

A decorative wreath made of stylized leaves and flowers in teal and yellow, surrounding the central text.

TESOROS HUMANOS VIVOS

— 2018 —



JOSÉ MANUEL GALLARDO REYES JUAN DOMINGO PÉREZ IBARRA

Paine / Pirque. Región Metropolitana de Santiago

GILBERTO ALEJANDRO ACEVEDO GONZÁLEZ JUAN ANDRÉS CORREA ORELLANA CARLOS SANTIAGO VARAS YÁÑEZ

Chimbarongo / Las Cabras / Rancagua. Región de O'Higgins



EL GRUPO DE CANTORES, CUSTODIOS DE UNA HERENCIA POÉTICA Y MUSICAL DE TRADICIÓN POPULAR Y RAIGAMBRE RURAL, OBTIENEN LA DISTINCIÓN DEL ESTADO POR SER AGENTES TRANSMISORES DE SU SABER Y EXPERIENCIA, RAZONES POR LAS QUE HAN SIDO HONRADOS CON DIVERSOS RECONOCIMIENTOS A LO LARGO DE SU VIDA DE CANTORES Y POETAS DE EXCELENCIA. CEÑIDOS A UNA ÉTICA Y ESTÉTICA INDUDABLES EN EL EJERCICIO DE SU MANIFESTACIÓN CULTURAL, SON RECONOCIDOS TAMBIÉN POR SUS PARES COMO AUTORIDADES CULTURALES DE SUS TERRITORIOS.

PATROCINADORES: Rodrigo Iván Silva Améstica & Roberto Antonio Carreño Arias.





LA BIBLIA DEL PUEBLO

en versos a lo Divino y a lo Humano

Centro de Estudios de Cultura Tradicional
Región de O'Higgins

CINCO CANTORES A LO POETA

Introducción

El siguiente escrito trata sobre el canto a lo poeta, tradición poético-musical eminentemente campesina. Aquí, compartiremos la voz y memoria de cinco de sus más singulares exponentes. La experiencia y sabiduría que ellos detentan les ha merecido el reconocimiento por parte del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, como Tesoros Humanos Vivos el año 2018. Se trata de Andrés Correa, Santiago Varas, Manuel Gallardo, Gilberto Acevedo y Juan Pérez¹. Más que descifrar o caracterizar la vida de cada uno de ellos, intentaremos proponer un diálogo en el cual será la narración en primera persona de los cantores lo que nos acercará a comprender cómo se da la experiencia de ser cantor a lo poeta y nos permitirá configurar un saber que no sólo tiene que ver con la estética del canto, sino también con la vida misma.

El canto a lo poeta es una tradición mestiza, centenaria, nacida en los albores de La Colonia.² Producto de las prácticas de evangelización, se fue asentando durante siglos en los campos del Chile Central, desde el

1 Para una revisión biográfica sucinta de cada uno de los cantores se puede revisar www.sigpa.cl y buscar por el nombre de cada uno de ellos.

2 Pereira Salas, Eugenio. (1962). Notas sobre los orígenes del canto a lo divino en Chile. Revista Musical Chilena, N°16, págs. 41-48. Santiago de Chile.

río Choapa por el norte hasta el río Maule al sur. Hoy en día se encuentra presente en gran parte del territorio nacional.

Cantado en décimas, y acompañado con guitarra, guitarrón y rabel, formalmente el canto a lo poeta se suele dividir, por parte de los investigadores, en dos ámbitos: el canto a lo Divino y el canto a lo Humano, según la estructura de la décima y el contenido de los versos. Pero también se puede entender a partir de su historia y experiencia, desde la construcción de sentidos sociales, desde las materialidades que definen una vida y el territorio mismo, permitiendo una comprensión más profunda y compleja de este saber.

Como práctica lírico-poética, tiene matrices en la Edad Media y en el Siglo de Oro de España, y tomando cariz propio en Chile muy probablemente a comienzos del siglo XVII, coincidente con la instalación de la Orden Jesuita en la zona central de nuestro país y con que ya el pueblo cultivaba cantos y versos de origen hispano.

Los versos chilenos, generalmente, se cantan y componen glosados a partir de una cuarteta en cuatro décimas o pies de verso, desarrollando un tema o fundado (*fundao*). Cada décima o pie de verso termina con una de las líneas o vocablos de la copla o cuarteta. Luego de los cuatro pies se canta una quinta décima, llamada “despedida”, innovación que al verso glosado aporta esta tradición de la poesía popular chilena. La cuarteta sintetiza ideas e imágenes que desarrolla el verso, y esto se conoce también como verso *encuartetado*³.

3 Se pueden ver múltiples ejemplos en: Sepúlveda, Fidel. (2009); Mercado, Claudio. (2009); González, Daniel y Petrovich, Danilo. (2016), entre otros.

Se canta por diferentes *fundamentos o fundados*, a lo Divino y a lo Humano, ámbitos definidos por la vida civil-histórica y el sentido de lo sagrado a través de la cultura judeo-cristiana signada por temas bíblicos, de la hagiografía y la devoción popular. Destacan tradiciones temáticas como la de Genova de Brabante o el Judío Errante y también la madre, la lluvia, el agua, por travesura, la literatura, la astronomía, así como formas o subgéneros como el mundo al revés, cuerpo repartido, ponderación, testamento, el amor y la muerte, entre otros.

Como podemos ver, el canto a lo poeta es un universo complejo, un “complejo cultural”, un verdadero ecosistema poético-musical, que no solo implica el dominio mnemotécnico de versos de la poesía popular, sino también un amplio manejo del canto y de la ejecución musical; todo esto inserto dentro de una comunidad que participa en las ocasiones del canto. Existen diversas entonaciones o melodías para cantar los versos. Algunas de ellas son ampliamente conocidas, tanto por su hermosura como por su simpleza. Pero paralelamente coexiste una enorme variedad de entonaciones locales, complejas y virtuosas, que son dominio de reducidos grupos de cantores e, incluso, de familias que las reservan para cantar los *fundados* de más elevado conocimiento, o bien, como sello distintivo de identidad.

Las cantoras y los cantores son los cultores de este canto, su sabiduría puede llegar a ser muy profunda a la hora de conocer versos y reflexionar sobre ellos. Sus vidas también son parte de su saber: campesinos, peones, trabajadores de la tierra y del ganado. Toda esta experiencia campesina es volcada a los versos. Cada cantor habita un espacio que conoce bien,

tanto por sus labores diarias, como por la misma experiencia de salir a cantar a distintos lugares donde hay velorios o vigalias. Sus vidas y memorias abren los senderos y caminos entre los pueblos, fundos, sectores de secano y de la cordillera, e incluso en las ciudades donde ya hace más de un siglo se cultiva.⁴

El recuerdo compartido, aquí o en las distintas instancias donde lo podemos encontrar, es un trabajo con la palabra rememorada en la medida en que se dialoga y poetiza. La poesía tradicional parece ser un arte y una técnica de la memoria, una forma de potenciar el mundo recordado como una forma del pensamiento; un saber, pues no es solo importante recordar los versos, sino también actualizar todo el momento festivo, familiar y doméstico en que esos versos son y fueron posibles, la misma memoria se transforma en un gesto ceremonial. Una memoria que:

“(…) construye alrededor de la representación mental una serie de condiciones de enunciación y preserva así, de manera original, la huella de la memoria común: la del rito... Quien toma la palabra por la tradición, y no a título personal, sufre una transformación: ocupa el lugar de un yo-memoria que la acción ritual define detalladamente. La voz del enunciador (no solo por las palabras que enuncia, sino en todos sus registros, las entonaciones, las uniones y separaciones, los soplidos, los gritos...) es uno de los vehículos clave de esta transformación simbólica de la realidad”.⁵

4 Lenz, Rodolfo (1894).

5 Severi, Carlo. (2010), pág. 19.

La vida

La vida se define por el trabajo, la explotación, la pobreza material, la familia y el saber construido a través de los versos. Casi sin escuela, la historia del trabajo y la relación con los animales y con el paisaje es lo que marca los trayectos. Más que un relato de vida lineal, lo que leeremos aquí⁶ es la escena de un pensamiento sobre la vida, una reflexión un tanto discontinua temporalmente, pero que nos ayuda a entender el canto y la poesía como un saber, como una narración sobre la propia existencia.

