



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA  
DE CHILE

FACULTAD DE FILOSOFÍA  
INSTITUTO DE ESTÉTICA

CANTO CAMPESINO FEMENINO: LA CANTORA Y LA PAYADORA.

Estética de la tradición y la transgresión.

Por

DÉBORA ALFONSINA TARDONE CONCHA

Tesis presentada al Instituto de Estética  
de la Pontificia Universidad Católica de Chile,  
para la obtención del grado de Magíster en Estéticas Americanas.

Profesora Guía:

PATRICIA ESPINOSA HERNÁNDEZ

Marzo, 2017

Santiago de Chile

© 2017, Débora Alfonsina Tardone Concha

## **Resumen**

La investigación se encarga de constatar la vigencia de la división de género presente en los roles poético-musicales campesinos, a través de entrevistas a mujeres de la zona central de Chile (5ª, RM, 6ª, 7ª y 8ª región) que practiquen los oficios de Cantora Campesina y Payadora, considerando a estas últimas como transgresoras de su rol de género tradicional. Ello con el fin de determinar si existe un lenguaje estético que caracterice y diferencie a los oficios, en base a la influencia y reproducción de las ideas patriarcales imperantes en la sociedad chilena campesina actual e histórica, y de evidenciar la discriminación que experimentan quienes se atreven a transgredir su rol de género.

Palabras clave: Cantora Campesina, Payadora, género, patriarcado, feminismo, oficios poético-musicales campesinos, lenguaje estético.

## **Abstract**

The research is in charge of verifying the validity of the gender division in peasants' poetic-musical roles, through interviews for men and women of the central zone in Chile (5th, RM, 6th, 7th and 8th regions) who practice the offices of *Cantora Campesina* and *Payadora*, considering the last as offenders of their traditional gender role. This in order to establish if there is an aesthetic language that characterizes and makes differences of the trades, based on the influence of the prevailing patriarchal ideas into current and historical peasant Chilean society, and demonstrate the discrimination that making who damage to transgress their gender role.

Key words: Cantora Campesina, Payadora, gender, patriarchy, feminism, poetic-musical peasant trades, aesthetic language.

*Agradecimientos...*

AGRADEZCO POR LOS CANTOS  
QUE NOS ENTREGAN SABER  
Y AGRADEZCO POR LOS VERSOS  
EN PALABRA DE MUJER.

1.-

Doy gracias a las Cantoras,  
a Teresa, a Mila, a Irma,  
por sus voces que reafirman  
la tradición creadora,  
por sus ritmos que decoran  
con elegancia y encanto,  
que curan penas y llantos,  
que promueven la justicia;  
a María y a Mauricia  
AGRADEZCO POR LOS CANTOS.

3.-

Gracias a las Payadoras  
Carola, María Antonieta,  
por llevar gafas violeta  
y asumirse transgresoras;  
gracias a sus profesoras  
que desafiaron lo adverso,  
guerreando ante un universo,  
ellas son Myriam, Cecilia.  
Agradezco a Emma y familia  
Y AGRADEZCO POR LOS VERSOS

2.-

Gracias a aquellos maestros  
que estudian la tradición  
y enseñan con vocación  
saberes del pueblo ancestro.  
Gracias al profe Roberto<sup>1</sup>  
por mi interés encender,  
también quiero agradecer  
a Fernando<sup>2</sup>, el payador,  
por sus versos con amor  
QUE NOS ENTREGAN SABER.

4.-

También doy gracias a aquellas  
hembras en las que me inspiro,  
por su trabajo que admiro,  
por dejar en mí sus huellas.  
Doña Paty<sup>3</sup> es una de ellas,  
quien me motivó a querer  
la tradición aprender;  
y Bárbara<sup>4</sup>, decimera,  
por su poesía fiera  
EN PALABRA DE MUJER

5.-

En fin, doy gracias a quienes  
conocí en este proceso,  
pues en idas y en regresos  
me nutrí de parabienes.  
Gracias a quienes sostienen  
la tradición campesina,  
mas si es en voz femenina,  
pues eso me enorgullece,  
es luz que nunca oscurece,  
es sol que nos ilumina.

