

III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco, 1998.

El Rol de la Cantora en la Sociabilidad Chilena. .

Tiziana Palmiero.

Cita:

Tiziana Palmiero. (1998). *El Rol de la Cantora en la Sociabilidad Chilena. III Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Temuco.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/iii.congreso.chileno.de.antropologia/96>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/evbr/yoP>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

mediavirtualidad, la miseria de la existencia humana, vivir la abundancia de la fiesta, del sacrificio, del humor vital. Vivir la abstinencia de día y la plétora en la noche. Como el Ramadán, como Carnaval y Cuaresma, ayuno y abundancia, luz, apariencia, oscuridad, plenitud.

4.2. No hay nada más religioso y espiritual que el mercado de La Tirana, con su apariencia de compra, de satisfacción, de consumo para recordarnos la vanidad del intento; y el día, luminoso, color y sudor, "todo depende con el dolor con que se mire..." .En la plaza, durante el día, en medio de la luz, los bailarines se desmayan, la falta de azúcares en la sangre, el exceso de sudor, el esfuerzo, el dolor provocan estados de hipoglucemia y las neuronas del cerebro equivocan sus aminoácidos preferidos, comienzan a hablar extraños lenguajes, a coordinar sus sinapsis con otras neuronas, a establecer redes diferentes: el éxtasis, la experiencia de los místicos. A ello se llega con el sufrimiento, con la abstinencia, el ayuno, el dolor, con la experiencia de la cruz. ¿ La Tirana es abundancia, misericordia o sólo apariencia ?.

Conclusiones.

Indagar y preguntarse sobre las connotaciones simbólicas de una fiesta religiosa lleva a emprender un viaje en el imaginario del observador, a cuestionarse los procesos que dicha fiesta encadena en una hipótesis de fiesta como *Catarsis*, en su antigua raíz etimológica de purga o descarte, selección. La fiesta como proceso mental colectivo desestabiliza la certidumbre de la vida institucional, amarrando el hombre a su atávica raíz gregaria, a los ritos primigenios, más allá de toda religión, de todo culto, allí donde la espiritualidad envuelve al transeúnte y desata la costumbre.

No sé si esta es La Tirana que Uds. han vivido, o vivirán alguna vez, puedo sólo confesar la verdad de lo que aquí les afirmo.

La Tirana tiene esa extraña potencia del crisol, la febril dimensión de la creencia. El santuario es un espacio de gracia, de maravilla prerreligiosa, de magia arcaica. El santuario en fin, y la Tirana lo es en grado sumo, es el espacio encantado donde los angeles no osan pisar.

El Rol de la Cantora en la Sociabilidad Chilena

Tiziana Palmiero

En el ámbito de una investigación sobre el arpa chilena, se han generado una serie de reflexiones sobre el rol de la cantora en la sociabilidad chilena y se han formulado algunas hipótesis sobre la razón de su peculiaridad con respecto al mundo hispanoamericano. En las fiestas y en general, en todo tipo de actividades sociales son la cantora y su música los verdaderos ejes de la vida y de las relaciones comunitarias campesinas. En la vida urbana este rol se ha mantenido bajo formas nuevas y sutiles en la cotidianeidad de las poblaciones periféricas. En ambos espacios, el rural y el urbano, la actividad de la cantora no se limita sin embargo a lo musical, mujer sabia, la cantora "ayuda" con yerbas, en partos y empachos, da consejos, en efecto, ella puede ocupar un rol activo como punto de referencia del mundo femenino. En el panorama de la cultura tradicional chilena la cantora, mujer que canta acompañándose con un instrumento, tiene un rol de especial importancia tanto

en lo musical como en lo social y simbólico. La cantora acompaña con su canto la vida y el imaginario del chileno desde la colonia hasta nuestros días. Sus instrumentos característicos son arpa y guitarra, instrumentos que ella toca con especial habilidad.

Con respecto a la tradición musical latinoamericana, la cantora representa un caso excepcional. Es muy raro encontrar mujeres que cantan y tocan instrumentos de cuerdas en el resto del continente y donde las hay no tienen el rol central que se le atribuye en Chile.