Le preguntamos a Andrés Correa:

- ¿Cómo era la vida aquí?

Muy mala la vida *pue'*, por esos años que me crié yo, como le cuento que vivíamos apatronados y llovía y sonaba, y yo trabajando *mojao'* entero, y en la noche a cantar a los velorios, porque en esos años morían muchos niñitos, todos los días, todos los días; y yo toda la noche cantaba, porque me venían a buscar y qué iba hacer yo; me gustaba cantar y sabía cantar, iba al velorio a cantarle a la guagüita; canté muchos años yo, pa' que sepa, los años que canté, cantándole a los angelitos, cantando en los encuentros de cantores a lo divino, canté... 72 años canté, hasta que me enfermé y ahora ya no puedo salir a cantar.

6 Y se puede ver en el documental “Sentido y Memoria, 5 cantores a lo poeta”.

7 Don Andrés ha vivido la mayoría de su vida en el sector del Durazno de la comuna de Las Cabras, Región de O'Higgins.

- ¿A qué edad aprendió?

A los 8 años... Yo aprendí viendo cantar a mis tíos y mis abuelos, viéndolos cantar a ellos a los angelitos y en las novenas a la Virgen del Carmen; cantaban ellos y yo estaba chico y fui aprendiendo, así que así aprendí, no me enseñaron detenidamente, como a decir como cuando un profesor le enseña a un niño y le está dando sus instrucciones como *pa'* leer... Su cuaderno; pero yo no, yo aprendí así. Ellos cantando y yo ahí escuchando aprendí y a los 8 años me tiré a cantar también y no pare nunca más... Ellos hacían sus versos muy buenos, muy buenos versos y estrelleros, yo me acuerdo siempre del *finao'*, mi tío Solano, que decía:

Con este guey no ara nadie
y el que araba se murió
las coyundas se acabaron
y el arado se quebró.

¡Mire!, ¡estrellero! Eran buenos poetas los viejos, *pa'* qué le digo mi tío Esmerildo.

- ¿Cómo era la vida en ese tiempo, de pequeño?





Gilberto Acevedo:⁸

Bastante sacrificada, pero a pesar de todo uno recuerda esas vidas, esa vida que tenía antes con harta nostalgia y en ese tiempo, uno chiquillo, igual lo pasábamos *rebien*, corroteando los conejos, corroteando los pájaros, sacando coiles, maqui, toda esa cuestión... Mi papá era ovejero, porque ahí en la hacienda La Quesería, tenía como 14 mil ovejas. Y cada uno, cada ovejero en ese tiempo cuidaba, *no sé po*, dos mil, tres mil ovejas cada uno y había varios ovejeros. Y mi papá era uno de los ovejeros del fundo... Y por ende le daban raciones de trigo y garbanzos, sembraban mucho el garbanzo en ese tiempo. Y nosotros, mi papá tenía un cerco grande, sembraba trigo, también él, porque las cosas era muy escaso de ir a comprar. Para ir a comprar había que echar un día, para ir a comprar azúcar, yerbas, aceite, todas esas cositas; entonces la harina tenía que sacarla, los viejos, moler, moler trigo y tenían la harina para el pan, para la tortilla, la churrasca, la tortilla de rescoldo, todo eso... Nosotros éramos 17 hermanos de los cuales fallecieron algunos... Quedaba tan lejos ir al hospital por ejemplo... Entonces se enfermaba un chiquillo, o sanaba o se moría, no había otra opción, o con las *meicas*, yerbateras, que existían en esos tiempos, por ahí sanaban *po*, se les daban yerbas, aguas, cuanta cosa y eso era el medicamento que había.

8 Don Gilberto vivió su infancia y adolescencia en la localidad de Nilahue, y hoy vive en la comuna de Chimbarongo.



Santiago Varas:⁹

Cuando yo nací mi papá administraba el fundo El Crucero, pero a la vez tenía, estaba formando, en San Vicente, en Tunca, un fundito, un fundito frutero que llegó a ser importante en la zona. No en tamaño, pero en producción era bastante productivo. Eran como 80 hectáreas, sería todo y la mitad estaba plantado de naranjo, manzano, nogales; y era algo productivo, era más o menos importante. Era la vida más linda. Tunca es un lugar, para mí... de excepción, el cerro, después el campo de cultivo y naranjales y el río. Las tres cosas que me marcaron para toda la vida, yo viví más, vivía más en el cerro que en otras partes, y los días que no tenía clases, por ejemplo, me pasaba en el cerro viendo los animales, qué sé yo, haciendo cosas de grande.

9 Don Santiago vivió en distintos lugares entre Rancagua y San Vicente de Tagua Tagua.



Juan Pérez:¹⁰

Mi papá hacía los alambrados del fundo, pero eran una maravilla. Ponte tú, cuando se limpiaban las acequias, había una parte, cuando sacaban toda la mugre de la acequia, la raspaban y había una parte que venía el peinado; era como si le hubieran pasado, *no sé po*, una plana por encima. Las viñas, impecables... Entonces todas esas cosas a mí me le quedaron grabadas.

El contexto de esas infancias, como se pudo leer, es el de la vida dentro de los fundos, de las haciendas, alrededor de los trabajos agrícolas y ganaderos. Es una dinámica de aprendizaje en donde la apropiación de la técnica para trabajar se entreteje con el saber y el traspaso generacional de las formas simbólicas del canto, de la vida relatada a través de dichos, refranes, chistes y poesía. Pero esto no solo se da en el trabajo. Como ya hemos escrito en ocasiones anteriores, la experiencia y sabiduría contenidas en el canto a lo poeta se reproducen también sobre la base de un entramado de relaciones familiares, vecinales y locales, articuladas en un espacio y un tiempo compartido: *el hogar, el trabajo y la fiesta*¹¹. Es en la articulación y recursividad de estas tres esferas donde se teje un territorio idóneo para la transmisión y entrenamiento del saber que implica la práctica de este arte; un orden y una historia compartida, enraizada en el calendario festivo, el

10 Don Juan ha vivido toda su vida en la comuna Pirque, de la Región Metropolitana de Santiago, sector de Santa Rita.

11 Para el desarrollo de esta idea ver: Petrovich, Danilo. (2014), págs. 719-758.



ciclo productivo, y en un régimen laboral preestablecido. De este modo, el arte de cantar es expresión de un saber y un poder acumulados, que se hacen públicos en la celebración; saber y poder que se devuelve a la comunidad para reforzarse en el otro.