---

<sup>1</sup> Roberto Contreras Vaccaro

<sup>2</sup> Fernando Yáñez Betancourt

<sup>3</sup> Patricia Chavarría Zemelman

<sup>4</sup> Bárbara Calderón Romero

## Índice

Presentación.....	7
I. Corpus: Canto Campesino, Feminismo y Estética.....	11
I.1. Sobre el canto campesino.....	11
I.1.1 Características de los oficios poético-musicales femenino y masculino.....	12
I.1.1.1 Respecto de lo poético.....	12
I.1.1.1.a Estructuras métricas.....	12
I.1.1.1.b Uso de la lírica.....	14
I.1.1.1.c Temáticas abordadas.....	14
I.1.1.2 Respecto de lo musical.....	17
I.1.1.2.a Instrumentos musicales.....	17
I.1.1.2.b Tecnicismos musicales.....	19
I.1.1.2.c Uso de la voz.....	21
I.1.1.3 Respecto de lo social.....	22
I.1.1.3.a Aprendizaje del oficio.....	22
I.1.1.3.b Finalidad del oficio.....	23
I.1.1.3.c Ocasionalidad de ejecución.....	24
I.1.2 La importancia de la división de género para quienes practican el canto campesino.....	25
I.1.2.1 Mujeres que han transgredido el rol de género en el ámbito poético-musical.....	26
I.2. Sobre feminismo y estética.....	28
I.2.1 Algunas concepciones del Feminismo.....	29
I.2.2 Feminismo en Latinoamérica.....	30
I.2.2.1 El patriarcado en Latinoamérica.....	33
I.2.2.2 Feminismo en las academias latinoamericanas.....	35
I.2.3 Feminismo y estética latinoamericana.....	37

II. Sobre el corpus de Cantoras y Payadoras.....	45
II.1 Método de investigación feminista.....	45
II.2 Estructura de esta investigación.....	48
II.3 Instrumento.....	49
II.4 Universo y muestra.....	50
II.4.1 Selección de la Muestra.....	51
III. Sobre los relatos de Cantoras y Payadoras.....	52
III.1 Sobre el rol tradicional: La Cantora Campesina.....	53
III.1.1 Aprendizaje del oficio.....	55
III.1.2 Práctica del oficio.....	60
III.1.3 Logros y dificultades que han debido enfrentar al desempeñar el oficio.....	62
III.1.4 Percepciones de género en cuanto al oficio.....	64
III.1.5 Relación con la figura masculina en el aprendizaje y en la práctica del oficio.....	66
III.1.6 Relación con otras mujeres que se hayan interesado en el oficio..	67
III.2 Sobre el rol transgresor: La Payadora.....	69
III.2.1 Aprendizaje del oficio.....	71
III.2.2 Práctica del oficio.....	74
III.2.3 Logros y dificultades que han debido enfrentar al desempeñar el oficio.....	76
III.2.4 Percepciones de género en cuanto al oficio.....	79
III.2.5 Relación con la figura masculina en el aprendizaje y en la práctica del oficio.....	84
III.2.6 Relación con otras mujeres que se hayan interesado en el oficio..	87
III.2.7 Discriminación.....	91
III.3 Estética de la tradición y estética de la transgresión.....	94
III.3.1 El aprendizaje del oficio.....	94
III.3.2 La práctica del oficio.....	95

III.3.3 Los logros y las dificultades que han debido enfrentar al desempeñar el oficio.....	96
III.3.4 Las percepciones de género en cuanto al oficio.....	97
III.3.5 La relación con la figura masculina en el aprendizaje y en la práctica del oficio.....	100
III.3.6 La relación con otras mujeres que se hayan interesado en el oficio.....	101
III.3.7 La discriminación.....	102
III.4 Sobre el lenguaje estético de Cantoras y Payadoras desde un enfoque feminista.....	103
Consideraciones finales.....	108
Bibliografía.....	111

## Presentación

El presente estudio consistirá en un análisis comparativo entre los oficios poético-musicales del mundo campesino chileno actual, los cuales se caracterizan por dividirse según roles de género; los oficios abordados serán el de cantora y el oficio de Payador. Sin embargo, el mundo de la Paya se investigará a partir de mujeres que han transgredido la tradición y han adoptado dicho oficio como propio.

Ello lo argumento tanto para evaluar las consecuencias de la transgresión femenina, debido a que la gran mayoría de los estudios de género, o enfocados en la mujer, se llevan a cabo teniendo como referencia al hombre. En palabras de Francesca Gargallo:

Me intriga que, durante toda la década de 1990, en las academias latinoamericanas sólo se haya pensado en términos de sistema de género, entendido como un sistema binario como el que contrapone el caos al cosmos, además descalificando a quienes insistían en el análisis de la política de nosotras en relación con nosotras mismas y de lo que nuestra específica cultura de mujeres, con el sino de la historia puesto en el otro lado de la agresión, puede instalar en el mundo. (Gargallo 2016: 17)

La investigación se enfocará en los diferentes aspectos que demarcan dicha división de género, tales como la función social, la finalidad del oficio, los aspectos poéticos (las formas métricas empleadas y el uso de la lírica), los tecnicismos musicales (el uso de instrumentos musicales, afinaciones, entonaciones y toquíos<sup>5</sup>), el método de aprendizaje y el autoconcepto, con la finalidad de determinar si existe un lenguaje estético característico de cada uno de los mencionados oficios, o si las diferencias son meramente técnicas; cabe agregar que este último punto, del lenguaje estético, se abordará desde un enfoque feminista.

Considero importantes dichos objetos de estudio porque, hasta la actualidad, sólo se han estudiado los elementos cosalistas<sup>6</sup> de ellos, es decir, el rescate del repertorio, los

---

<sup>5</sup> Se denomina toquíos al conjunto de técnicas para pulsar las cuerdas de la guitarra.

