien le enseñara a cantar, pero desde pequeña escuchó el canto campesino en su entorno a través de sus familiares:

“A mí nadie me enseñó a cantar. Mi tía cantaba, pero yo a ella no le aprendí nada, ni ella me enseñó. Ni siquiera me dijo, toma la guitarra, aprende, nada [...] Sí, la escuchaba, pero es que yo esto lo traigo de... En la sangre. ¿Está aquí en las venas? Yo creo, sí. Sí, porque a mí nadie me enseñó”²⁴.

En definitiva, la primera característica general del canto campesino es la **transmisión y herencia familiar**, ya sea por una sus abuelas, madres, padres o tíos, sea reconocida de manera consciente o inconsciente.

4.1.2. Oralidad

En la misma línea del punto anterior, buscamos resolver una segunda interrogante, relacionada con los métodos de transmisión del canto campesino en la región, y es aquí donde entramos a una de las principales características del canto campesino, que es la **oralidad** y la entrega de tradiciones e historias de vida rural a través de la guitarra traspuesta y el canto.

Cabe recordar que a mitad del siglo XX el porcentaje de escolaridad y alfabetismo en Chile aún era bajo: en 1940 existía un 27,1 % de analfabetos y en 1960 este porcentaje bajó a un 16,4 % en el país, correspondiente a la tasación de personas *“de 15 a y más años de edad empadronada en la república”*.²⁵ La situación era aún más grave en la provincia de Curicó: en 1960 el porcentaje de personas que no saben leer y escribir alcanza un 29,3 %, siendo mayor al porcentaje nacional, concentrándose su mayor ausencia educacional en las zonas rurales de la provincia, alcanzando un 41 % de personas que no saben leer y escribir²⁶.

Por ello, el medio de transmisión de historias, costumbres y narraciones locales es a través de la oralidad y el canto, ya que la escritura no es masiva en el campo durante el siglo XX, así, la oralidad es la forma de enseñar y conservar el canto tradicional campesino.

La cantora Isabel Gómez de Linares nos relata como aprendió a tocar de su abuela: *“Mirando a la cantora, mirando a la abuela. Yo aprendí mirando a mi abuela. Entonces, es una forma de transmitir”*.²⁷ En la misma línea, la señora María Teresa de Colbún, quien comenzó a cantar desde sus primeros años de

²⁴Toledo, Lidia. Anexo de entrevista.

²⁵Censo de la población de 1960, Instituto Nacional de Estadísticas, en <www.ine.gob.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/antiguos/censo-de-poblacion-y-vivienda-1960.pdf?sfvrsn=38205f0d2> p. 69

²⁶Óp. cit. P. 71

²⁷Gómez, Isabel. Anexo de entrevista.

edad, nos cuenta su proceso de como aprendió el canto de su abuela y como lo ha mantenido en el tiempo, jugando la oralidad un rol principal: “*Así mirando, escuchando noma, yo creo que sí tengo, ya voy para los 82 años [...] 82 años, jamás he anotado una canción*”.²⁸

Karina e Isabel, por su parte, también nos relatan la importancia de escuchar e ir aprendiendo en el ejercicio de observar a la cantora o cantor sin una pauta preestablecida, sino sólo abriendo el corazón y los sentidos a aprender, lo que deja en evidencia que el canto campesino es netamente oral:

*“La mamá de mi papá también tocaba guitarra y él aprendió ahí un poco y también con los familiares, porque él sirvió acá en Chovellén. Entonces, en esta zona hay muchos más cantores que en Curanipe. Entonces, en ese tiempo él, también autodidacta, aprendió de un hijo de un padrino y de su mamá, pero solo porque en ese momento no se sentaba a enseñarle al otro, sino que él era como que ya miraba cómo tocaban y aprendía.”*²⁹

Isabel Gómez, agrega que no solo es importante aprender en la oralidad, sino que el sentido visual es tan importante como el sentido auditivo en el canto campesino:

*“Yo creo sí que eso se nota, se nota. Que no es que estoy, no sé, y sí, por ejemplo, cuando yo empecé a ir a las mateadas, lo primero que me llamó la atención era la Anita Julia. Yo estaba haciendo ahí dos posturas aquí en la tercera alta y ella estiraba su dedo por acá. Y llegué al tiro, a estirar mi dedo por acá. Entonces uno aprende mucho mirando, mirando, escuchando, sin que le estén dando una cátedra, no. La Anita Julia da una cátedra cantando sola, no tiene quien hablar.”*³⁰

Sin embargo, consideramos como un desafío importante para el futuro la acción de transcribir el canto al papel como una medida de conservación, especialmente en el contexto actual en que nos encontramos en una sociedad que habita lo digital y global. En este punto es interesante visualizar la posibilidad de recopilar cuadernos o notas de cantoras y cantores que puedan ser digitalizados y resguardados, de manera que perduren como parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de Chile.

La señora Onorinda de Curanipe nos cuenta que ha recopilado sus canciones y durante la entrevista nos muestra su cuaderno de notas que, aunque está algo desgastado por el tiempo, permite visualizar un desafío pendiente: “*También tengo canciones que, por ejemplo, que mi mamá me la enseñó, que son antiguas. Y canciones que yo he recopilado y canciones que yo hice una. Ahí hice una también*”.³¹

²⁸Óp. Cit. Pastene, María Teresa.

²⁹Ceballos, Karina. Anexo de entrevista.

³⁰Óp Cit. Gómez, Isabel.

³¹Muñoz, Onorinda. Anexo de entrevista.

Isabel también nos cuenta de su cuaderno, y como este puede provocar trascendencia del canto dentro de su propia familia, resaltando la importancia de que sus canciones estén escritas:

*“A pesar de que de repente, no sé, estoy escribiendo un cuaderno y ya estoy pensando que ese cuaderno va a estar todavía acá. Cuando hago videos, también estoy pensando en que el día de mañana diga, mire, ahí está mi abuela. Quiero tocar como ella. Quiero hacer un poco como mi abuela. Así que ahí tengo la esperanza puesta”.*³²

4.1.3. Entorno social

En este subcapítulo nos referiremos a la vida del cultor, pero principalmente, de la “cantora” campesina. Cabe recordar, que, sin bien, hay cantores masculinos, el canto campesino lo realiza principalmente la mujer: en las entrevistas realizadas aproximadamente el 20% de los entrevistados son varones, el resto son mujeres cantoras.

Debido a ello, dentro de los relatos de vida de cómo se desarrolla el canto, se aprecian dos puntos que son importantes al momento de observar el entorno social del canto. Lo primero es que dentro del espacio rural en que se desarrolla el canto, vemos a mujeres cantoras que se han casado a temprana edad (rodeando los 15 años) y que, en algunos casos, sus maridos han sido hombres mayores, como es el caso de Sara Valenzuela de Teno, cuyo marido doblaba su edad; por su parte, la señora María Teresa Pastene de Colbún nos relata que al momento de casarse *“Él tenía 37 años y yo tenía 18, lo conocí a los 15 años”*³³.