El contexto de estas vidas fue la hacienda y los fundos, su historia se remonta a los comienzos de los tiempos coloniales, pero con una configuración más clara a partir del siglo XVII, para acabar con la Reforma Agraria en el siglo XX. Un largo período que ha sido entendido por muchos intelectuales como una historia estable, con una estructura social permanente y unitaria. Nuestra hipótesis es antagónica, ya que es justamente a partir del conocimiento testimonial que entregan sujetos como los cantores o sus familias, donde vemos aparecer, o bien cultivarse, dinámicas culturales complejas, móviles, en los pocos espacios y tiempos fuera del marco de sobreexplotación laboral en cual vivían asediadas las familias. Este espacio ritual-festivo, de autonomía, se da en el interior del hogar campesino y sucede durante la noche.

Este período donde predomina la hacienda como eje articulador de un gran territorio permite una sostenida ruralización de la Zona Central del país, tras varios siglos, en un contexto de gran pérdida de la demografía indígena. Eso posibilitó la formación de una masa trabajadora empobrecida, por un lado, y de una casta terrateniente por otro, sumado a los ciclos de auge y depresión que fortalecieron el conjunto de la sociedad agraria en una serie de dinámicas de campenización y descampenización.¹² De estos

12 Salazar, Gabriel. (2000). *Labradores, peones y proletarios. Formación y crisis de la sociedad popular chilena del siglo XIX*. LOM Ediciones, Santiago de Chile.

procesos surge el inquilinaje y peonaje rural, lugar social que, posiblemente, da origen y es el contexto del canto y los cantores.

El inquilino es el correlato humano de la gran propiedad agraria, sus vi-
vientes. Así, el *obligao*, otro nombre para ese sujeto histórico, forma parte
de la historia de Chile, donde los trabajadores no tenían tierra y dependían
o de la confianza y relación personal con los dueños y terratenientes, o del
contrato que realizaban con éste, en general sin regulación. Viviendo en los
lindes de los grandes fundos, siendo en muchos momentos semi-libres y a
veces semi-esclavos, en una oscilación que dependía de las distintas oleadas
históricas de transformación y modernización del campo. En una serie de
momentos de crisis, muchos de estos trabajadores se transformaron de
peones transeúntes a gañanes, rodantes y vagamundos.

El *obligao* es aquel inquilino de un fundo o hacienda, que, por el uso ha-
bitacional de una casa y el usufructo de una porción de su propio trabajo
agrícola, se le asignaba una chacra para el consumo. En otras palabras, por
vivir dentro del fundo, pagaba ese derecho con trabajo casi gratis para el
dueño, con un salario exiguo y sin horario laboral. Tenía que cosechar para
el patrón, así como para su propia familia, el hijo varón primogénito seguía
con el régimen de obligación y así sucesivamente. Impedido de un sueldo,
casi sin salud ni escolarización, le era muy difícil salir de esa condición. Solo
el enojo del patrón y su posterior exilio del fundo, cambiaban su situación.
Recién la Reforma Agraria vendría a cambiar este sistema de explotación,
herencia colonial, en una porción mayor del territorio.

Podemos revisar un pequeño ejemplo:

“San Vicente es un caso prototípico de estructura hacendal donde convive el latifundio de alta estabilidad con el minifundio que le es dependiente. En 1935, de 2.672 propietarios, unos 2.500 eran campesinos, unos 100 formaban la capa media rural, y el resto era el puñado de hacendados. En ese año había, según el Censo de Agricultura, 2.357 personas trabajando en las haciendas de San Vicente de Tagua Tagua. Solo 72 propiedades poseían empleados y 82 contrataban a gañanes, lo que implica que el campesinado propiamente tal, que trabaja sin asalariados, estaba ubicado en las propiedades de menos de 50 hectáreas. Ochocientos cuatro trabajadores eran inquilinos y 867 eran peones obligados, o voluntarios miembros de la familia de los inquilinos. Los afuerinos eran 487, con lo que se muestra la tendencia que hemos señalado para este siglo, esto es, inquilinizar a la población y asegurar la mano de obra con personal interno al predio.¹³

Gilberto Acevedo:

Obligado se llamaba al que era inquilino le daban casa, pero él por la casa estaba obligado en el trabajo, él era un inquilino obligado. Y los hijos, generalmente los hijos, también eran obligados ahí.

13 Bengoa, José. (1990). Haciendas y Campesinos, Historia Social de la Agricultura tomo II. Ediciones Sur, Santiago de Chile, pág. 98.



Manuel Gallardo:¹⁴

Yo fui el peón de mi papá, pero empezaron los otros seis hermanos hombres; empezó con el mayor, después ya creció otro y después ya nos turnábamos, quince días, dos semanas uno, dos semanas otro hermano. Nos capacitaba para que nos mandara solo a trabajar las chacras.

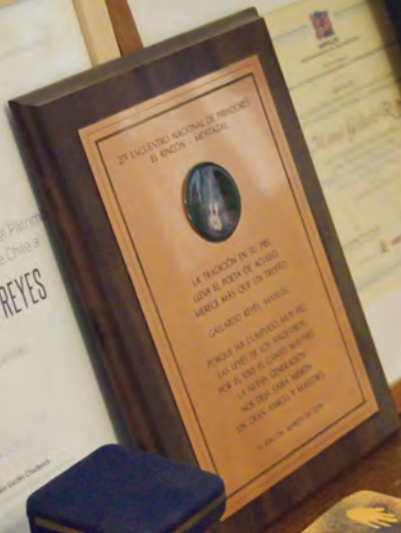
Andrés Correa:

Yo *obligao*' a trabajar por mi padre, porque mi padre sufría de una cadera, andaba *cojiando* y yo trabajaba obligado por él... Aquí se sembraba muchos trigos y maravilla, el rico, se sembraban; este fundo era harto grande, muy grande este fundo del Durazno. Si aquí del estero para acá, como le decía yo, se llama La Llavería, del Durazno, para allá La Victoria, más abajo se llama Los Aromos, pero del Durazno, y así *po*...

- ¿Y quién era el patrón?

Francisco Antonio Encina, el historiador de Chile, ese era él... era, era un viejo masón, no creía en Dios ni en nada, si usted le nombraba a Dios decía: ¡Qué Dios!... diablo, diablo, diablo, diablo... así decía

14 Don Manuel es oriundo de Aculeo, del sector de Rangué, vivió ahí hasta los 30 años y luego migró a Santiago, sin perder nunca su contacto con el pueblo natal.



el viejo, andaba agachaíto y lo miraba a uno por debajo. Y ese era Francisco Antonio Encina, el historiador de Chile como le digo yo...

- ¿Él no participaba de las novenas entonces?

¡Qué! Si el viejo, como le digo, si no creía en nadie, él hablaba del puro diablo noma’.

Santiago Varas:

En los fundos medianos donde el patrón estaba más presente, los patrones eran medio fregados. Bueno era trabajar en las haciendas grandes o en los fundos *chiconcitos* donde los dueños eran más humanos o habían partido de debajo, de cero, como mi padre o muchos otros de por allá. Por ejemplo, en la historia del Torito, hablo de... pero lo del Torito es de principios del mil novecientos, que él trabajó en la Hacienda La Laguna trabajaba el Torito... lo que sucedía en ese tiempo, les gustaba abusar con los trabajadores. Tenerlos mal, ojalá los hijos de los trabajadores no fueran a las escuelas.