<sup>6</sup> Cosalismo: Término planteado por el profesor chileno Manuel Dannemann para catalogar la teoría del folklore acuñada por el argentino Augusto Raúl Cortázar, la cual se aborda en el libro *Teorías del Folklore en América latina*.

recursos musicales y poéticos utilizados, y los y las intérpretes en sí, pero no se ha ahondado en dilucidar el porqué del surgimiento y mantenimiento en el tiempo del fenómeno de los roles masculino y femenino, las consecuencias sociales e históricas de ello, ni cómo aquello ha influido en la creación de lenguajes estéticos propios para cada género.

Esta investigación corresponde a una continuidad de mi tesis de pregrado para optar al título de profesora de música, desarrollada en compañía de Luis Sebastián Godoy Cornejo, la cual tenía como objeto de estudio a la Cantora Campesina y su finalidad era analizar las implicancias de su oficio a partir de la musicología feminista para, posteriormente, elaborar una planificación que permitiera visibilizarla en la sala de clases. Durante aquella investigación, tras no mucho sondear en el objeto, sale a la luz la mencionada división de género campesina que no se da sólo en lo poético-musical, sino en diversos oficios y aspectos cotidianos, sin embargo, la mayoría de los textos, tras dejar en claro dicha división, sólo ahondan en la figura masculina; sin embargo, tampoco lo hacen en el oficio mismo, sino más bien en la importancia histórica de éste tras utilizarse para narrar hechos sociales y/o religiosos relevantes, y en el posterior surgimiento de la Lira Popular gracias a la cual se masificó el oficio del Canto a lo Poeta.

El análisis comparativo de los ya mencionados roles poético-musicales se llevará a cabo a partir de entrevistas personales a cultoras vigentes que desempeñan el oficio de Cantora o Payadora en su contexto original, no a modo de espectáculo urbano, y que habitan en diferentes regiones de la zona central (Región de Valparaíso, Región Metropolitana, Región de O'Higgins, Región del Maule y Región de Biobío), lo cual servirá para tener una visión no sólo de las diferencias entre los oficios, sino también de las consecuencias que implica romper una barrera social antiquísima, como es el caso de la Payadora, y contrastarla con las vivencias relatadas por aquellas mujeres que mantienen la tradición de los roles de género, como es el caso de la Cantora.

Se partirá desde la hipótesis de que en las manifestaciones poético-musicales del mundo campesino chileno actual (e históricamente), se constata una división de roles de



género que genera el empoderamiento de mujeres y hombres con su rol (Cantora y Payador), la reproducción de las ideas patriarcales imperantes en la tradición social, la generación de lenguajes estéticos particulares para cada rol y la discriminación a quienes se atreven a incursionar en el rol que corresponde al sexo opuesto.

Por ende, mi objetivo general será constatar la vigencia de la división de roles de género presente históricamente en las manifestaciones poético-musicales del mundo campesino chileno actual, la cual reproduce las ideas patriarcales, generando un lenguaje estético particular de cada género influenciado por dichas ideas.

Cabe aclarar que la vigencia de la división de género se considerará en base a las consecuencias de la transgresión, puesto que si fuese una división de género literal no existirían mujeres transgresoras y, por ende, este estudio no tendría sentido.

Sumado a ello, se trabajará en base a los siguientes objetivos específicos:

- Detallar la histórica división de roles de género en el mundo campesino chileno y su influencia en la actualidad.
- Describir las manifestaciones poético-musicales campesinas, femenina y masculina, en base a sus similitudes y diferencias.
- Constatar que la división de género en lo poético-musical reproduce las ideas patriarcales, pero, a la vez, otorga empoderamiento tanto a hombres como mujeres.
- Comprobar si el empoderamiento con los roles de género del mundo poético-musical provoca discriminación hacia quienes se atreven a incursionar en el rol que pertenece al sexo opuesto, específicamente hacia las Payadoras.
- Caracterizar el lenguaje estético de los roles poético-musicales campesinos femenino y masculino influido por las ideas patriarcales.

Los primeros dos objetivos específicos se desarrollaran principalmente a partir de la revisión bibliográfica, puesto que corresponden a aspectos históricos; los dos siguientes, a partir de los resultados obtenidos de las entrevistas, pues corresponden a

una verificación de la situación actual; y, finalmente, el último objetivo, se desarrollará como sumatoria de lo obtenido por medios escritos y orales, ya que, si bien podría realizarse un análisis sólo a partir de lo vigente, en la estética folklórica el peso de la tradición es altamente relevante.

Con respecto al uso de bibliografía, esta se delimitará a los textos publicados durante los últimos veinte años, teniendo como referencia el año de ingreso al programa de Magíster en Estéticas Americanas, es decir, el año 2015, y como tope el inicio de la redacción de esta tesis, por lo tanto, la bibliografía utilizada comprende los años 1995 e inicios del 2016. La excepción a este marco temporal es el texto de Rodolfo Lenz (1918), el cual decidí utilizar debido a que fue el primer investigador que se interesó por escribir sobre las manifestaciones poético-musicales chilenas, y porque gran parte de la bibliografía actualizada le cita en sus páginas, por ende, me parece válido acudir a una fuente raíz.