Este punto es importante porque el rol de la cantora muchas veces se veía limitado por el machismo que existía en las zonas rurales de la región y que, como consecuencia, conllevaba sumisión a las decisiones sobre el quehacer de las mujeres campesinas.

Dentro de este parámetro, las cantoras relatan las trabas surgidas al momento de cantar en los diversos espacios. La señora Lucía Parada de Linares nos relata las dificultades de su madre, también cultora, al momento de cantar, y cómo ella debía ser siempre acompañada por su marido en las presentaciones para evitar problemas o episodios de violencia que pudiesen surgir:

*“Mi papá y mi mamá, sí. Era que tenía que estar con él, porque los caballeros eran muy celosos. Entonces, estando él cerquita, no había que se acercara a alguien, ya quedaba tranquilo mi papá”*³⁴.

Sin embargo, a pesar de las dificultades y el machismo dentro de los hogares, las cultoras campesinas no dejaron de cantar y practicar su arte, recurriendo al ingenio, como nos cuenta la señora María Teresa Pastene: *“Porque era muy celoso [...]Sí, incluso ando con una vecina, hace más de doce años somos vecinas*

³²Óp. Cit. Gómez, Isabel.

³³Óp. Cit. Pastene, María Teresa..

³⁴Óp. Cit. Parada, Lucía.

y ella le preguntó *¿Por qué? Porque yo cuando salía a tocar la guitarra para las trillas en las lomas yo mandaba a guardar la guitarra en otra parte*³⁵. De esa manera, era la única forma que la señora Teresa pudiese cantar sin la intromisión de su marido y saliendo a escondidas de su casa.

Pocos fueron los casos en los cuales se pudo observar un apoyo del marido a las cantoras, por lo tanto, ausencia de conductas machista a la cultura. Uno de estos casos es el de la señora Lidia, que dentro de su canto ella cuenta con dedicatorias a su “negrito”, su marido, de quien siempre recibió el apoyo al momento de cantar: *“mi marido nunca me quitó que yo cantara. A él le gusta mucho el canto y se enoja porque yo no le canto*³⁶.

4.1.4. Vigencia y proyección

Al cerrar este primer capítulo y luego de conocer el panorama actual del canto, observamos con preocupación la proyección hacia el futuro del canto campesino pues, durante las entrevistas gran parte de los cultores relatan que no poseen herencia familiar en el canto, lo que significa, en la práctica, que no visualizaban a ningún familiar cercano (hijo, sobrino o nieto) que conserve a futuro el canto campesino dentro del núcleo familiar.

La señora Lidia Toledo refiriéndose a la *herencia* de su arte nos dice: *“Ninguno de los cuatro que salieron cantó. ¿Y nietos? Tampoco. Tengo nietos, seis nietos, no toco*³⁷

La señora María Teresa Pastene, sobre el lo mismo punto, tampoco reconoce una herencia cercana de su canto refiriéndose a su muerte y legado de la siguiente manera:

*“Nadie, nadie, nadie. Yo tengo un pedido de que cuando yo me muera, me voy con mi guitarra. No se la voy a dejar a nadie porque... ¿para qué?”*³⁸

El panorama es alarmante ya que, como hemos visto, el canto campesino se transmite y conserva principalmente por transmisión familiar y de manera oral. Son escasas las cantoras que relatan que sus hijos también se han dedicado a la música; una de ella es la señora Italina Muñoz, que nos cuenta que su hijo desarrolla el canto campesino por guitarra traspuesta y que, a su vez, también escribe³⁹.

Sin embargo, también debemos establecer que la herencia familiar, no es instantánea, ni tampoco sometida a obligación, por lo que, en algunos casos quienes aprendieron el canto de sus familiares dejaron de cantar cuando se cambiaron a vivir a la ciudad y fuera de la región, pero al volver retomaron el canto, como es la situación de Lucía Parada y Karina Ceballos:

³⁵Óp. Cit. Pastene, María Teresa.

³⁶Óp. Cit. Toledo, Lidia.

³⁷Ibidem

³⁸Óp. Cit. Pastene, María Teresa.

³⁹Óp. Cit. Muñoz, Italina.

“En el 2020, que se generó mucho el volver hacia uno y a ver realmente qué es lo que le gustaba. Y ahí me replanteé. Desde ahí que no estoy en el sistema, en el servicio público, como ingeniero comercial. Ahora estoy como independiente, tratando de equilibrar mis tiempos entre algo que me genere ingreso y la música, por ejemplo, u otras cosas con las que yo quiero aportar en este mundo. Entonces, se empezó a juntar todo y empecé como a escribir canciones. Y claro, empezaron a aparecer en ritmos de tonadas algunas, porque era un ritmo conocido para mí, una melodía que la tenía quizás como en mi genes, en mi célula. Entonces, como que escribí y tomé la guitarra. Y esta guitarra la compré en Santiago en el 2012 y había estado guardada toda hasta el 2020. Y como era un ritmo que yo había tocado cuando era chica, entonces se me hizo y empecé. Y ahí empecé a escribir tonadas.”⁴⁰

Tomando la experiencia de Karina, Isabel Gómez, también tiene la esperanza de que su hijo y su nieta, que han conocido el canto de su infancia continúen con el legado, pues sabe, que lo llevan en su sangre y que, en cualquier momento, retomaran lo aprendido de ella. De ambos se refiere de la siguiente manera: *“Porque a ella le gusta cantar conmigo [...] Así que tengo mi esperanza puesta en... Y después, claro, obviamente se fue la música universal y todos los demás. Hoy día toca guitarra eléctrica y toca otra cosa, pero tiene adentro la semilla. Ya está. Sí. Si no la desarrolla ahora, nadie sabe si en el futuro... A futuro, claro. Pero tengo mi esperanza puesta.”⁴¹*

En vista de ello, dentro de las alternativas propuestas en las conversaciones, está la intención de abrir nuevos espacios de transmisión en las escuelas o espacios comunitarios, como es el caso de talleres que se han realizado en la región, además espacios religiosos que también han servido para difundir y generar nuevos cultores, y también, espacios escolares rurales, donde los talleres estén relacionados a la permanencia de identidad local del canto, y valorización del mismo. Karina Ceballos, que al volver a su territorio comenzó a participar en un taller de guitarra traspuesta, fortalece el argumento respecto de la importancia de generar estos espacios, en los establecimientos que ya existen, de manera que el canto jamás desaparezca y sea reconocido por su propia comunidad y nuevas generaciones que han ido surgiendo:

“Pero ya, por ejemplo, mi papá como no toca, que él era el que más tocaba por tercera alta, mi hermano toca más por común, entonces ya mis sobrinos están perdiendo eso. Por eso en el taller en que yo estuve de tercera alta, la idea es que esto vaya a las escuelas, por ejemplo, para que lo reciban.”⁴²

La señora Isabel de Linares también recalca sus deseos, y nos dice; *“A mí me gustaría entregarlo a la escuela. Pero no entregarlo a los profesores. No,*

⁴⁰Óp. Cit. Ceballos, Karina.