Alboreaba el siglo veinte
cuando comienza esta historia
que perdura en la memoria
del pueblo de San Vicente.
Unos recuerdan sonriente’
otros tiemblan todavía,
nacía Abraham Toro Díaz
y si mi memoria es fiel

su padre fue don Daniel,
su madre, doña Sofía.
Conoció desde la cuna
la pobreza de verdá.
Trabajaba su papá
en la hacienda La Laguna.
Allí toda la fortuna
era para los patronos,
que no entendían razones
ni pensaban un segundo
que si tenían su fundo
era gracia' a los peones.

Alegren su infancia pobre
de su madre las caricias,
que ocultan las injusticias,
angustias y sinsabores.
Para los trabajadores
eran tiempos muy oscuros.
Aún no había seguros,
ni contratos de trabajo,
y con los sueldos muy bajos
el pan era amargo y duro.
De la escuela, ni qué hablar...
era una mala palabra.
Había ovejas y cabras
que tendría que cuidar.

En ello empezó a trabajar
en un fundito cercano.
Todos los cerros nihuanos
serían sus profesores
y a pesar de los rigores
fue creciendo fuerte y sano.

Incansable en la carrera,
tan astuto como un zorro,
escalaba cualquier morro
por escarpado que fuera.
Así ahuyentaba las fieras
que atacan a los cabritos.
Tan distinto a los delitos
que después cometería,
así creció el Toro Díaz
el afamado Torito.
el afamado Torito.¹⁵

15 Varas, Santiago. (2019).

El trabajo toma de esta manera un protagonismo sin igual para definir la poesía popular, pues el espacio en que esta se desarrolló, por siglos, era el lugar laboral de los poetas y campesinos que participaban. Cultivar un verso es también un trabajo, hacer la fiesta es un trabajo, reunir a los vecinos, familiares, en torno a una conmemoración, una cena, un asado, demanda tiempo y recursos. Esto nos permite entender la poesía y el canto no como un momento extraordinario del calendario ritual, sino como un hito, una marca en el tiempo que se extiende, que perdura y a la cual siempre se vuelve.¹⁶

Andrés Correa:

Pal' cerro criábamos hartos animales, yo crié hartos animales por esos años, de esos años cincuenta *pa'* adelante, crié hartos animales yo; me gustaba, porque se criaban toros y bravos, en el cerro, por el monte; y para pillar un animal usted tenía que tener buenos perros, perros zorreros, esos corrían los animales... los bravos. Yo fui toda la vida huaso, de chico fui huaso, de a caballo. Crié bestias, corría en vaca, *laciaba* en el cerro... uuuh, me gustaba mucho *laciarse* en el cerro los animales bravos, nunca me tropellaron los animales bravos. *Jui* bueno *pa'* eso, gracias a Dios, no me tropellaron nunca, *laciaba* yo.

- ¿Y el lazo lo hacía usted?

Yo hacía lazos, trenzados y torcidos... mi paire era sobador de lazo, así que le aprendí a él.

16 Varas, Santiago. (2019).

- ¿Carbón se hacía para acá también?

Carbón, sí, mucho, y fui arriero yo también. ¿Sabe lo que es arriero? Algunos le dicen arriero a arriar animales y el verdadero arriero es el que trabajaba con macho, con una tropa de machos; yo trabajaba con doce machos bajando carbón del cerro, yo era el único que sabía cómo se aparejaban, porque el aparejo no es igual a la montura, así que... y sabía cargar, *ariatar*, como se hacían los sacos pa' que no se cayeran, así que otros no sabían, Andrés Correa sabía *pu'*. El rico decía, el trabajo que no sepa hacer cualquiera, mándelo a Andrés Correa, ese es capaz de todo.

- ¿Buey tenía?

Güeyes sí, tuve dos yuntas de *güeyes* y dos carretas.

- ¿Cómo se llamaban?, ¿se acuerda?

Los *güeyes*, uno se llamaba 'Ventana', porque era cariblanco, bien cariblanco la cara, vallo cariblanco. Le puse Ventana porque había otro caballero que tenía un *güey* que se llamaba Espejo, entonces dije yo, no, cómo le pongo al mío, no le puedo poner 'Espejo', porque el otro hombre tiene un *güey* que se llama Espejo, 'Ventana' le voy a poner por qué tenía toda la cara blanca el *güey*, un *güey* muy lindo. Y el otro hermano de él era vallo entero, *jue* el primero que tuve, le puse 'Principio', 'Principio', y el otro 'Hermosura', y el otro se llamaba 'Retamo', dos yuntas de *güeyes* bonito, de eso eran míos, aparte de que el rico tenía *güeyes* para trabajarle a él, pero los de nosotros eran aparte.

La relación del hombre con el animal también debe ser considerada. Su domesticación, su cuidado, el pastoreo de ida y vuelta de las veranadas e invernadas, el ritmo de los animales, sus espacios, otorgan también un tiempo de la vida. Los gritos con que se les dirige, se les ordena, podemos entenderlos como una especie de pre-canto, grito modelado por un gesto tonal que va indicando al animal su ruta o que ordena a los perros sus labores, y que también permite la comunicación entre los arrieros de un cerro a otro, de una quebrada a otra.

El canto es la expresión de una necesidad, es como el grito cuando tú lanzas una piedra, es como el grito del campesino, cuando tiene que pillar un animal, eso es, no tiene un valor estético, en sí mismo, es parte de la circunstancia del acontecimiento.¹⁷

El grito es la comunicación a la distancia, es corporal, si el grito atrae los cuerpos con su ordenanza, el canto con su poesía eleva su propia corporalidad hacia otros mundos elevados.

Juan Pérez:

¿Cómo tú sabías dónde estaban los animales? Había que gritar, entonces los animales se movían, y como tenían perros adiestrados *pa'* eso, porque los perros aquí eran campeones. Entonces tú a puros gritos movías los animales, y los perros ahí los sacaban *pa'* los caminos. Entonces había que tener pulmones y había que

17 Marcelo Vidal, entrevista 2019. Archivo MUCAM.





saber gritar. Y a uno le enseñan a gritar en el cerro, porque si tu vai “guaaaa”, *no po*, “uoghh”, entonces, uno de cuerpo entero manda el grito: “están de allá para acá... están *aparragás*... *Aparragás* es que estaban echadas po’. O decían: “Allá va la *jardina*... ¿Tú sabís lo que es una *jardina*, no? Una vaca overa, pero color cafecito claro, una cosa así, esa es una *jardina*. O: “Allá va la yegua con el lucero”. ¿Qué es el lucero? Una pinta aquí (señalándose la frente).

Esta forma de vida campesina, y sobre todo el régimen de tenencia de tierras, tuvo un proceso de cambio revolucionario durante los años 60’ y 70’, fue la Reforma Agraria la que impulsó un conjunto de legislaciones y prácticas para que los grandes latifundios pasaran a manos de sus trabajadores, cambiando, en muchos casos, el destino de una inmensa clase trabajadora. Por supuesto que el proceso tuvo tanto aciertos como complicaciones:

La Reforma Agraria corresponde a una transformación en el mundo campesino chileno, principalmente del latifundio, el cual era un gran terreno de varias de hectáreas, que en sí mismo representaba una unidad económica y social donde se establecieron focos de poder rural.