Además, utilizaré sólo textos de autoras/es latinoamericanas/os y/o publicados en países latinoamericanos, con el fin de contribuir al rescate de nuestras y nuestros teóricas y teóricos, e investigadoras e investigadores, quienes han sido opacadas/os por la hegemonía del conocimiento heredada del colonialismo europeo, lo cual considero también como una contribución al programa de estudios. Una de las excepciones a dicho límite bibliográfico es la autora Francesca Gargallo, quien nació en Italia, pero ha desarrollado la mayor parte de su trabajo académico y de campo en México, y se considera a sí misma como ciudadana mexicana.

Por otro lado, en lo que compete al área teórica de feminismo y estética, además del origen latinoamericano de la autoría, utilizaré sólo textos escritos por mujeres.

## **I. Corpus: Canto Campesino, Feminismo y Estética**

*Yo me subí a un alto pino,  
por ver si te divisaba,  
el pino como era tierno  
de verme cantar, cantaba  
(Myriam Arancibia 206)*

### **I.1. Sobre el canto campesino**

El mundo campesino de la zona central de Chile se ha caracterizado históricamente por la existencia de una categórica división de roles de género, lo que se manifiesta en diversos ámbitos de la vida diaria, realidad a la que no escapa el área de lo poético-musical.

Dicha división da origen a dos oficios, correspondiendo a las mujeres el de Cantora Campesina y a los hombres el de Payador. Estos oficios pueden analizarse a partir de diferentes aspectos para caracterizarlos y diferenciarlos, tales como lo instrumental, vocal, armónico, poético y social.

El primer estudioso que deja testimonio de este fenómeno fue Rodolfo Lenz, quien señala:

Las cantoras cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro i, menos a menudo, de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la tenzón (controversia poética, llamada “contrapunto”). La forma métrica preferida es la décima espinela su instrumento el sonoro “guitarrón”. (Lenz 1918: 521)

Al leer la reciente cita, inmediatamente se puede concluir que no hay ningún elemento poético o musical en común entre ambos sexos, y que, por lo tanto, a pesar de convivir en el mismo espacio geográfico, son mundos totalmente paralelos.

Sobre esas diferencias se ahondará, tomando como base a Lenz y a otras y otros autores como Patricia Chavarría, Margot Loyola, Antonio Acevedo Hernández, entre otros que se irán mencionando durante el desarrollo del desglose.

### **I.1.1 Características de los oficios poético-musicales femenino y masculino.**

Los oficios poético-musicales campesinos se pueden caracterizar desde tres grandes aspectos: el poético, el musical y el social.

#### **I.1.1.1 Respecto de lo poético**

El ámbito poético, a su vez, puede dividirse en lo referente a las estructuras métricas, el uso de la lírica y las temáticas abordadas.

##### **I.1.1.1.a Estructuras métricas**

Las Cantoras Campesinas, como dice Lenz en la cita anterior, se dedican a las estrofas de cuatro o, excepcionalmente, cinco versos. Con ello alude a su repertorio característico, que se conforma principalmente de tonadas y cuecas, con formas métricas tales como la quarteta, la copla y la redondilla, todas ellas octosilábicas, además de la seguidilla presente en la cueca. (Loyola y Cádiz 2010: 113-116)

Estas formas métricas presentan la siguiente estructura:

Copla: riman los versos 2 y 4, quedando libres el 1 y el 3.

La niña que está bailando  
Se le ve el borde e' la enagua  
El joven que la acompaña  
La boquita se le hace agua (versos citados en Loyola y Cádiz 2010: 114)

Cuarteta: rima el verso 1 con el 3, y el verso 2 con el 4.

La naranja nació verde  
Y el tiempo la maduró  
Mi corazón nació libre  
Y el tuyo lo cautivó (versos citados en Loyola y Cádiz 2010: 114)

Redondilla: rima el verso 1 con el 4, y el verso 2 con el 3.

Para mí no hay tiempo alegre  
Soy un deshojado lirio  
Que a la sombra del martirio  
Se secan sus hojas verdes (versos citados en Loyola y Cádiz 2010: 114)

Seguidilla: consiste en 7 versos que se alternan entre heptasílabos y pentasílabos, más la repetición del verso 4 al que se agrega un “ay sí” o un “sí”, quedando en total 8 versos.