⁴¹Óp. Cit. Gómez, Isabel.

⁴²Óp. Cit. Ceballos, Karina.

*directo, de la cantora a los niños. Porque yo le digo, el profesor va a hacer su trabajo como profesor [...]. Yo encuentro que no, que tiene que ir de la cantora a los niños. Eso me gustaría. Por último, que lo conozcan. Digo yo, ¿cómo van a amar esto si no lo conocen?”*⁴³

Por último, nos cuenta que ha tenido la oportunidad de cantar en colegios de manera gratuita y que siempre ha aceptado, ya que son los espacios en los cuales, se puede transmitir a las nuevas generaciones y evitar el riesgo de que el canto pueda desaparecer:

*“Pero yo sé que es gratis, pero voy a una escuela donde hay un niño que está mirando y que es que... Está escuchando. Claro, que a futuro va a, o que me lleguen a preguntar los niños, oh, eso, se lo escuché cantar a mi abuela y ya con eso yo me doy por pagada”*⁴⁴

4.2. ¿Dónde se practica el canto campesino hoy?

*Despierta bella Señora
Que ya viene el claro día
Despierta bella Señora
Que ya viene el claro día
Escucha la melodía
De la vecina cantora
De la vecina cantora

Allá en la nochesita
Allá en el amanecer
Allá en la nohecita
Allá en el amanecer
A ti querida Señora
Hoy te hemos venido a ver
Hoy te hemos venido a ver

Con tu amor siempre nos guías
Hacia Jesús Madre buena
Con tu amor siempre nos guías
Hacia Jesús madre buena
Eres Virgen del Rosario
Patrona de Yervas Buenas
Patrona de Yervas Buenas

Allá en la nohecita
Allá en el amanecer
Allá en la nohecita
Allá en el amanecer
A ti querida Señora
Hoy te hemos venido a ver*

⁴³Óp. Cit. Gómez, Isabel.

⁴⁴Ibidem

*Hoy te hemos venido a ver
Para todos los presentes
Cogollito de verbena
Para todos los presentes
Cogollito de verbena
protege bella señora
Patrona de Yervas Buenas
Patrona de Yervas Buenas
Allá en la nohecita
Allá en el amanecer
A ti querida Señora
Hoy te hemos venido a ver
Hoy te hemos venido a ver.⁴⁵*
(Isabel Gómez- Linares)

4.2.1. Rol social de cantores y cantoras

El canto campesino no es un solo estilo musical, sino una suerte de servicio que estará y se adecuará la comunidad campesina que lo requiere, siendo así un medio importante de transmisión cultural y de comunicación entre las personas; desde allí es que surgirán diversas formas de uso y estilo.

Entre ellas destacamos en primer lugar los *parabienes*, que son realizados en los matrimonios a los novios, para desear bendiciones y buenos augurios a la nueva pareja.

La señora Onorinda de Curanipe, nos relata la sensación que le produce recordar los antiguos *parabienes*, aprendidos por ella, por transmisión intergeneracional:

“Las canciones de novio también son antiguas, que nadie más las toca a ver, cantemos una a ver, cantemos un pedacito es como que me tiembla pero el cuerpo, cuando me acuerdo es como que me viene un bajón”⁴⁶

A su vez, la cantora María Teresa al otro lado de la región nos canta un *parabién*, de la época en que su madre recibía a los novios en la casa, luego del matrimonio por la iglesia:

*Ya se casaron los novios
y quedaron bien casados
con la bendición de Dios
y el cura que se la da
Cásate, niña, cástate
goza los primeros días*

⁴⁵Óp. Cit. Gómez, Isabel.

⁴⁶Óp. Cit. Muñoz, Onorinda.

*y después se ira postrando
hasta quitarte la vida
Yo no digo del que todo
salga de ese proceder
porque algunos salen buenos
que estiman a su mujer*⁴⁷

En segundo lugar, mencionaremos las formas musicales favoritas: vals, tonadas y cuecas. En general, estas formas acompañan a la comunidad desde velorios a diversos tipos de celebraciones, caracterizándose las cuecas por ser las más alegres y favoritas de las fiestas. María Teresa Pastene también nos cuenta de ellas, y de las invitaciones a cantar, donde la música tenía el objetivo de entretenimiento: *“Me invitaban porque siempre me decía Tere, Tere, anda, tócame la guitarra unas tres piezas de cueca, unas tonaditas para alegrarme”*.⁴⁸

Para terminar, otro fenómeno observado en la actualidad es que las cuecas y tonadas se han visto acompañadas de otros ritmos como los corridos provenientes de México, que se han ido adaptando y desarrollando un proceso de sincretismo con el canto campesino. La señora Lidia Toledo relata cómo las rancheras se han ido incorporando al repertorio musical de las culturas de la región:

“Primero empecé tocando tonadas, cueca, después... Ahora últimos corridos, pero poco. Poco los corridos, me piden más tonadas, cueca... Porque es más divertida. Claro. La cueca alegre, la tonada alegre, la cueca alegre”.⁴⁹

4.2.2. Canto a las alegrías y canto a las tristezas

Como ya hemos dicho, el canto campesino responde a los intereses de la localidad rural en la que se desenvuelve, por lo que a lo largo del tiempo han existido diversos espacios del canto donde se ha desarrollado y se ha preservado, es espacios relacionados con actividades económicas a espacios familiares y sociales.

El primero al que nos referiremos son las *“trillas a yegua suelta*, actividad económica propia del campo de la zona central relacionada a la producción del trigo donde *se usan yeguas y caballos que pisotean las gavillas para separar la paja del grano”*.⁵⁰

La señora Sara recuerda, que ya con su madre a mitad de siglo XX participaba en ellas cantando: *“En las trillas, con mi mamá cantaba. En eso aprendí ahí... Cantaba en las trillas, porque se usaba mucho las trillas para allá, po’... Y algunas veces en la trilla, como se hacían a yegua, duraban dos o tres días”*.⁵¹

⁴⁷Óp. Cit. Pastene, María Teresa.

⁴⁸Ibidem

⁴⁹Óp. Cit. Toledo, Lidia.

⁵⁰Sánchez Alejandra, Cabalgata, en <https://cabalgataschile.cl/blog/2023/04/26/la-trilla-a-yegua-suelta-una-antigua-tradicion-campesina/>

⁵¹Óp. Cit. Valenzuela, Sara.