La figura de la cantora estará presente principalmente en el campo hasta la primera mitad del siglo, para posteriormente mantener una vigencia como fenómeno marginal y periférico. En estas últimas décadas, es en el imaginario chileno un símbolo de tradición e identidad, reivindicada a menudo por las manifestaciones folclóricas de carácter urbano. En este panorama se puede entender el éxito y el amor que suscitan hoy

personas como Violeta Parra, símbolo de cultura tradicional y Margot Loyola, Premio Nacional de Arte 1995.

Como personaje central de la cultura campesina chilena (principalmente de la zona centro-sur del país) su presencia será indispensable en todas las reuniones comunitarias, sean éstas de carácter público o privado. La participación de la cantora en la vida campesina se desarrolla, durante este siglo, con modalidades similares a la del siglo pasado; infaltable en las fondas, las trillas y los rodeos, se la encuentra también amenizando las fiestas de carácter familiar, los matrimonios y las celebraciones de santos, para nombrar algunas de sus actividades. En las palabras de la cantora Leontina, de la comunidad de San Nicolás, se puede apreciar la labor de un cantora en las fiestas campesinas:

"Cuando estaban haciendo la parva, terminaba la trilla.

En este momento, las cantoras íbamos a hacer

'la remolienda' que llamábamos. Todas íbamos a cantar a la era y ahí se bailaban las primeras cuecas. Cantábamos

canciones -como digo- cuecas, tonadas y todo lo que pidieran los trilladores y de ahí seguía bailando la gente /.../ El 18 de septiembre en el campo se hacían ramadas en lugares públicos o en casas particulares. Eran bailes por dos días y dos noches y las cantoras eran contratadas"

(T.A.C. 1988:47).

La folclorista Patricia Chavarría confirma la práctica de cantar durante las fiestas del "ciclo del trigo". En la región de Concepción las fiestas estudiadas por la Señora Chavarría son: la Cruz de mayo, en el mes de mayo; la fiesta de San Francisco, en octubre, cuando la gente canta en rogativas para una buena cosecha; la trilla en el verano, o sea, la, cosecha del trigo (Chavarría 1994).

En muchos pueblos se recuerda todavía como se le "cantaba al Niño" con arpa y guitarra. En las investigaciones de terreno realizadas anteriormente a esta ponencia, la cuidadora del museo de Lo Abarca mencionó las veladas al Niño en la iglesia del pueblo, que se verificaron hasta la década del 70, dato que fué confirmado por las monjas de la misma iglesia. En la zona habían tres cantoras que tocaban arpa. En el mismo museo se conserban dos arpas antiguas.

Una descripción de la navidad católica es comentada por el estudioso Pereira Salas:

"El pueblo se reúne adelante de las puertas

que han sido cerrada para este objeto. Entretanto el arpa y la guitarra hacen un comentario rítmico /.../

Al final del cogollo se abren las puertas y penetra en

el templo todo el pueblo, encabezado por las cantoras, quienes situándose a un lado del pesebre cantan el esquinazo" (1941:193-194).

El rol desempeñado por la cantora en la comunidad campesina fué muy importante, ella era la que permitía la realización de las fiestas: *sin cantora no hay música, sin música no hay fiesta*. Una buena cantora era muy requerida y considerada, se le debía respeto y era a menudo retribuida por su actuación. Por su parte, ella se sentía con el deber de hacer bailar y complacer los gustos de los participantes, en este sentido una "buena cantora" se consideraba aquélla que conocía mucho repertorio y por lo tanto era capaz de entretener durante horas a la audiencia sin repetirse.

En las últimas décadas las cantoras han modernizado su repertorio incorporando canciones divulgadas por los medios de comunicación, principalmente la radio y el fonógrafo.

La cantora se adapta a las necesidades de la comunidad. La arpista y cantora María Cisterna, de Penco, ha referido que en la zona minera se tocaba mucho el arpa, especialmente para las huelgas de los mineros y que éstos pagaban muy bien. El tiempo de la performance se fijaba con anticipación y era previsto el transporte para la cantora; esto ocurría en los años 1930-40.