El naranjo en el cerro  
No da naranjas  
Pero da los azahares  
De la esperanza  
De la esperanza, sí  
Naranjas verdes  
Porque las esperanzas  
Nunca se pierden (versos citados en Loyola y Cádiz 2010: 115)

Los Payadores, en cambio, utilizan como forma métrica principal la décima espinela, estructura de diez versos octosílabos con un esquema de cuatro rimas que se ordenan “abba ac cddc”:

Cuando al cuerpo yo despojo  
De su afán por lo perfecto  
Abandono el intelecto  
Y cedo ante sus antojos.  
Cuando el movimiento escojo  
Y la razón se termina  
Ese instante se origina  
Un caos al que me entrego  
Inundándome de un fuego  
Que me vuelve bailarina. (Débora Tardone, citada en Yáñez 2011: 19)

Esta estructura, que Lenz señala como perteneciente a la lírica seria, se origina en el Siglo de Oro español, fue creada y divulgada por Vicente Espinel<sup>7</sup> -a quien debe el nombre de “espinela”- y utilizada por escritores como Lope de Vega, Calderón de la Barca y Francisco de Quevedo; llega a América Latina a través del teatro, su principal soporte, y en los versos de los sacerdotes que venían a evangelizar. Tras su llegada al continente se transforma en popular, pues pasa a ser parte de la oralidad de los habitantes “analfabetos” de los espacios rurales. (Baeza 2015: 48)

---

<sup>7</sup> Cabe señalar que Olea (2015: 6) cuenta que dicha estructura se usaba 40 años antes de Vicente Espinel, sin embargo, las mayoría de las fuentes le atribuyen su creación a este autor.

Esta forma métrica se emplea sobre todo de manera glosada, es decir, a partir de una cuarteta que presenta la temática y que se transforma en los versos -o razones como dicen los *puetas*<sup>8</sup> - que serán el pie forzado de las posteriores cuatro décimas, a las cuales se agrega una quinta décima de despedida con pie libre; proceso que se denomina encuartetamiento, y que fue el que perduró en la poesía escrita mediante la Lira Popular<sup>9</sup>. (Acevedo 2015: 41)

#### **I.1.1.1.b Uso de la lírica**

Lenz señala que las Cantoras utilizan la lírica liviana, la cual se asocia a espacios más bien profanos, en donde prima el baile y la celebración. Los versos son aprendidos de manera oral y suelen ser tan populares que “andan por millares de boca en boca, en estrofas aisladas i [sic] menos a menudo en composiciones enteras”. (Lenz 1918: 522)

Los hombres, en cambio, utilizan la lírica seria, la cual se asocia a espacios religiosos, para dirigirse a la divinidad, o al relato de hechos grandiosos. Los versos son improvisados, es decir, dependen de una creatividad inmediata y no se mantienen en el tiempo, sumado al hecho de que la décima, al ser más larga, es más difícil retenerla en la memoria, lo que para Lenz la convierte en algo más elevado o docto. (Lenz 1918: 523)

Cabe destacar lo jerárquico y patriarcal de las categorías de lírica seria y lírica liviana, conceptos que si bien son apprehendidos de la herencia española, no escapan a la naturalización simbólica de la supremacía de lo masculino por sobre lo femenino.

#### **I.1.1.1.c Temáticas abordadas**

Las temáticas abordadas en el repertorio de las Cantoras Campesinas se refieren al paisaje, la comunidad (es frecuente escuchar que las Cantoras entonan tonadas y/o

---

<sup>8</sup> El autor Desiderio Lizana, al iniciar su texto *Cómo se canta la poesía popular* ([1912] 2014), señala que se referirá a los poetas populares como *puetas*, puesto que ellos se denominan a sí mismos de esa manera, y que no utilizará el epíteto de popular, porque al decir *pueta* lo popular va implícito.

<sup>9</sup> Para ahondar en lo que respecta a la Lira Popular y la décima escrita, véase Malacchinni (2015) y Orellana (2005).

cuecas referentes al lugar donde viven), la vida del campo y, sobre todo, lo amoroso. Al respecto, refiriéndose a las tonadas, Margot Loyola señala:

En efecto, la gran parte de las tonadas conocidas se refieren en su texto lírico al amor, pero se trata por lo general de un amor de carácter desengañado; no hay alegría en el amor, ni hay correspondencia, sino traición, ausencia, frustración y tristeza, a lo que no siempre se responde con resignación. (Loyola 2007: 110)

La última frase de la cita anterior es interesante, pues si bien podría esperarse que la mujer reaccionara sumisamente ante el desamor, los textos que interpretan no reproducen dicho estereotipo, sino más bien ella asume una postura en la que su voz y su actuar sí importa, lo cual se evidencia en la manera en la que ella relata dichas experiencias.

En cuanto a las cuecas el repertorio suele ser más diverso, habiendo algunas históricas, humorísticas, de faenas, ornitomorfos, picarescos, zoomorfos, descriptivos, religiosos, etc., además de las relacionadas con el amor. Asimismo, las Cantoras pueden interpretar cuecas que en sus primeros cuatro versos (copla, cuarteta o redondilla) expongan una temática, y posteriormente, en la seguidilla, expongan otra que no tiene ninguna relación con la anterior<sup>10</sup>. (Loyola y Cádiz 2010: 117)

Por su parte, Salinas y Navarrete (2012: 59), agrupan el repertorio de Cantoras recopilado por Rodolfo Lenz, en cinco categorías o temas: declaraciones de amor, amor constante, quejas de amor y otras, pícaros y críticas a los hombres, y festivos. Esto, si bien deja fuera las otras categorías señaladas, como lo relacionado al trabajo o la comunidad, no es una creación de un estereotipo ficticio de mujer “romántica”, pues lo amoroso es predominante en el repertorio de las mujeres campesinas, sobre todo desde una perspectiva activa, como lo son la declaración, la queja y la crítica. Además, no se debe dejar de considerar que es una agrupación de un repertorio de un coleccionista específico, quien posiblemente –o no- tenía interés en ese tipo de temáticas.