La señora Lucía Parada también recuerda la participación de su mamá en trillas y otras fiestas populares, propias de la comunidad de Longaví a la que ella pertenecía:

*“Porque ella, como era cantora, y ella la iban a buscar de distintas partes para las fiestas, las trillas, todos los partidos de fútbol, todas esas cosas. Entonces, ella guardaba la guitarra cuando salía a hacer otras diligencias y yo la sacaba”.*⁵²

Otro espacio de divulgación del canto son los velorios, donde los familiares, amigos y cercanos se reúnen a despedir a un miembro de la comunidad:

*“Pero si es canciones de muerto hay que cantar, por ejemplo, a mí me han llevado al cuando están velando a la persona que he cantado canciones para la persona que le gustaba tengo que buscar una que más o menos al velorio y eso y como le digo las otras canciones canto tonadas, cuecas yo le digo, yo creo que me amanezco cantando y me permito una cueca muchas cuecas muchas, muchas.”*⁵³

Son relevantes también los espacios asociados a fiestas religiosas como pueden ser celebraciones a la Virgen y a los santos dentro de las familias y en la comunidad, fiestas a San Ramón, Santa Rosa, o la Virgen del Carmen, espacios donde se practicaba y practica el canto campesino y los cultores son solicitados para asistir a amenizar el evento. Karina Ceballos nos relata sus recuerdos en la celebración de estas fiestas:

*“Desde que tengo razón, me acuerdo de que mi papá cantaba y tocaba guitarra en la casa y él celebraba todas las fiestas, o sea, los santos, San Juan, San Ramón, las Carmen, la navidad y año nuevo. Porque de ahí viene un poco de generación en generación. Entonces cuando yo lo escuchaba, obviamente a mí me gustaba y lo sentía, así como en el corazón cuando él tocaba por tercera alta generalmente. Él tocaba por tercera alta. Sí, entonces me llamaba mucho la atención cómo tocaba por tercera alta generalmente. Él tocaba por tercera alta. Sí, entonces me llamaba mucho la atención cómo tocaba”.*⁵⁴

Sin embargo, las fiestas familiares que celebraban los santos han sido reemplazadas por la celebración de cumpleaños, siendo cada vez más solicitadas las cantoras como parte de la celebración dentro de las familias. Así, de alguna manera, se va dejando a un segundo lugar la celebración de los santos, aunque perduran fiestas populares como San José y San Juan.

La señora Onorinda nos relata su participación en cumpleaños familiares y su auge actual:

⁵²Óp. Cit. Parada, Lucía.

⁵³Óp. Cit. Muñoz, Onorinda.

⁵⁴Óp. Cit. Ceballos, Karina.

*“Cumpleaños, más que nunca. El pasado fui a cantarle a un abuelito y apagaron todas las luces, yo no aguanto. Y me tenían afuerita a mi y él quería escuchar por última vez, falleció. Y me entré para adentro y cuando le toqué el esquinazo... Que dice; “es que de noche te vengo a ver, cuándo venís de mañana, si querés saber qué sabes. Estoy a tus puertas tirada”. Y le tocas el abuelito. Y el abuelito estaba llorando”.*⁵⁵

4.2.3. El canto campesino hoy día

En la actualidad las cantoras y cantores siguen cantando en diversas celebraciones, como nos dice la señora Lidia: *“Casamiento, bautizo, cumpleaños, velorio, trillas, carreras y todo. Carreras a la chilena”.*⁵⁶

En este punto hablaremos de un espacio de fraternidad y aprendizaje mutuo de las cantoras, de intercambio de canciones, de entretención y de divulgación: nos referimos a *las mateadas*. Las mateadas son reuniones sociales caracterizadas por la presencia natural del canto de tonadas, cuecas, entre otros ritmos. Estas actividades se desarrollan, en su gran mayoría, de manera autogestionada debido a que son las cantoras quienes financian su participación, costeadando sus pasajes para poder asistir a otra localidad y comprando o preparando alimentos para compartir.

Isabel Gómez nos narra de cómo debe autogestionar cada vez que participa en una mateada, destacando en su relato el compañerismo y el aprendizaje obtenido de otras cantoras al participar en ellas:

*“Hay una mateada en la Dorita. ¿Cómo llego yo a la dorita? O sea, también hay que, eso nunca es pagado. Entonces, yo tengo que sacar de mi bolsillo para llegar a Linares, para llegar a San Antonio de Encinas, para volver a Linares y volver a mi casa. Entonces también es un... Es un gasto”.*⁵⁷

La señora María Teresa Pastene también nos menciona cómo ha aprendido al compartir en las mateadas con la cultora del canto campesino Anita Julia y con Dorita, y lo positivo que ha surgido al compartir estos espacios:

*“Sí, la Anita Julia. Entonces, yo hago mateadas, la invito, la invito, la he invitado a mi casa, la he invitado a la sede de San Francisco. Hago mateadas y me divierto con ella. ¡Qué lindo! La Dorita Valenzuela. Que está aquí mi reina. Y así, he conocido gente maravillosa”.*⁵⁸

⁵⁵Óp. Cit. Muñoz, Onorinda.

⁵⁶Óp. Cit. Toledo, Lidia.

⁵⁷Óp. Cit. Gómez, Isabel.

⁵⁸Óp. Cit. Pastene, María Teresa.

4.3. Identidad local del canto, memoria y guitarra

*Una tarde capeando
Con el rayo final
Me lo jurabas
Que no tenías a quien amar
Me lo jurabas
Que no tenías a quien amar
Y luego tarde comprendí
Que era falso tu amor
Y luego tarde comprendí
Que era falso tu amor
Porque tú me engañabas
Y yo te daba mi corazón
Porque tú me engañabas
Y yo te daba mi corazón
Para que no te vuelvas al mar
Si mi negrito se fuera
Para el otro lado del mar
Si mi negrito se fuera
Para el otro lado del mar
Basta que yo me fuera
Para verlo cerquita del mar
Basta que yo me fuera
Para verlo cerquita del mar
Y luego tarde comprendí
Que era falso tu amor
Y luego tarde comprendí
Que era falso tu amor
Porque tú me engañabas
Y yo te daba mi corazón
Porque tú me engañabas
Y yo te daba mi corazón.⁵⁹*

(Italina del Carmen- Curanipe)

⁵⁹Óp. Cit. Muñoz, Italina.

4.3.1. Yo le canto al...

En este capítulo hablaremos las principales temáticas del canto campesino, comenzando con el tema universal de *El amor* (y desamor), atendiendo a que gran cantidad cuecas y tonadas giran en torno a este temas. La señora Lidia nos cuenta sobre las canciones al amor y al enamorado, que en muchas canciones es nombrado como *el negrito*, haciendo referencia al hombre campesino, mestizo y trabajador de campo, inquilino o peón: “*Sí, yo he que hay muchas canciones que son de amor y de negrito es que nunca se le canta a lo blanco po es que el que lo blanco... Es que es más cariñoso el negrito, es que los blanquitos son más desabridos, dicen por ahí*”.⁶⁰

Sobre el mismo tema, encontramos en la tonada de la señora Onorinda Muñoz el canto al *negrito traicionero*, una canción de desamor.