Existe también otra figura importante asociada al sonido de la cantora, el "tañedor" o "tamboreador" que "con la rodilla en tierra golpea la caja de la guitarra o del arpa" (Pereira Salas 1959:91).

Según la folclorista y cantora Gabriela Pizarro (1994) las mujeres tañen con el codo, a diferencia de los hombres que lo hacen con la mano abierta o cerrada. A las arpistas les gusta que le tañen el arpa *que les 'ganen'* pero, el tañedor, no puede ser cualquier persona, tiene que ser "de confianza", principalmente porque un "tamboreo" mal ejecutado puede arruinar la ejecución. La confianza no se debe solamente a problemas de tipo rítmico, ya que como dicen las cantoras riéndose, "no faltan algunos que, con el traguito, se le corría la mano a las piernas".

El hombre o mujer que tañe tiene que ser, entonces, muy conocido y aún mejor, pariente. Como se ha visto, la cercanía física entre tañedor y arpista es bastante estrecha. Conseguir la "afinación" con otro músico requiere siempre un cierto tiempo, es por ello que a menudo el tañedor se convierte en una figura constante e imprescindible en la ejecución. Un ejemplo de la gran intimidad entre arpista y tañedor fue el matrimonio formado por la arpista Olga Guzmán y el tañedor Juan Negrete, ambos campesinos. Ellos compartían una gran afinidad musical y afectiva. Los dos eran muy unidos -

las fotos los retratan siempre juntos- y cuando en los años 80 muere Olga, el marido le sobrevivirá sólo algunos meses.

Otro elemento de importancia es la relación de la cantora con su instrumento. Sobre todo, en el caso de las arpistas, existe un especial cuidado hacia su instrumento, al que tratan muchas veces como a una persona. Se le cuida del "mal de ojo" echándole una gotita de agua ardiente en la caja; siempre se engalana para las actuaciones según el carácter de la ocasión; tiene nombre, y, a veces, hasta "se le castiga".

Olga Guzmán retaba a su arpa cuando se "desafinaba y cortaba las cuerdas"; una señora de Puente Alto le dió la siguiente receta: "hay que dejarla en la 'pasada', en un corredor donde moleste a todas las personas que pasan por ahí y que entonces la van a retar" (Entrevista a Gabriela Pizarro 1993).

El arpa es, para los medios económicos de una cantora típica, un instrumento bastante costoso y difícil de conseguir, por lo tanto se puede entender el gran cuidado que le brinda su dueña. Es muy triste para una arpista perder su arpa y, desgraciadamente, no son raros los casos de mujeres que han tenido que vender, por razones económicas, sus instrumentos.

María Cisterna vivió muchos años sin instrumento y recuerda con angustia este hecho. Para conseguirse otro ahorró dinero saliendo a vender mercaderías; recién en 1992 logró comprarse un arpa nueva: "Hice un esfuerzo muy grande para comprarme esta arpa, yo nunca tuve una, antes me prestaban". El especial cariño hacia el instrumento se refleja en sus palabras:

"Yo he estado sola siempre y el arpa me trae recuerdos de mi familia. El arpa tiene de especial que yo recorro todas las cuerdas con mis manitos y saco lo que quiero; me gusta más que la guitarra" (Entrevista a María Cisterna 1994).

Las arpistas son especialmente respetadas como músicos. Según Patricia Chavarría, el arpa llama más la atención que otros instrumentos por ser escasa y por estimarse más difícil de tocar. Las arpistas se consideran ellas mismas buenos músicos y comúnmente lo son, "tienen excelente oído". Las arpistas campesinas son además muy alegres y festivas.

Para Gabriela Pizarro, las arpistas tienen una relación "física" especial con el instrumento:

"La tocadora y el instrumento son la misma cosa, es un instrumento, la cantora con su canto y su arpa. La abraza, la tiene junto a su cuerpo; yo hasta le he visto zapatos al arpa" (Entrevista a Gabriela Pizarro 1994).