Esta forma de explotar la tierra, era también una forma de vida y sociabilidad en este espacio, que comenzó su decadencia a mediados del siglo XX, producto de diversos problemas derivados de la productividad agrícola, la demografía y la tenencia de tierra, a los que se suma el desarrollo de la modernidad, aspectos que se materializaron en todo el continente americano.

En los años 60' y durante el gobierno de Jorge Alessandri (1958-1964) se realizaron los primeros avances de una reforma que buscaba expropiar tierras abandonadas o mal cultivadas; extender un sistema de expropiación con pago diferido, concretar estudios sobre legislación de aguas que modernicen el sistema; mejorar remuneraciones de trabajadores agrícolas; intensificar los programas de crédito y asistencia técnica; dar prioridad en la política de distribución de tierras a los inquilinos, medieros, aparceros y trabajadores de los fundos.

Durante el gobierno de Salvador Allende (1970-1973), quien había prometido terminar con el latifundio, se acentuó el proceso de expropiación. Sin embargo, existieron problemas en la distribución de las tierras, en la toma indiscriminada de predios, las intervenciones del gobierno, el pago al interior del trabajo agrícola, la caída de la productividad en los predios expropiados, las formas de comercialización y el mercado negro. Todo ello en el marco de una efervescencia y discusión agraria con el aumento explosivo de la demanda de alimentos.¹⁸

18 Müller, Javiera. (2017). *El asentamiento de san Vicente de Naltahua, un caso para comprender la reforma agraria*, en *La reforma agraria, memoria re-imaginada desde el arte popular*. MHN-DIBAM, Santiago de Chile, págs. 19-22.

Segundo y *Andrés*
Correa Orellana
y sus familias

Expresión viva del canto
tradicional chileno





- ¿Cómo fue la Reforma Agraria por acá?

Andrés Correa:

Cuando llegó la Reforma Agraria se acabó el rico altiro, la Reforma Agraria echó abajo al rico y ahí nosotros nos aliviarnos; si no, yo me habría muerto que año con el trabajo, y con la Reforma Agraria ya quedamos descansados, cada cual trabaja su tierra no más *pu'*, al gusto de uno.

Santiago Varas:

A mí me tocó estar en medio del fundo que administraba, rodeado de asentamientos.¹⁹ Después nos expropiaron el fundo que yo administraba acá en Rosario, entonces teníamos una reserva y el resto, asentamiento. Entonces uno veía ahí dónde se trabajaba, dónde no se trabajaba, qué sé yo, cómo tomaban, cómo lo pasaban bien los asentados. Pero después, antes que le entregaran las parcelas, el parcelamiento vino en tiempos de Pinochet, todavía no las recibían y ya las tenían vendidas... los que tenían posibilidades fueron recuperando el fundo. Allá el de Rosario se recuperó completo. A nosotros lo de Tunca también nos expropiaron, nos faltaba media hectárea para las 80 hectáreas, estábamos bajo, pero pusieron algunas letras chicas por ahí, como microclima, qué sé yo, bajaron a cuarenta. Así que fuimos expropiados, quedamos casi sin nada.

19 El asentamiento es el paso previo, en la organización de los trabajadores del fundo o hacienda, a la expropiación.



El Canto

El canto es la expresión estética basada en la experiencia, en lo ceremonial y festivo, como enmarcada dentro de un ámbito de lo popular, de un mundo no reconocido por la élite ni por las instituciones. Es la vocalidad, pero también una memoria y un saber. Hay que aprenderse los versos y las entonaciones, en un número mayor de ellos esto desarrolla una capacidad impresionante y una reflexión propiamente poética.

Manuel Gallardo:

El libro de siete sellos
el mismo de Jesucristo
San Juan lo vio en Espíritu
y lo escribió con más empeño.

¿Entiendes lo que te estoy diciendo? *No po*. “El libro de Siete Sellos”. Famoso, bíblico. “El mismo de Jesucristo”. San Juan, San Juan, San Juan, lo vio en el Espíritu y lo describió con más empeño. Porque se supone que... tú, en tu sabiduría, o lo que has escuchado a Manuel hablar, sabes que San Juan fue en un sueño a escuchar... fue de sapo, a escuchar, lo que fue como escondido y se metió al palacio de don Jecho *po*... si así fue. Y ahí él escribió todo lo que vio en el cielo, lo que vio allá.

El libro de Siete Sellos
el mismo de Jesucristo
San Juan lo vio en espíritu
y lo escribió con más empeño.
Y con semblante halagüeño
siete candelabros veía
y siete ancianos que había
al pie del libro sagrado
lo firmó y dice un letrado
la ignorancia es atrevida...

y atrevido el ignorante
a donde habrá cantor que cante
el resto de la poesía.

No hay po... nadie canta el resto. Hay millones de poesías, pero el resto no, nadie lo puede terminar. Hasta aquí nomas...

La experiencia del canto está definida tanto por la espiritualidad, la muerte y devoción como por lo festivo, por el juego poético, la risa, la juerga.

El velorio del angelito es una ceremonia fúnebre que se celebra en ocasión de la muerte de un infante. Era uno de los principales momentos de reunión de los cantores hasta los años '70 del siglo pasado, pues las tasas de mortalidad infantil en los campos de Chile eran altísimas. Los cantores aprendieron del canto y sus ceremonias en ese contexto.

Andrés Correa:

Yo le aprendí a mi familia muchos versos a lo divino, y para despedir al niño cuando ya se iba a ir:

Adiós, mi *maire* quería,
me voy para no volver
y los *habimos* de ver
en la gloria en aquel día,
no se quede entristecía
vairé decí pa tus penas
haga lo de Magdalena
que a su hijo lo perdono,
mamita te pido yo
que quedemos en la *güena*.

Nunca van a quedar en la *güena* la mamá con un hijo que se le va para toda la vida, después de haberlo tenido nueve meses en su vientre, esperando contenta que iba a tener un niño grande, al fin se le murió guagua, nunca queda contenta.

- ¿Eran muy tristes las novenas en los velorios?

Muy tristes, la mamá y el papá lloraban mucho por su hijo y al cantarle eso, diga *usté*:

Maire ya tu hijo se va
último adiós te daré,
en un tiempo te veré
en el valle Josafá.
Estoy en la *eternidá*
y en el lugar sacrosanto
...
ya me llena de dulzura
disipando tu ternura.
Maire no me llores tanto.

Más llora la *maire*, y eso lo hace uno, eso lo hice yo, *despedimento* se llaman esos.

- ¿A cuántos angelitos les cantó usted?

Le canté a más de mil mal contados, unos mil trescientos. Si yo cantaba todas las noches, todas las noches, era raro que me le pasara una noche. ¿Qué le parece? En el día trabajaba, cuando llegaba, cuando venía a almorzar, mi señora me decía, “te anduvieron buscando, viejo”. Fulano de tal me dijo que le había muerto un niño, que le fueras a cantar a la noche, a la noche había que ir a cantarle, ahí tiene *usté*.





Manuel Gallardo:

A los quince años les cante a los angelitos, fue lo primero que canté, hace casi setenta años:

Ángel glorioso y bendito
se ordena la despedida
he tenido mucha pena
y en el corazón, herida.

Ahí estoy cantando así, recomponiendo nomás, pero esto se canta “hecho”, pero “Ángel glorioso y bendito”, tiene que ir.

- ¿Por qué morían tantos niños?