*Sosiegate pues negrito
Le dije por compasión
Y el pícaro se reía
Porque él quería darme de amor
Y el pícaro se reía
Porque él quería darme traición.*⁶¹

Otra temática importante es el canto campesino en el ámbito religioso, es común su presencia en las fiestas a la Virgen María y sus denominaciones que se celebran durante el año como la Virgen del Rosario en Linares a la que le canta la señora Isabel, el canto a la Virgen del Carmen en la zona rural de Curicó y el canto a la Virgen de Lourdes en Longaví. Sobre esta última celebración, la señora Lucía Parada relata su participación en la fiesta desde pequeña, cómo comenzó a cantar en los montes y cómo la fiesta ha perdurado hasta el día de hoy:

*“Es lo que yo empecé a cantar. Y todavía sigo cantando porque allá arriba en la tierra que queda todavía de herencia para nosotros, hay una virgen. La Virgen de los Montes. Y yo que llevo cantando en esa virgen que me pusieron ahí pues... mucho tiempo. Yo voy... O sea, todos los años partimos con la misa, cuando a veces no va a la misa, pero la procesión y después el canto de entretenimiento para la gente porque no había muchos que cantaran”.*⁶²

⁶⁰Óp. Cit. Toledo, Lidia.

⁶¹Óp. Cit. Muñoz, Onorinda.

⁶²Óp. Cit. Parada, Lucía.

4.3.2. Identidad local

Si bien, el canto campesino tiene formas similares en estructura, tipo, formas de representación y espacios de difusión, existen diferencias sutiles dentro de la poesía de las composiciones, según, la zona de origen de la cultor, sumado al toquío personal de cada persona.

En este sentido, como ya revisamos anteriormente, se identifican temas transversales como el canto al amor y desamor, o a alguna entidad religiosa; sin embargo, las evocaciones y la creación de sus letras variarán dependiendo de su ambiente físico, natural y social en el cual se encuentre la cantora o cantor campesino. Por lo tanto, el canto de zonas precordilleranas, como Linares, Longaví o Colbún, y la zona central, como Teno o Tutuquén, será distinto a los cantos creados en la costa maulina, como Salto de Agua, Curanipe, Putú o Chanco.

Por ejemplo, las cantoras Lidia Toledo de Longaví e Iris González de Parral, en sus *agradecimientos a los presentes*⁶³, que va al final de la composición de las tonadas, entregan a su oyentes *flores* y *cascaritas* de árboles como el aroma criollo, árbol nativo, característico por sus flores amarillas y el nogal, árbol introducido en la colonia al valle de zona central, conocido por su fruto, la nuez, reflejando así su conexión con el espacio natural y la flora característica del valle central y precordillera de la región:

■ Cogollos de despedida (cordillera)

Para todos los presentes
Cascarita de nogal
Yo sé que no canto bien
pero no me hago de rogar
Yo sé que no canto bien
pero no me hago de rogar
(Lidia Toledo-Longaví)

—
Para los que me acompañan
Amarilla flor de aroma
La alegría de mi alma,
Se la llevó mi palomo
La alegría de mi alma,
Se la llevó mi palomo.
(Iris González-Parral)

Al contrario, al acercarnos a la costa y planicies litorales de la región, el motivo de relación con el ambiente cambia y la evocación que se hace durante el canto está relacionado con el mar, la pesca y el ambiente marítimo en general.

⁶³En la mayoría de las composiciones del canto campesino, ya al terminar la tonada, se agradece a los presentes, entregando un regalo de la flora propia de la localidad campesina de la región del Maule.

Por ejemplo, Karina Ceballos y Onorinda Muñoz, en sus composiciones hacen referencia a al mar y sus elementos característicos, para poder explicar sus sentimientos y lo que desean transmitir al oyente:

■ Cogollos de despedida (costa)

*Cada vez que tengo pena
Me voy a la orilla del mar
A preguntarle a las olas
Si han visto a mi amor pasar.*

(Karina Ceballos)

—

*Si la lancha se va a pique
Nos iremos en el vapor
Sosiégate pues negrito,
Le dije por compasión.*

(Onorinda Muñoz)

En conclusión, que el canto cambie de un lugar a otro no es una simple anécdota, sino demuestra que para que cultores y cultoras desarrollen el canto campesino deben tener una conexión con su lugar de origen que les permita cantar sobre él y poder transmitir a su población la historia de su pueblo, su relación con entorno natural y, por sobre todo, el sentir de cierta generación local; es esta la causa de los cambios en las formas poéticas de una localidad a otra, generando una identidad propia y particular en cada lugar de la región, donde se reproduce y surge el canto campesino.

4.4. Canto campesino y canto de rodeo. Coexistencia y diferencias

Ya en los capítulos anteriores le hemos dado forma, lentamente, a las características del canto campesino y de quienes lo ejecutan. En este capítulo veremos las diferencias entre el canto campesino y el canto de rodeo porque, como explica la cultora Lucía Parada *lo que canta todo el mundo que sale en la radio que no es el canto campesino*⁶⁴, sino que éste debe cumplir ciertas características que se analizarán y se contrastarán con el canto que llamaremos *canto de Rodeo*. Empezaremos por el canto campesino.

*A tus puertas he venido
y tu amor me trae aquí
a tus puertas he venido
y tu amor me trae aquí
me encontraría yo dichosa
Si te acordarás de mí
me encontraría yo dichosa
si te acordarás de mí.

Si te acordaras de mi
yo a la prueba lo remito
que un bien con un mal se paga
yo lo he visto, yo lo he visto
que un bien con un mal se paga,
Yo lo he visto, yo lo he visto.*⁶⁵

(Lucía Parada-Linares)

Ya habíamos apuntado que la primera característica del canto campesino es la herencia familiar y la oralidad, en la cual se transmite el canto a las nuevas generaciones que van conociendo y aprendiendo desde la primera infancia, no como un acto forzado, sino como parte de su identidad. Ante este punto, la señora Isabel Gómez, se refiere la importancia de la oralidad en su entrega artística:

*“No veo a la Anita Julia, jamás la he visto con una letra de su repertorio, además que no lee, porque está ciega. Claro, entonces, y eso miro a las cantoras de antes que no sabían leer, entonces nunca anduvieron con... A lo mejor en su casa igual tendrían su cuadernito y todo, pero las que he visto, nunca las he visto así como... O sea, ahí hay una diferencia clara entre la cantora de taller y la cantora que viene de transmisión oral”.*⁶⁶

Esto demuestra el aprendizaje comunitario y local que hay dentro del canto, y como el compañerismo entre cultores y cultoras permite aprender y crecer en

⁶⁴Óp. Cit. Parada, Lucía.