El arpa, toca por lo general en dúo con la guitarra o en trío con dos guitarras. Son raros los casos de dos arpistas tocando juntas; aparte de la señora Eliana con su tía y el quinteto de cantoras de Teno (Palmiero 1996:199), se desconocen otros ejemplos. Algunas veces, el arpa va junto con el acordeón, entonces "el acordeón tiene que ir más bajito, para que el arpa de con el sonido" (Entrevista a María Cisterna 1994).

Es importante, en este punto, definir que el concepto de dúo en el campo no es el mismo que en la ciudad. Si bien en algunos casos, como las Pavitas o las Pimienta (Palmiero 1996:199) el "conjunto" campesino llega a tener un nombre y a vivir claramente de la música, la cantora no tiene, por lo menos en los casos investigados, su actividad como medio principal de sostén económico. La cantora es una campesina que desarrolla en determinadas ocasiones, como fiestas agrarias o familiares, una actividad específica. El tocar viene a ser una de las tantas posibilidades de expresión del campesino, por ello tiene especial sentido la afinidad entre algunos músicos, dado que el hacer música no estaría motivado por razones profesionales, como por ejemplo, Olga Guzmán y su marido Juan Negrete.

Al contrario, en la ciudad la figura de la cantora fué ligada, estuvo relacionada como profesional, a los ambientes del espectáculo o entretenimiento, como en las chinganas del siglo pasado -recuérdese a las cantoras coloniales Dominga Flores y sus hijas las "chinas"- (Palmiero 1996:126) o en los cafés y teatro de este siglo, donde se gustaba escuchar música campesina.

La relación de la cantora con su actividad es a menudo bastante ambigua. Si bien, casi todas afirman que el ir a cantar era remunerado, muy pocas veces admiten haber recibido plata ellas mismas:

Esas niñas erancantoras que salían a tocar. Las contrataban. Por eso digo que yo no me considero cantora, porque nunca recibí nada. Nunca salí a ganar con mi guitarra. Pero hubo una familia que se ganaba su vida, porque no les quedaba otra, no tenían otra manera como ganar" (T.A.C. 1988:27).

En general para la mujer el hecho de ganarse la vida con una actividad de tipo público, como el cantar en fiestas o locales comerciales, era considerado "poco decente", sobre todo en el ambiente más tradicional campesino. En esta situación bastante contradictoria a la cantora se le paga, pero con una cierta discreción; es decir, que el dinero se considera como una retribución a su gentileza, pero no es bueno que ella viva de eso. Esto explica el pudor con el cual muchas veces las cantoras

enfrentan este tema:

"Yo de chica tocaba valsecitos, cantaba canciones y también me acostumbré a 'arrendarme' a la gente minera... /se ríe fuerte/ cuando pagaban cada tres meses" (Entrevista a María Cisterna 1994).

Hay dos problemas para que la cantora deje de cantar: el marido y la religión evangélica. Generalmente la religión evangélica impide el desarrollo de la práctica musical profana, como testimonia esta declaración de la arpista Eliana Tolosa, de Temuco:

"Mi abuelo era muy bueno para las fiestas, antes de ser evangélico lo buscaban siempre. Se llamaba Ignacio Riveros Borges /.../ le gustaban puros himnos de la iglesia, pero los tíos se iban donde unos vecinos a tocar, aprendiendo a tocar a lo campesino /.../ La tía era bien pícara, esperaban que los viejos se fueran a acostar y hacían un ponche de huevos y tocaban Polkas, Mazurkas, Tonadas" (Entrevista a Eliana Tolosa 1994).

El segundo problema que debe enfrentar la cantora en el desarrollo de su actividad son los celos del marido. En general, los hombres son muy respetuosos con la cantora, como se ha dicho. Esto se debe, en parte, por el importante rol que ella desempeña durante las fiestas, pero, justamente, por ser tan importante, la cantora es, en alguna medida, el centro de la fiesta, la persona a la cual se reservan todo tipo de atenciones. Es muy común, por tanto, que el marido "no la deje salir".