---

<sup>10</sup> Esa característica es propia de las cuecas, no del género de quien interpreta. Se señala a las Cantoras porque son ellas quienes tradicionalmente han interpretado esta forma musical, sin embargo, en la actualidad también son interpretadas por hombres.

Los Payadores, por otro lado, abordan temáticas que Lenz agrupa en: versos a lo humano, que se refieren a temas de la vida real, como el amor, la política, la guerra, el patriotismo y la actualidad; versos a lo divino<sup>11</sup>, que abarca problemas religiosos y filosóficos, leyendas de santos, el juicio final, versos de velorio, etc.; versos históricos, que aluden principalmente a los relatos del Antiguo Testamento; versos de literatura, que hacen referencia a clásicos literarios que se hicieron populares, a la belleza de la naturaleza y a temas mitológicos, cabiendo dentro de esta categoría también los denominados versos de astronomía y versos de geografía, y los contrapuntos o versos de dos razones (Lenz 1918: 587-588), especie de duelo de pregunta y respuesta en el que se usan dos personajes contrastantes que debaten o compiten. Para Lenz, este ejercicio, o deporte poético como lo denomina el autor, es lo que se llama Paya.<sup>12</sup> (Lenz 1918: 541)

De lo anterior, podemos concluir que las mujeres abordan temáticas que se relacionan directamente con su sentir, es decir, con su propia afectividad e intimidad, en cambio el hombre se avoca a lo externo, es decir, a describir una realidad que no depende de su percepción personal. Esta realidad, según Palafox, se mantiene vigente incluso en mujeres que transgreden el rol de género en cuanto al oficio:

En los trabajos de mujeres es notable la introspección. Con sus excepciones, podría yo decir que la versada femenina, en décima o en cualquier otra forma estrófica usada en la lírica popular, es emocionalmente profunda. Generalmente el hombre le canta al entorno, lo describe, lo puede inclusive analizar, y exhortar a otros a que lo miren con detenimiento.

Por el contrario, observando los escritos de nosotras, hemos encontrado características que compartimos, como que la décima popular femenina parte de dentro hacia fuera, reflejando nuestra esencia: “*es el corazón, y no el cerebro, el que nos lleva el lápiz*”. (Palafox 2014: 7-8)

---

<sup>11</sup> Una de las fuentes más completas sobre versos a lo Divino se halla en la recopilación del padre Miguel Jordá (2003), aunque, según algunas/os poetas populares –incluyendo participantes de esta investigación– señalan que, si bien es una fuente valiosa, no es confiable, puesto que ciertos versos fueron alterados para adaptarlos a los preceptos católicos, ya que la tradición incorpora en sus creencias los evangelios apócrifos.

<sup>12</sup> Si bien la paya no abarca sólo el contrapunto, sino la improvisación en sí, Lenz no se aleja de la realidad al señalarlo de esa manera, pues las demás temáticas pueden ser interpretadas no sólo por payadores, sino por otros oficios previos al de payador que son desempeñados por hombres como proceso de aprendizaje. Sobre esto se ahondará más adelante, véase pág. 22.



*Creo en ti dulce Violeta  
creadora y guitarrera,  
en tus manos de alfarera  
curó la tierra su grieta.  
Creo en tu voz de profeta  
apóstola del dolor,  
creo en tu nombre de flor  
y tu apellido de parra,  
creo en tu luz que desgarrar  
las sombras de un desamor.  
(Bárbara Calderón 2014)*

### **I.1.1.2 Respetto de lo musical**

El ámbito musical igualmente puede dividirse, en cuanto a los instrumentos musicales utilizados, los tecnicismos musicales empleados y el uso de la voz.

#### **I.1.1.2.a Instrumentos musicales**

Como se dijo anteriormente, los instrumentos utilizados por la Cantora campesina son la guitarra y el arpa.

La guitarra -*cogote 'e yegua, cogote 'e tabla* o *vigüela*, como se le conoce en el campo- utilizada por la Cantora, se denomina *Guitarra traspuesta*, y se caracteriza por afinarse de diferentes maneras, además de la convencional, denominándose esto último “guitarra común” y las afinaciones diferentes o *finares campesinos* como “guitarra traspuesta”. Según Chavarría (2015: 59), algunas Cantoras no clasifican la guitarra de esa manera, sino que mencionan que existen afinaciones grandes y afinaciones chicas, siendo “grandes” las diferentes tonalidades en las que se puede tocar la guitarra utilizando la afinación común, y “chicas” las afinaciones traspuestas, que permiten tocar, tradicionalmente, en una sola tonalidad.