Andrés Correa:

No había medicina y había una enfermedad que amanecía el niño enfermo por la mañana, a las 12 ya estaba muerto, el niño ya era angelito. Se llamaba y todavía se llama, deben haberla oído mentar ustedes o conocerla tal vez, la meningitis; la han oído mentar, muy nombrada, esa es muy rápida, de eso moría y como no había *pa' ónde* llevarlo, murió el niño.

Juan Pérez:

Mira, los cantores cuando no se juntaban en las instancias de los velorios de angelito, ellos mismos se desafiaban. Oye, ¿qué te parece si a la noche nos juntamos?, “listo”, sacaban la noche de claro en claro. Y había un respeto por el canto y los viejos pucha que sabían;

oye, sabían mucho, mucho. Yo tuve un compañero de trabajo, dice que el papá tenía un baúl así... lleno de puros versos, lleno. Conocí libros antiguos... y otro que familias enteras cantaban. Ponte tú los Morales acá, hay una familia, los Morales, ellos cantaban todos, y mucha gente. Si esto del canto yo pienso que se llevó como algo muy silencioso a lo mejor para muchos, pero se llevó en el alma y de hecho los viejos, imagínate, si no sabían leer y escribir, ¿cómo sabían cantar tan bien?

Se puede interpretar el *Velorio de Angelito* como un rito funerario que se ha desarrollado en el mundo popular, tanto en contextos urbanos como campesinos, y que fue frecuentemente celebrado durante el siglo XIX y la primera mitad del XX, a lo largo de nuestro país²⁰. Rito y muerte; forma de sellar uno de los procesos más significativos de la vida. En este sentido el *Velorio de Angelito* se manifiesta como una irrupción dentro de una familia y de la comunidad que la rodea, y a su vez se enmarca forzosamente dentro del calendario festivo de esta comunidad, calendario de origen católico y vinculado a los ciclos agrarios del trabajador. Calendario construido desde la tradición, con fechas regulares para cada año, pero que en el caso de este rito en particular está sellado por lo fortuito del triste acontecimiento, marcando de esta manera la fiesta con el signo de la muerte. En este sentido, el *Velorio de Angelito*, como rito ocasional, nos lleva a pensar en la idea de que

20 Esta reflexión surge de una larga reflexión e investigación, se puede consultar: www.mucam.cl

su eficacia está dada en la medida en que sirve para ordenar un desorden que se espera, pero que debe ser conjurado. No es un hecho cíclico en su irrupción, es quizás el desorden de un calendario y de una vida: la incontrollable e injusta muerte de un inocente parece acechar desde el exterior, como apuntando de manera certera tanto al individuo como a los sujetos y objetos que lo rodean. A pesar de esto las cosas deben volver a su estado anterior, y es en este sentido donde la eficacia simbólica del velorio y de los versos por el angelito parecen tener su mayor fuerza y expresividad, como un intento de restablecer un orden y de paso construir una memoria frente a este asalto, en una de sus formas más crueles, la muerte de un niño o niña. Si la fiesta religiosa patronal campesina es una regeneración del ciclo anual, el *Velorio de Angelito* es un rito de transformación, de la vida en muerte y de la muerte en vida.

Como dijimos, lo festivo es tan importante como el trabajo, incluso se pueden definir juntos, pues hay un trabajo festivo, un gasto suntuoso en nombre de la comunidad²¹, de la familia. La reunión ceremonial de las personas es recurrente e importante, lo que allí ocurre es la rearticulación de todo, es tanto la repetición de la vida como su novedad. La fiesta es ritual y popular, es doméstica e institucional, es necesario entender una tipología de estas como una forma de ir deshilvanando sus símbolos, su densidad y su alcance.

21. Ver Contreras, Rafael; González, Daniel (2019) y Morandé, Pedro. (1987).

El mantenimiento operativo de estos sistemas festivos no se refiere exclusiva o necesariamente a algún tipo de nostalgia por el pasado. Las comunidades campesinas y, en general, las comunidades que viven apartadas y en relación inmediata con el entorno tienden a ser más pragmáticas de lo que suponemos y, en muchos casos, el deseo de mantener estas manifestaciones en funcionamiento se relaciona con la aventura de la comunidad inserta en un territorio. Los ceremoniales son una especie de calendario social que marca el devenir circular de los ciclos de la vida, así como las etapas de la edad marcan y fijan el curso de la vida de un individuo. La voluntad de perpetuar estos ceremoniales se fundamenta en la necesidad de significar el tiempo de un colectivo o grupo social: «Los ritos fijan las etapas del calendario, como las localidades en un itinerario. Estas amueblan la extensión, aquellos la duración»²². Esta noción que llamaremos sentido de permanencia se organiza, recicla y restablece en tanto los ritos se actualizan año tras año:

[...] la periodicidad impone así exigencias que le son propias y se puede decir que los ritos del ciclo estacional y los ritos del ciclo vital, cualesquiera que sean las diferencias de sus bases temporales, tienen al menos esto en común, el hecho de mostrar una duración que transcurre en sí de manera irreversible como una serie ordenada de eternos comienzos y repeticiones.²³

22 Agamben, Giorgio. (2004). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, pág. 98.

23 Smith, Pierre. (1989). Aspectos de la organización de los ritos, en Izard, Michel. y

El sentido de estos rituales es mucho más que la devoción como un acto espiritual. En suma, los ceremoniales tienen un sentido social y la propia devoción no se entiende sino dentro de este marco de acciones. Los ceremoniales han permitido el reencuentro de las personas, pero no es el reencuentro dominical y confesional que podría propiciar la misa. Es un reencuentro donde se comparte la certeza de una historia y memoria común. Reencuentro gregario que trae a la presencia del cuerpo social las vicisitudes que los han separado circunstancialmente. Finalmente, lo que malentendemos como una tradición devocional no es sino la pervivencia de un sistema de prácticas rituales, en las que se constituyen todos los elementos centrales de la vida colectiva que ya hemos mencionado: *la fiesta, el hogar y el trabajo*.

Hay dos tipos de fiesta que debemos resaltar:²⁴

a.) Fiesta ritual o patronales: son ceremoniales y festividades donde el aspecto ritual y protocolar de los gestos y las conductas son relevantes y ejecutadas con seriedad y preocupación de los actores involucrados. En general, no hay personas ajenas a la ritualidad no hay espectadores; y si se es nuevo o ajeno a la comunidad, estos se integran rápidamente al orden ritual, participando. Hay poco espacio para lo ajeno y extraño. Todos saben quién es quién y quien es nuevo. El simbolismo, su expresividad y su orden, es una preocupación constante. Muchas veces son eventos comunitarios

Smith, Pierre. (1989). La función simbólica. Editorial Júcar, Madrid, pág. 155.

24 Ver Contreras, Rafael; González, Daniel. (2019).

y familiares. En muchos casos las procesiones y presentaciones ante la imagen son acciones principales. Son las fiestas patronales.

B) La fiesta doméstica la podemos entender como una variante de la fiesta ritual, en donde no hay espacios públicos involucrados y todo ocurre en hogares, sedes comunitarias o vecinales. El ambiente íntimo es cuidado. El hogar o espacio doméstico se abre a la comunidad, participan pocas personas. También lo protocolar, expresivo y simbólico son cuestiones centrales. La procesión o cuestiones semejantes no ocurren. Es la dimensión doméstica la que por años definió el canto, fue en las casas de los inquilinos, de noche, después de las extenuantes horas laborales y ajenas a la mirada de la élite patronal donde el canto ocurrió, se reprodujo, y continúa hasta el día de hoy.