⁶⁵Ibidem

⁶⁶Óp. Cit. Gómez, Isabel.

trayectoria Sumado a ello, es valiosa la transmisión oral de canciones que no tienen una data exacta de creación, sino que se fundaron y se divulgaron de generación en generación:

*“Esa tonada me llamó mucho la atención, la escritura de esa tonada, porque es una tonada como si fuera, ¿cómo se llama? Se llama redoblada. Esa yo creo que es una tonada que a lo mejor probablemente ella la heredó o la aprendió de alguna cantora o cantor de su época”.*⁶⁷

Otra característica principal del canto campesino es el uso de la guitarra traspuesta, la guitarra se toca por afinada por *transporte*⁶⁸,⁶⁹ o también llamada por *la primera*, así como por *por segunda* (segunda alta), *por tercera* (tercera alta) o *por la orilla*; en cualquier caso, estas afinaciones le dan un tono particular y distintivo al canto, independiente el lugar de la región donde este se desarrolle. María Teresa nos narra que ella “tocaba guitarra, siempre por transporte”.⁷⁰

Como ya se ha mencionado, otra característica fundamental del canto campesino es que no es lucrativo, sino que se inserta en las necesidades de la comunidad, ya sea en velorios, fiestas religiosas o actividades sociales y económicas como la trilla. Es común que la cantora campesina no reciba un sueldo, sino que muchas veces deba autofinanciar sus presentaciones, encuentros o mateadas; el fin por lo tanto, no es generar una renta, sino mantener la tradición. Isabel Gómez se refiere a este punto explicando: “No, no hay financiamiento para hacer esas cosas. Es autogestionada y prácticamente uno va a cantar gratis. Sí. o sea, todos cantamos ahí por voluntad. O si se junta, no sé, pues si van a ir otros y hay un espacio en el auto, yo voy”.⁷¹

Por lo mismo, el canto campesino genera una mayor libertad para la cultora, a diferencia de un conjunto folclórico o las cantoras de rodeo que veremos a continuación, tanto en las canciones que la cultora quiere cantar, en el tipo de presentación que quiere realizar e incluso la vestimenta que quiere usar como veremos en el siguiente apartado:

“Libre, libre, y por ejemplo, ya, yo tengo una presentación, por decir, 20 minutos, yo tengo mi repertorio armado, si yo veo que no está preñando, simplemente lo cambio, entonces, si va en un conjunto... No puede. Carpeta por carpeta, que la otra... No, es que esa no me la sé, eso me molestaba infinitamente, o sea, estudien, o sea, no es tampoco, solo pones un vestido y aprendes, no, yo le digo, y esa libertad que yo tengo... Qué bueno que lo dices. Claro, la libertad que yo tengo de cantar sola, o no sé, pues mi ánimo está, con esto es

⁶⁷Óp. Cit. Parada, Lucía.

⁶⁸La afinación “por transporte” es una de las muchas afinaciones traspuestas, conocida por varios nombres según la zona en que se utiliza, como “por la orilla” o “por primera”.

⁶⁹Óp. Cit. Díaz Raúl, p. 34.

⁷⁰Óp. Cit. Pastene, María Teresa.

⁷¹Óp. Cit. Gómez, Isabel.

prendida, o otro día no estoy tan contenta, entonces, y nadie me va a decir, oye, eso no es más rápido, ¿qué me importa a mí?.”⁷²

4.4.1. El canto de Rodeo

*Estoy queriendo un negrito
enamorado y celoso
Estoy queriendo
un negrito enamorado y celoso
Él se esconde por los rincones
que le ven y echan los ojos
Se esconde por los rincones,
que le ven y echan los ojos*

*Ahora te espero
ahora a ti te estoy esperando
Ahora te espero
ahora a ti te estoy esperando
A la una y a la dos y quince
te estoy cambiando
A la una y a la dos y quince
te estoy cambiando*

*Me gusta ver a mi negro
cuando se pone camisa
Me gusta ver a mi negro
cuando se pone camisa
Se la pone y se la saca
que es el poder de la camisa
Se la pone y se la saca
que es el poder de la camisa*

*Ahora te espero
ahora a ti te estoy esperando
Ahora te espero
ahora a ti te estoy esperando
A la una y a la dos y quince
te estoy cambiando a la una
Y a la dos y quince
te estoy cambiando*

*Me gusta ver a mi negro
cuando se pone chaleco
Me gusta ver a mi negro
cuando se pone chaleco
Como no le encuentran mangas
lo agarra y lo dispara lejos*

⁷²Íbidem

*Como no le encuentran mangas
lo agarra y lo dispara lejos*

*Ahora te espero
ahora a ti te estoy esperando
Ahora te espero
ahora a ti te estoy esperando
A la una y a la dos y quince
te estoy cambiando
A la una y a la dos y quince
te estoy cambiando.*⁷³

(Fátima Carreño - Parral)

A continuación, y en segundo lugar, agruparemos las diferencias observadas entre el canto campesino y el canto de rodeo. Para comenzar, observamos que las cantoras de rodeo, que son llamadas así, por se desenvuelven de manera individual o grupal en conjuntos folclóricos y en lugares no vecinales propiamente tal sino, en espacios masivos, como son los rodeos, además, se identifican y se observan de manera diferente a las cantoras campesinas. La folclorista Fátima Carreño, al preguntarle cómo se identifica, nos cuenta lo siguiente:

*“Yo cuando me presento me presento como folclorista parralina y cantora de rodeos, porque yo lo demás soy monitora de folclor acá en parral.”*⁷⁴

Su principal espacio de presentaciones son los rodeos, no solo en la región, sino que en otras ciudades del territorio nacional. Ante su sentir respecto de su profesión, ella nos cuenta; *“yo me siento realizada como como folclorista, como mujer cantora yo vibro, lo disfruto y creo que se me nota cuando transmiten las canciones que eso es lo mejor. Porque lo hago con cariño”*.⁷⁵

En este punto, identificamos un punto en común entre el canto campesino y el canto de rodeo que es la herencia de conocimientos de parte de cantoras antiguas, sin embargo, se reconoce que las cantoras de rodeo optaron por cantar en otros espacios y con un fin distinto. En este sentido, Fátima también nos menciona que su abuela *“cantaba en trilla, cantaba en velorio. Sabía muchas afinaciones, pero la verdad que yo no la pude expresar mucho porque en aquellos años era muy chica y era muy mayor para mí y... pero sí me heredó el amor por la guitarra”*.⁷⁶

Por consiguiente, muchas canciones que interpretan las cantoras de rodeo eran cantadas por cultoras campesinas, pero con afinaciones traspuestas y en espacios locales, pero que ellas hoy en día cantan con afinación *por guitarra* o

⁷³Carreño, Fátima. Anexo de entrevistas.