Según la tradición, los finares son en total 40<sup>13</sup>, pero a quien se los sabe todos se la lleva el diablo (Chavarría 2015: 53; 2009: 93), por lo que cada Cantora escoge unos

---

<sup>13</sup> El decir que las afinaciones campesinas o finares son 40 es sólo un número utilizado por la tradición, pero no significan en ningún caso una cantidad exacta. El autor Raúl Díaz Acevedo, en su libro *Finares Campesinos* (1994) realiza un estudio detallado de los finares, incorporando los diferentes nombres con los que a veces se conoce un mismo finar.

pocos, dependiendo de lo que necesite para cada canción y para sus características vocales (Loyola 2007: 125), lo cual, lógicamente, está determinado también por la localidad en la que viva y el método de aprendizaje. Con respecto a ello, se alude a que las Cantoras aprenden mirando y escuchando a otras, como relata Chavarría en todas sus obras, lo cual desencadena en que la tradición pueda ir mutando al transmitirse de una Cantora a otra, generando de este modo, variantes de cada finar.

Cabe señalar que para las Cantoras la guitarra es mucho más que un mero instrumento, para ellas está humanizada, la suelen bautizar con aguardiente, proteger del frío y la humedad echándole dentro un ají *cacho 'e cabra*, y cuidar del mal de ojo. (Chavarría 2015: 34-38; 2009: 90) Es importante destacar que este fenómeno de religiosidad popular sigue vigente, y que no tiene relación alguna con la religión oficial<sup>14</sup>.

El otro instrumento utilizado por las Cantoras, el arpa, fue de uso exclusivamente femenino hasta la década de 1940, época en la que los hombres empiezan a incursionar en este instrumento, aunque principalmente en el espacio urbano. (Loyola 2007: 139)

En lo que respecta a los instrumentos musicales utilizados por los hombres, en la cita anterior de Lenz sólo se menciona el guitarrón, pero los payadores también solían utilizar el rabel, como lo señala el mismo autor y otros como Lizana.

El guitarrón chileno es un instrumento de forma similar a la guitarra pero de caja más pequeña, consta de veinticinco cuerdas, de las cuales veintiuna van agrupadas en cinco órdenes de entre tres y seis cuerdas, y las cuatro restantes, llamadas “diablitos” o “tiples”, van tensadas a la caja de resonancia. (AGENPOCH 1996: 8-9)

Se dice que el guitarrón es el instrumento que camina de la mano con el Canto a lo Poeta, y para Acevedo “el guitarrón era el instrumento que parecía estar más de acuerdo con el sentir varonil de nuestro pueblo que tanta personalidad tenía en épocas pretéritas”. (Acevedo 2015: 37)

---

<sup>14</sup> Personalmente, participé en un bautizo masivo de guitarras organizado por Patricia Chavarría en la Corporación Cultural Artistas del Acero, Concepción, 2012.

El otro instrumento utilizado por los Payadores es el rabel de tres cuerdas, instrumento de cuerda frotada que se apoya de manera similar a la viola da gamba, es decir, parado sobre el muslo. (Lizana 2014: 20)

Cabe destacar que los instrumentos utilizados en el canto campesino son de origen europeo, pero experimentaron adaptaciones producto del mestizaje, sin embargo, en esta oportunidad no ahondaremos en la historia de los instrumentos.<sup>15</sup>

*Si a mí llega una guitarra  
mis manos la hacen hablar,  
con mi verso y su trovar  
mi sentimiento se amarra  
y que comience la farra  
en este mismo momento;  
total yo soy como el viento  
que mi verso desparrama,  
como el árbol a la rama  
Dios me ha dado fundamento.  
(Mauricia Saavedra 2007: 29)*

#### **I.1.1.2.b Tecnicismos musicales**

En consideración a que los instrumentos principales de la Cantora y del Payador son la guitarra traspuesta y el guitarrón, respectivamente, sólo se ahondará en los tecnicismos aplicables a éstos.

En lo que respecta a la guitarra traspuesta cabe agregar –a lo anteriormente señalado- respecto de las afinaciones, que éstas, al no ser académicas y/o aprendidas a partir de la teoría musical, no se basan en un tono fijo, sino movable, es decir, se componen a partir de intervalos fijos entre una cuerda y otra pero sin un centro tonal establecido, siendo la propia voz de la Cantora el eje sobre el que se construye la interválica; en otras palabras, se acomoda la tonalidad en la que quedará la guitarra en relación al registro vocal de la Cantora. (Chavarría 2015: 54)

Otro aspecto relevante para la ejecución de la guitarra traspuesta son los “toquíos”, término que se utiliza para señalar la manera en la que se pulsan las cuerdas. Éstos

---

<sup>15</sup> Para ahondar en la historia de la guitarra en Chile véase a Héctor Uribe Ulloa en su anexo a Chavarría 2015, pp. 97-108; y para ahondar en la historia del guitarrón véase AGENPOCH 1996.