"Entonces yo pololeaba con él. Era muy celoso, no quería que nadie se allegara al lado mío.

Un día me dijo que él se iba a casar conmigo, pero yo tenía que dejar la guitarra" (T.A.C. 1988:146).

"Cuando me casé no me dejaban, a mi marido no le gustaba la música, tenía que tocar cuando salía lejos" (Entrevista a María Cisterna 1994).

Este fenómeno contradictorio se explica, muchas veces, por un supuesto descuido de parte de la cantora hacia su familia. En la realidad, todas las mujeres participan en las fiestas y en las trillas, en este último caso ayudando en la cocina. La censura del marido hacia la cantora, situación por lo demás muy común y difundida, parece tener su origen en un celo de tipo "profesional": el hombre no puede aceptar que su mujer sea el centro de la atención de los demás en una actividad no "casera".

Aún así la cantora sigue siendo cantora de por vida. Si es muy presionada al casarse deja de ejercer por un tiempo, pero tomará su actividad en cuanto le sea posible, durante las ausencias del marido o en caso de quedar

viuda. Muchas pelean toda su vida para mantener su espacio a despecho de reproches y golpizas, otras en fin no se casan.

En su relación con las otras mujeres la cantora es a menudo consejera, ella conoce mejor que otros la vida privada de la comunidad por haberle "cantado a todos" nacimientos, amores y muertes. No es raro verla resolver disputas familiares y peleas conyugales, sus cantos contienen las bases de la sabiduría popular, enseñan las normas y los límites vigentes pero también la tolerancia y las contradicciones, canalizan las angustias, los miedos y los sentimientos de rebeldía por las injusticias. Considerando estos hechos no debe sorprender su relación con la medicina natural; muchas veces la cantora es una buena conocedora de las hierbas medicinales.

Aparece evidente, entonces, la importancia de la cantora en los aspectos místico-religiosos y emocional-simbólico, por ser su presencia imprescindible en los ritos y fiestas del calendario religioso campesino y en los momentos de expresión colectiva de sentimientos de alegría y duelo, donde su quehacer musical reafirma su calidad de consejera y sanadora.

El repertorio de la cantora está formado principalmente por cuecas, tonadas y vals y coloca su música en el ámbito de la llamada música criolla, o sea de claro origen europeo. Seguramente si se buscan antecedentes de la cantora se podrán encontrar en el área del Mediterráneo mujeres que cantan y tocan instrumentos, pero se trató siempre de casos esporádicos y marginales respecto al conjunto de la vida musical.

Algunos ejemplos: en las cortes de Europa han existido mujeres que acompañaban su canto con instrumentos como arpa, vihuela y viola da gamba. Antiguamente en las cortes de cultura árabe existían poetisas y cantantes llamadas "qainat" (Hassan Touna 1982). En la actualidad se encuentran mujeres que cantando se acompañan con instrumentos percusivos. Sin embargo estas mujeres no tocan para la comunidad entera; su rol es confinado al interior de la casa y, en algunas celebraciones de bodas, su canto es dirigido solo a las mujeres respetando una típica división espacio-cultural masculino/femenino

En todo el Mediterráneo, en el ámbito de la música de tradición oral es común el canto de mujeres solas o acompañadas por otros músicos. Normalmente la actividad musical de las mujeres se desarrolla al interior de la familia; en las fiestas oficiales la presencia musical de las mujeres es parte de una práctica comunitaria junto con hombres y niños. En ningún caso se encuentran mujeres que solas animen fiestas profanas o ceremonias

religiosas.

Si se considera la cultura griego-latina clásica, se puede ver que, en todas las manifestaciones religiosas o profana oficiales, el rol de la mujer es secundario. En cambio se reconoce a la mujer la posibilidad de practicar ritos exclusivos en las afueras de la urbe; se sabe que estos ritos eran ligados a los misterios de la vida y la muerte y que eran principalmente dedicados a las diosas Isis (la sanadora, la madre), Cerere (el ciclo del trigo) y Bona (abundancia y fertilidad) (Bruit Zaidman 1990. Scheid 1990).