⁷⁴Ibidem

⁷⁵Ibidem

⁷⁶Ibidem

por derecha⁷⁷,⁷⁸ y acompañados algunas veces de otros instrumentos como el arpa:

“yo creo que más que la temática lo que varía un poco es el estilo, más que la temática, por ejemplo, he escuchado canciones que yo las canto en el rodeo y que las he escuchado cantadas por tercera alta y lo que sí que he visto es como que se me combinan dos canciones que yo no sé y como que eran estrofas de esta y estrofas de la otra y bueno, ahí es donde va la variante de donde la escucharon.”⁷⁹

Un tercer punto de análisis es la finalidad del canto. En el canto de rodeo, si bien las folcloristas también representan un amor a las tradiciones campesinas, este posee un foco lucrativo importante que las cantoras de rodeo entregan a un público de clase alta dentro de la estructura social del campo, por lo que el pago por el servicio es distinto al de la cantora campesina, que muchas veces es autofinanciado o si se recibe un pago por alguna participación no cumple ese fin, ya que el público de ellas es su misma comunidad rural.

Fátima nos menciona que pertenece a la “Asociación de cantoras de Chile”, que agrupa a cantantes de folclor que participan en el rodeo, y nos relata que el monto del pago dependerá del tipo de rodeo u asociación que lo financia: *“es que depende el rodeo, depende si es federado, si es laboral y depende de donde sea si van dos cantoras o una cantora podríamos cobrar más caro, pero hay muchas cantoras y muchas de repente van con muy poca plata porque son las que echan a perder el rodeo”⁸⁰*. En su discurso, ella genera una crítica a las nuevas cantoras de rodeo debido a que el valor que ellas cobran por presentación es menor, generando problemas a las cantoras de rodeo que poseen mayor experiencia, y profundiza:

“Yo no las culpo no, yo no las culpo a ellas, lo que yo quise dejar claro, que hay muchas cantoras nuevas que vienen creciendo y con tal de poderse conocer, ellas cobran más barato que nosotros y el club por economizar plata, prefiere llegar a una cantora que está empezando a llevar a una que ya tiene trayectoria y cobra más porque uno ya tiene trayectoria, a eso no es que la culpa sea de ellas, ellas están partiendo y cuando uno parte no puede cobrar lo mismo que cobra una persona que a lo mejor ya tiene un camino recorrido y que tiene una experiencia.”⁸¹

La cantora Iris González nos cuenta, por su parte, por qué cambio los espacios de canto, desde el canto campesino al canto de rodeo, y que los motivos principales eran netamente económicos:

⁷⁷Se conoce como afinación “por guitarra” o “por derecha” es aquella que sus cuerdas son afinadas, de primera a sexta en: MI- SI- SOL- RE- LA- MI. Es la más ocupada a nivel mundial.

⁷⁸Ibidem

⁷⁹Op. Cit. Careño, Fátima.

⁸⁰Ibidem

⁸¹Ibidem

“No, yo me considero cantora, porque digamos el canto mío está donde me buscan, donde me lleva, porque yo he cantado, por ejemplo, en trilla, en esquila, en todos los que son términos de cosecha de campo, bautizos, matrimonios de campo, de esos con el arco y toda la onda. Entonces, y después, con los años me dediqué a cantar en los rodeos, porque se me daban más billetes.”⁸²

Por consiguiente, y relacionado con el público al que está destinado el canto de rodeo, hablamos de un público de nivel social elevado, ya que los rodeos en que participan son nacionales y confederados. Las mismas cantoras generan la diferencia entre un rodeo nacional y federado con los *amateurs*, mostrándose orgullosas de tocar para los patrones de campo y no para el peón o trabajador común:

“una cosa más ya miré, nosotros sí, somos las cantoras de rodeo que vamos al nacional esas tienen privilegios nosotros estamos en el nacional tiene un estatuto distinto, un currículum diferente entonces, tampoco usted se va a ir a prestar para ir a cantar al rodeo de allá de, no sé, ni por muy rodeo que sea, un rodeo de cuatro de los amateurs que llegaron de los campesinos.”⁸³

Por ello, la forma de tocar o el repertorio que se entregue dependerá de lo que el público del rodeo prefiera y no será una decisión absoluta de la cantora de rodeo, a diferencia de la cantora campesina que, como ya vimos, actúa con mayor libertad en la forma, repertorio y estilo de tocar:

“va variando el trabajo de nosotros, el estilo que uno va a cantar, porque ya empieza a cantar las canciones que nos piden, que a mí me gusta la Juana Rosa, que a otro le gusta la Corazón Amante y de repente uno tiene que estar atento a eso, al que está corriendo y lo que va pasando [...] en el estilo de las cuecas de rodeo que más trabajo yo la cueca es más lenta para los huasos, la bailen y como son más cuecas de oído para que escuchen, uno mejor canta veinte tonadas y canta dos cuecas entre tonadas y cada uno también se meten más tonadas de canción las tonadas de rodeo[...] dos días cantando en el rodeo son muchas canciones, partimos a las ocho de la mañana hasta las ocho de la tarde con paraditas de una hora, media hora y seguimos porque de repente son cincuenta, setenta tonadas que corren.”⁸⁴

Por último, otro punto importante es la estética y la vestimenta de la cantora de rodeo: a diferencia de la cantora campesina, que no tiene una vestimenta típica para cantar, sino que canta con su ropa de casa y común en vista de los espacios sencillos en que se desenvuelve, la cantora de rodeo ocupa vestimenta de *china* con un peinado típico, para gustar no solo en el canto sino estéticamente al asistente al rodeo.

⁸²González, Iris. Anexo de entrevista.

⁸³Ibidem

⁸⁴Ibidem

“El vestido de chinita ahora porque uno venía usando, yo estuve en un conjunto de voces y usamos un vestido de chinita así como únicamente nomás un poquito de falso no sé yo para que no se viera tan plano pero después con los años eso ha ido cambiando ahora usan unas pantallas así o un parado.”⁸⁵

La cantora de rodeo Iris González nos relata su experiencia sobre cómo ha sido marginada en el rodeo en los últimos años debido a que no cumple con los estándares de belleza y estética exigida por el espacio:

“Cantaba en el rodeo hasta... en el rodeo hasta hace... un año, no sé. Lo que pasa es que yo, un día me caí. Entonces yo tengo una lesión. A mí me cuesta mucho sanar de esa lesión y... Me fracturé la tibia y el peroné. [...]Entonces yo al doblar la pierna me tira me duele. Entonces ya no soy atractiva digamos, físicamente para un rodeo. A mí me discriminaron después de...”⁸⁶