Santiago Varas:

Los cantos en primer lugar se hacían en las casas. En casas de inquilinos, por ahí, qué se yo, ahí se hacían los cantos. Y se hacían por algún motivo. Por el santo del dueño de casa o de la dueña de casa o, qué se yo, por cualquier devoción que tuvieran, se hacían los cantos y se hacían en casa. Entonces, era, decían los viejos, algunos decían eso: no, somos muy deportistas, porque iban a cantar, por ejemplo, de San Vicente iban a cantar por allá por Santa Irene, El Salto, qué se yo, había que atravesar todos los cerros. Eran deportistas los cantores.





De hecho en las regiones Metropolitana y de O'Higgins es donde esta dimensión más ha cambiado por influencia y sugerencias del padre Miguel Jordá en los años '70 en adelante. Muchas de estas vigili­as de canto comen­zaron a realizarse en las capillas locales y de día, modificando bastante el contexto en donde ocurría esta experiencia.

Ab­rir la iglesia en el canto tuvo mucha importancia para cómo se está cantando hoy día... (los cantores) van porque es una reunión grande que se hace en una iglesia, se conocen los cantores, sí, eso, en eso, en esa parte es bueno en que se conoce los cantores, pero ya no es el canto como era antiguamente. Como era antiguamente que se juntaban en una casa; juntaban seis, ocho, diez cantores, y cantaban toda la noche. Cantaban dos días seguidos si era tiempo de lluvia y no había cómo irse, porque no había locomociones, qué se yo; cantaban un par de días en una casa, como nada, sin ningún problema y todo bien. En cambio en estos cantos de las iglesias se matan de frío, se juntan muchos cantores, por ejemplo, cómo se va a hacer en Lourdes, cuando llegan 120 cantores, ¿qué se hace? En pequeñas salitas se hacen altares para que se puedan subdividir en pequeños grupos, no queda otra, pero ya no tiene... validez; no es lo mismo. No tiene el mismo sentido que se le daba antes al canto, el canto era cantores y amigos, cantores y amigos.

Como hemos dicho anteriormente, el entendimiento de esta experiencia del canto ha insistido permanentemente en la centralidad de la décima, no considerando otros factores y contextos que ayudan a la comprensión

más profunda de esta experiencia; no obstante, podemos revisar la importancia de la décima en esta tradición, entendiendo que es un factor más entre otros que hemos visto.²⁵

Uno de los investigadores que más ha trabajado este tema y otros relacionados con religiosidad popular y oralidad, Fidel Sepúlveda, tiene una visión particular acerca de la identificación de la décima con el hombre americano, específicamente con el “chileno”. En sus aspectos formales, Sepúlveda nos dice:

“La composición de la décima en octosílabos explica en parte su expansión y permanencia en Chile y en Hispanoamérica. Se dice que el hispano hablante se expresa naturalmente en octosílabos. En octosílabos están compuestos grandes monumentos de la oralidad tradicional castellana como son el romancero y el cancionero... La composición en octosílabos rimados del Canto a lo Divino implica un extraordinario dominio técnico de la sonoridad y del ritmo del idioma castellano... En síntesis, el Canto a lo Divino –desde un punto de vista técnico– es un universo complejo de articulación de las partes y el todo, en donde no hay cabos sueltos, sino que todo está previsto de una determinada forma. Hay una estimativa estética que rechaza toda licencia o transgresión a este orden preestablecido. Lo notable es que a pesar de estas restricciones o gracias a ellas, el

25 Las cuestiones elaboradas acerca de la décima son las que han sido enunciadas en la tesis de Danilo Petrovich sobre el Canto a lo Divino.

poeta a lo divino crea con gracia, sabiduría y desenvoltura admirables, admiración que crece cuando se considera que muchas de estas creaciones están realizadas por cantores a lo divino analfabetos”.²⁶

En términos de los elementos que componen el canto como expresión, es decir, en la relación entre sonido y sentido, Sepúlveda escribe:

“Una décima son dos cuartetos, reforzadas en la consonancia, la primera por un verso al final y la segunda por un verso al comienzo. Hay aquí un organismo sabio de complementación de sonido y sentido. El sentido, aparentemente, estaría completo en la primera cuarteta, pero el sonido se completa agregando un quinto verso. En la segunda cuarteta, al contrario, el sonido comienza el sentido antes. Hay, entonces un sonido que altera la autosuficiencia del sentido. Este – artefacto- de la décima no es una cuarteta ni es una quintilla. Es algo distinto y esto distinto es determinante, a mi juicio, en la trabazón y coherencia musical y semántica de la décima... La décima es una invención que trabaja con la memoria y el proyecto. Es una memoria que es proyecto, es un proyecto que es memoria. Es sólo y nada más que presencia, un presente que ya es futuro y que no es futuro si no es memoria. Un modelo de palabra para decir el destino de un pueblo”.²⁷

²⁶ Sepúlveda, Fidel. (2009), págs. 41-42.

²⁷ *Ibíd.*, pág. 40.

Termina definiendo al canto a lo divino como una “creación monumental” y también, obra de gran solvencia artística, está edificada con rigurosa minuciosidad en cada palabra, en cada verso, en cada décima, en cada canto. Pero además una visión teleológica vincula cada uno de los episodios, de sus tiempos, espacios, aconteceres, personajes en un sistema de poderosa y compleja solidaridad y complementariedad.²⁸

El octosílabo, la cuarteta, el romance, la décima, el Canto a lo Divino, el Canto a lo Humano, son algunas de las formas, métricas o géneros a partir de los cuales el pueblo latinoamericano supo interpretar su propia historia. Una historia que se vertió de la antigüedad del Viejo Mundo, de sus libros sagrados y su ciencia, y que a su vez también incluyó la novedad del encuentro, y por supuesto, del pasado “sin historia” americano. ¿Cómo se puede revisar este pasado desde el análisis de estas formas en la religiosidad popular americana? Las formas de expresión no son unilaterales: el canto, los movimientos, la risa, la coreografía, la lírica, en fin, el sinnúmero de gestos que rodean una tradición y práctica no pueden ser desvinculados los unos de los otros.

En Chile, durante el siglo XIX de nuestra República, proliferaron una serie de “periodiquitos, pasquines y revistas que, por sus títulos, formatos, y a veces por su contenido, parecen anunciar las “hojas” que los poetas populares dieron a la luz en la segunda mitad del siglo...”.²⁹ De este periodo surgen grandes poetas que se dedicaron a difundir en décimas la historia

28 *Ibíd.*, pág. 41.