No obstante se puedan reconocer ciertas coincidencias en todos los casos mencionados, es evidente que el rol prioritario desempeñado por la cantora en las comunidades campesinas chilenas hace de ésta un fenómeno único en relación al mundo hispanoamericano. Su rol es reconocido como indispensable en las celebraciones profanas o en los ritos religiosos, su figura es central en la reafirmación de la identidad colectiva. La relación con su actividad es de total entrega. Conciente de la importancia de su misión, está dispuesta a enfrentar las dificultades de tipo familiar y personal que su elección conlleva.

En la búsqueda de un probable origen del fenómeno cantora, aparece provechoso centrar la atención en la organización social de las comunidades mapuches y precisamente en el rol que la machi desempeña al interior de éstas.

Las machis son en su gran mayoría mujeres, cuando no es así, el hombre aprende modales femeninos y a cantar como mujer. Entre las actividades que desempeña se destaca curar las enfermedades, predecir la suerte y protagonizar con sus cantos la mayoría de los ritos comunitarios.

Como en el caso de la cantora, la machi pueden prestar su servicio a las comunidades que no cuentan con una nachi entre su gente. Si es casada su actividad se ve obstaculizada por el marido y en general la familia no recibe favorablemente en una niña la revelación de un posible futuro como machi. Al interior de su comunidad es respetada y temida, admirada y envidiada.

Según Carol E. Robertson la actual marginalidad de la figura de la machi se debe en parte a la divulgación de la religión evangelica entre las comunidades mapuches:

"Those Mapuche who have adopted the views and values of the Chilean-based pentecostal movement decry her as a 'witch of the Antichrist' and have repeatedly killed her sheep at times that she was away on a shamanic mission." (Robertson 1993:113).

La machi, como la cantora, vive principalmente del trabajo

del campo y del cuidado de los pequeños animales pero su actividad como machi es a menudo retribuida con dinero u otros.

Su residencia se encuentra a menudo en los bordes de los territorios de las comunidades. La socialidad de la machi puede definirse, según Robertson, en la tensión entre su centralidad espiritual y su marginalidad funcional; la machi es la excepción. Tal como la cantora, esta mujer determina y ritma los tiempos y espacios de la comunidad, pero su propia existencia es dificultada por este compromiso. No es extraño entonces que sea propio de la Machi que la cantora criolla herede modalidades y funcionalidades. Mujeres apreciadas y temidas, necesarias y en cierto grado marginadas, las cantoras y las machis perpetuan y encarnan en Chile el misterio femenino, y sufren, en forma diferente según cada cultura, una hostilidad subterránea o explícita de mundos a centralidad masculina. Ligadas al parto y a la creación, a la música y la magia, definen ese particular tipo de socialidad que padres, esposos e hijos tratan de dominar, limitar, controlar o, en su defecto, de marginar.

Bibliografía

Adamo, Giorgio y otros

1985 *Forme e comportamenti della musica folklorica italiana*, Milano: Ed. Edizioni Unicopli

Bruit Zaidman, Louise; Chavarría, Patricia

1994 Entrevista, Concepción, 13 de diciembre. Grabada en casete, Archivo Tiziana Palmiero

Cisterna, María

1994 Entrevista, Penco (Concepción), 16 de diciembre. Grabada en video, Archivo Tiziana Palmiero; Hassan Touma, Habib

1982 *La musica degli arabi*, Firenze: Ed. Sansoni.

Pereira Salas, Eugenio

1941 *El origen del arte musical en Chile*, Santiago: Ed. Universitaria.

1959 "Consideraciones sobre el folclor en Chile", en RMCH, año XIII, no. 68, noviembre-diciembre, Santiago: Ed. Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, pp. 83-92.

Pizarro, Gabriela

1994 *Conversaciones personales*, Santiago, octubre.

Tolosa, Eliana

1994 Entrevista, Temuco, 3 de noviembre. Grabada en video, Archivo Tiziana Palmiero.