Dentro de su relato nos cuenta que después de su accidente no la volvieron a llamar a aquellos rodeos en que había participado, siendo relegada de aquellos espacios a pesar de que su voz y formas de tocar no habían cambiado, sino solo su apariencia física. Así, ella reconoce que la *“discriminaron después de mi accidente precisamente en un rodeo. Me habían dado dos rodeos en Cauquenes y me quitaron uno. Me dijeron al caballero que andaba conmigo en la pista y me dijeron no la traigas más, así de simple. [...] Mientras aún está joven la miran bien, dice yo y la atienden y todas cosas, pero después ya empiezan a hacer hablar porque ya no está joven porque ya no... cómo le digo, no es atractiva al ojo de... Al ojo del patrón”⁸⁷*

En definitiva, parece ser que los años de trayectoria en el rodeo tienen una fecha de caducación, ya que su permanencia en aquel espacio durará mientras se cumpla con los objetivos que las federaciones de rodeo impongan o los criterios belleza sean cumplidos a cabalidad; por su parte, y como diferencia notoria, en el canto campesino los parámetros de belleza de la “china” tradicional no pretender ser cumplidos y la cantora no tiene fecha de vencimiento, pues ella canta desde que aprende, en la mayoría de los casos desde la niñez, hasta la vejez, encontrando cantoras de 80 y más años, o mujeres y hombres que han dejado de cantar solo con la muerte.

⁸⁵Íbidem

⁸⁶Íbidem

⁸⁷Íbidem

5. Conclusiones de investigación

*“Yo me llamo Lidia Rosa,
y aquí me tiene presente.
Yo me llamo Lidia Rosa,
y aquí me tiene presente.
Discúlpennme la tardanza,
del tiempo que anduve ausente.
Discúlpennme la tardanza,
del tiempo que anduve ausente.
Negrito, ya no me quiere,
como solía quererme.
Negrito, ya no me quiere,
como solía quererme.
Yo no sé por qué razón,
procuras aborrecerme.
Yo no sé por qué razón,
procuras aborrecerme.
Procuras aborrecerme,
después de haberte querido.
¿Por qué soy tu infierno ahora?,
Después de que tu cielo he sido.
¿por qué soy tu infierno ahora?,
Después de que tu cielo he sido.
Yo te tenía en mi pecho,
con el fin de no olvidarte,
pero ahora ya he sabido,
que tu amor ta en otra parte.
Pues ahora lo he sabido,
que tu amor ta en otra parte.
Presente, no se me escucha,
Cascarita de nogal.
Yo sé que no canto bien,
pero no me hago de rogar.
Yo sé que no canto bien,
pero no me hago de rogar.”⁸⁸*

(Lidia Toledo-Longaví)

⁸⁸Óp. Cit. Toledo Lidia

Al finalizar la investigación del segundo catastro campesino, y después de recorrer la región del Maule, podemos concluir que el canto campesino, adquirido y conservado por tradición, perdura y se mantiene vivo en nuestro territorio en las familias campesinas y en las comunidades que se expanden a lo largo de del territorio, pues encontramos cultoras y cultores en velorios, cumpleaños, trillas, fiestas religiosas, mateadas y celebraciones familiares.

Asimismo, podemos reconocer su canto acompañado con la afinación particular de la guitarra traspuesta en cuecas, vals o tonadas, realizados con el amor al canto y, comúnmente, en actividades autogestionadas promovidas entre cultores y cultoras. Se evidencia igualmente que cada cultor y cultora es una persona única y particular, con su propio toquío y con temáticas representativas de las raíces de su localidad.

Finalmente, se destaca el compañerismo y aprendizaje que no es individual, sino que se desarrolla dentro de una comunidad, aprendiendo de otros cantores y cantoras, en comunión con la tradición.

Sin embargo, dentro de los desafíos a futuro aparece la necesidad de fortalecer la transmisión a nuevas generaciones, tanto en espacios familiares como en espacios vecinales y comunales, destacándose en este aspecto el surgimiento de talleres como los que se han realizado en localidades como Salto de Agua, o la ejecución de talleres escolares, siempre para que el canto pueda perdurar en el tiempo.

Podría considerarse como un segundo desafío la tarea de recopilar y traspasar los materiales escritos a archivos digitales, ello debido a que numerosas composiciones del canto aún no están escritas y se mantienen solo por oralidad, además de otras tantas que existen en cuadernos y libretas de podrían ser digitalizadas, conservando así una parte del acervo cultural de la región que, sin duda, es parte del Patrimonio Cultural Inmaterial de Chile.

De esta forma y para concluir, esperamos que esta investigación sea un aporte para conservar el Canto Campesino, valorándolo como una construcción identitaria de la región donde se reflejan formas de vida, sociabilidad campesina y, por sobre todo, parte de nuestra historia que es entonada por los cultores y cultoras, que tienen la importante misión de mantener en vida nuestra tradición maulina.

6. Bibliografía

1. Villoro, Luis. “Sobre la Identidad de los pueblos”. EN: Olivé, León y Salmerrón, Fernando (editores) La identidad personal y colectiva. MéxicoMéxico D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 1994 [Online] https://envia3.xoc.uam.mx/site/uploads/lecturas_TID/unidad2/Villoro_identidad.pdf.
2. Sepúlveda, Fidel. “El canto a lo poeta a lo divino y a lo humano” 2009, Ediciones Universidad Católica de Chile.
3. Ginzburg, Carlos. “El Queso y los gusanos”. Tercera edición en la colección Atajos: julio del 1999.
4. Muñoz, Santiago y Perez María Cristina. “Perspectivas historiográficas: entrevista con el profesor Giovanni Levi”. En Historia critica No. 40, Bogotá, enero-abril 2010.
5. Gómez, Elba. “La historia oral. Una metodología de los excluidos”, 2020. Revista Cambios y Permanencias Grupo de Investigación Historia, Arqueológica y Redes de Investigación, Universidad Industrial de Santander.
6. Acevedo Hernández, Antonio. “Los cantores populares chilenos”, 1933, ediciones tácitas.
7. Díaz Raúl. “Finares Campesinos: Afinaciones tradicionales para la guitarra en la zona centro sur de Chile”, 1994.
8. Ley 16640 Reforma Agraria, “Biblioteca Nacional del Congreso”, 1967, en <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=28596&idVersion=1967-07-28>
9. Censo de la población de 1960, Instituto Nacional de Estadísticas, en https://www.ine.gob.cl/docs/default-source/censo-de-poblacion-y-vivienda/publicaciones-y-anuarios/anteriores/censo-de-poblaci%C3%B3n-y-vivienda-1960.pdf?sfvrsn=38205f0d_2%3E
10. Instituto Nacional de Estadísticas (INE), “Resultados del CENSO”, 2017 en <http://resultados.censo2017.cl/Region?R=R07>



7. Anexos

Equipo de entrevistadores ⁸⁹

⁸⁹Equipo compuesto por Nicolas Inostroza, Mauricia Saavedra, Carolina Díaz y Karen Narváez.