29 Uribe Echevarría, Juan. (1962), págs. 13-14.

del pueblo chileno a través de lo que conocemos como “Lira Popular”. Esta consistía en la distribución de versos en una serie de hojas volantes que se colgaban en cordeles (en España se conoce también como literatura de cordel) y que contaban las historias de amor, odio, crímenes, eventos extraordinarios, literatura, travesuras, etc., no contadas en la literatura clásica o la prensa oficial de los “altos poderes”, constituyéndose la Lira entonces como una “expresión genuina de la cultura popular”. Se puede catalogar a la Lira Popular quizás como una de las tantas etapas que podemos notar en el desarrollo e historia de la décima en nuestro país. La Lira Popular marca la posibilidad de la masificación de la décima en la urbe, fuera ya del contexto rural donde proliferaba, podríamos decir que la Lira es una escenificación de la oralidad en la escritura, escritura que igualmente vuelve al flujo oral, porque eran leídas a pequeñas audiencias y los versos se memorizaban. La décima aquí ya es una expresión perteneciente por completo al pueblo chileno. Son poetas populares los que la escriben y promulgan. Uribe Echeverría comenta:

“Los autores de las hojas hacen el comentario de sucesos nacionales desde el nivel del pueblo. Lo representan con fidelidad porque ellos mismos son pueblo. Aunque se inspiraron para la confección de sus hojas en los diarios satíricos más en boga, la verdad es que traen una voz nueva con gran riqueza de expresiones y metáforas criollas tomadas de los depósitos más profundos y secretos del habla popular campesina y ciudadana, que hasta entonces no habían alcanzado los honores del papel impreso.”³⁰

30 Ibid., pág. 17.

Es en esta época en donde el cantor a lo divino, antes relegado a la participación en ritos campesinos ligados a la religiosidad popular, y que por cierto eran diestros en la composición de décimas, se decide a “utilizar el viejo metro en la glosa de hechos cívicos, y dio a conocer sus composiciones por medio de la imprenta”.³¹

Otro hito notable, también del período de la Lira Popular, es que se comienza a escribir la décima de manera continuada. Aparecen poetas reconocibles, famosos son Bernardino Gajardo, Daniel Meneses, Rosa Araneda, Nicasio García, Rómulo Larragaña (Rolak), Juan Bautista Peralta, entre muchos otros, Carlos Pezoa Véliz. La fuente de los textos se puede rastrear, ya no es de lo que podríamos decir de “dominio público”, aparece en este sentido el concepto de autoría, el verso como “bien” cambia su sentido. Continúa Echeverría:

“Además, y esto es un hecho de extraordinaria significación, en estas hojas aparecen también versos tradicionales a lo divino cuyo canto se perpetuaba en los campos, villorrios y barrios populares de la capital. No debemos olvidar que los poetas populares del siglo pasado fueron de extracción campesina en su mayor parte, y fue lejos de los centros urbanos donde se mantuvo, de padres a hijos, la forma más pura de la décima glosada llegada de España en los primeros años de la época colonial.”³²

31 *Ibíd.*, pág. 17.

32 *Ibíd.*, pág. 17.

Sin duda que esta etapa será de vital importancia para el desarrollo de la décima en el siglo XX. Este corpus será la matriz de los primeros versos que pudieron ser registrados en audio por los folcloristas de la época. Es quizás en esta época donde se comienza a dar la definición de Canto a lo Poeta como una macroestructura que reúne la tradición del Canto a lo Divino y Canto a lo Humano: la primera relegada hasta el día de hoy a zonas rurales y suburbanas, y la otra más extendida en escenarios folclóricos y costumbristas. Y con muchos exponentes en la ciudad.

Un conjunto de intelectuales, académicos, artistas y eclesiásticos han abordado este canto desde hace años, no solo pensándolo sino también interviniendo sobre él, promoviendo cultos y encuentros, publicando libros que circulan de manera considerada entre los cantores, y de los cuales fueron protagonistas.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, fueron algunos historiadores y folcloristas los que se preocuparon de recopilar desde nuestra historia escrita y oral algunos de los registros de décimas que provenían de la época colonial. José Toribio Medina en su “Historia de la Literatura Colonial de Chile” reproduce algunas décimas, romances y seguidillas de aquellos tiempos. También Zorobabel Rodríguez, Rodolfo Lenz, Desiderio Lizana, Eugenio Pereira Salas, entre otros, serán los que recogerán esta técnica y editarán una serie de textos, hoy considerados clásicos para el estudio de las artes musicales y poéticas populares de nuestro país.

Ya a mediados del siglo XX vendrá otra camada de investigadores, también músicos como Violeta Parra, que se preocuparán de registrar, utilizando

medios para el registro de la voz y fotográfico a los cantores activos de esa época. Juan Uribe Echeverría será el más importante e influyente de ellos, organizando una decena de encuentros de cantores, práctica inédita hasta ese entonces, esos encuentros ocurrieron entre finales de los años '50 y el año '74, publicó un conjunto de libros y crónicas en revistas especializadas y para el público, además de muy buenos libros y más de un registro fonográfico. Por esta misma época, Miguel Jordá, un sacerdote español, comienza a recopilar a lo largo de todo el país versos a lo divino y a lo humano, generando un corpus gigantesco de información sobre estas prácticas. Será él, quien, editando una serie de libros recopilatorios, ayuda al reconocimiento del canto a lo largo del país. Su Biblia del Pueblo, o El Mesías Verdadero, son libros fundamentales para comprender la amplitud y vigencia del canto tal como se da hasta nuestros días. No sin polémica por el uso y enmendada de plana que hizo con los versos de los poetas. Sin ser especialista ni mayormente entendido, movido solo por su intuición y entusiasmo cometió muchos errores. También en la última década Marcelo Vidal trabaja con Santiago Varas y la extensa tradición del canto en la Región de O'Higgins, así también Claudio Mercado en Pirque, además de otros.





GLOSARIO

Gañán: se denomina al trabajador ocasional o ambulante que puede trabajar en cualquier tipo de actividad.

Finao’: persona muerta o difunta.

Lacear: sujetar a un animal atándolo con un lazo.

Meicas: sanadoras o curanderas. Esta práctica es ejercida principalmente por mujeres las cuales poseen dones y conocimientos sobre las hierbas medicinales y remedios naturales.



TESOROS HUMANOS VIVOS

RECONOCIMIENTO 2018

© Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, 2021

ISBN (digital): 978-956-244-533-7

ISBN (impreso): 978-956-244-532-0

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio

Consuelo Valdés Chadwick

Subsecretario de las Culturas y las Artes

Juan Carlos Silva Aldunate

Subsecretario del Patrimonio Cultural

Emilio de la Cerda Errázuriz

Director del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Carlos Mailet Aránguiz

Subdirector Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial

Rodrigo Aravena Alvarado

Coordinación y producción editorial

Cristina Macarena Gálvez Gómez (Serpat)

Publicación a cargo de

Ariel Patricio Führer Führer (Serpat)

Textos

Daniel Nicolás González Hernández

Edición de textos

Fidel Améstica

Corrección de estilo

Carlos Reyes Medel

Fotografía

Jorge Alejandro Osorio Peralta

Diseño de colección

Estudio Vicencio

Coordinación diseño (Serpat)

Javiera Menchaca Zerega

Paula Martínez Lara

Diagramación

Ágora diseño Valparaíso

www.cultura.gob.cl

www.patrimoniocultural.gob.cl

www.patrimonioinmaterial.gob.cl

Se autoriza la reproducción parcial citando la fuente correspondiente.

Se terminó de imprimir el mes de diciembre del año 2021 en los talleres de Menssage, en la ciudad de Santiago (Chile).

Se imprimieron 300 ejemplares.



En esta publicación, presentamos con orgullo dos reconocimientos a individuos y un grupo de cultores de elementos asociados al Inventario de Patrimonio Cultural Inmaterial en Chile. Un camino diferente para recorrer sus creaciones, pero tremendamente rico en matices y texturas, que muestra la diversidad cultural presente en nuestro territorio.