pueden ser arpegiados, punteados, trinados, ligados, picoteados y rasgueados, habiendo de éstos últimos una amplia gama, los cuales se conocen con diferentes nombres, como rasgueos, *rasgeos*<sup>16</sup>, rasquidos, charrangueados, rascos y rasqueteos, y se pueden clasificar en sencillos, cojos y de chicoteo. (Chavarría 2015: 71)<sup>17</sup> Cabe señalar que muchos de estos tecnicismos suelen ser de una elevada complejidad rítmica, además de ser muy variados entre una Cantora y otra.<sup>18</sup>

Además, la ejecución de la guitarra traspuesta, principalmente cuando se interpretan cuecas, se acompaña del “ganar o tañar”, que consiste en percutir -o tamborear- rítmicamente sobre la caja de resonancia de la misma guitarra que está siendo tocada, función que la Cantora no le permite a cualquier persona, pues debe ser un hombre o mujer que se tome con seriedad dicha función. (Chavarría 2015: 47-48)

En el caso del guitarrón, éste tiene una sola afinación, pero, al igual que la guitarra común, se toca en diferentes tonalidades, para lo cual sólo varía la afinación de los diablitos, cuerdas que se adecuan a la tonalidad que se va a utilizar. (AGENPOCH 1996: 19)

Los toquíos que se utilizan suelen ser arpegiados y monótonos. En palabras de Acevedo:

La música era de escasas variantes, tenía como base acordes de acento grave que el poeta daba con los bordones; no hubiera comprendido jamás que sus versos fueran cantados con música llorona o de requiebros muy agudos o desmayados. Naturalmente la música habría sido insoportablemente monótona por su escasa variedad, si el cantor no hubiera sabido adaptarla sin cambiar su estilo ni su estructura a los estados anímicos de la poesía que interpretaba. (Acevedo 2015: 37)

A diferencia de los “toquíos” utilizados por la Cantora, los usados por Payadores son bastante menos enérgicos, puestos que ellos priorizan el texto por sobre el acompañamiento, y la melodía por sobre el ritmo, por ende, lo musical se halla al

---

<sup>16</sup> En el mundo campesino se puede decir rasqueo y rasgeo.

<sup>17</sup> El libro citado de Patricia Chavarría incluye un cd en donde se pueden observar varios de los tecnicismos mencionados.

<sup>18</sup> Para ahondar en lo referente a los toquíos, revisar el libro *Toquíos campesinos. Formas tradicionales de tañar la guitarra en la zona centro-sur de Chile* de Raúl Díaz Acevedo (1997).

servicio de la palabra. Con respecto a la melodía, es importante destacar que algunos Payadores crean una melodía o “entonación”, como se le llama en el mundo campesino, para interpretar sus versos, lo cual se transforma para ellos en una marca de excelencia, ello sin dejar de utilizar las melodías heredadas de la tradición. Éstas se suelen clasificar, aludiendo a su uso, en melodías “apoetadas”, “apoetizadas” o “a lo poeta”, en paralelo a las “atonadas” o “costinas”, aludiendo a la zona. (Román 2011: 179-180)<sup>19</sup>

#### **I.1.1.2.c Uso de la voz**

Con respecto a la impostación vocal, Lenz señala:

Es común a ambas ramas [masculina y femenina] que el canto se hace casi siempre en voz mui aguda; las mujeres usan de preferencia el falsete, lo que produce una impresión estraña al oído alemán. (Lenz 1918: 521)

Lo anterior, además de ser una característica estética en sí, puede explicarse considerando que estas manifestaciones musicales se llevaban a cabo frente a cantidades grandes de gente y que provienen de una época en la que no existía la amplificación, por lo cual también tienen una finalidad funcional, la de hacerse escuchar.

Margot Loyola, refiriéndose a la Cantora, relata que el uso de la voz varía mucho entre una y otra en cuanto al vibrato, presentándose en algunas de manera natural, en otras estando ausente y en otras llegando a la voz caprina. Igualmente, confirma lo señalado por Lenz en cuanto al uso de agudos y falsetes, mencionando que con frecuencia se escuchan falsetes de cabeza o de nariz. También plantea que el manejo del aire generalmente respeta el fraseo musical natural, y que el uso de las capacidades vocales se adecua a la ocasión en que se canta, es decir, al cantar al aire libre se utiliza un alto potencial en volumen y altura, lo cual no aplica cuando se canta en espacios reducidos. (Loyola 2006: 36-37)

Chavarría nos cuenta, además, que las Cantoras se cuidaban la garganta consumiendo huevos a la copa, aguardiente y una alimentación liviana, sumado a lo cual

---

<sup>19</sup> Este mismo autor presenta una tabla con las melodías que le nombraron los poetas entrevistados para su investigación. (pág. 185)

se protegían del mal de ojo untando el dedo índice en aguardiente y haciéndose una cruz en la garganta. (Chavarría 2015: 39)

Acevedo señala que los hombres no permitieron que su voz se asemejara a la utilizada en los ritmos amatorios o sentimentales, y que se destacaba el uso de la voz al interpretar hechos heroicos, pues ésta se tornaba entusiasta, enfatizando los agudos para darle sentido descriptivo y marcialidad; tecnicismo que se señala como “autorizado”, el cual se utilizaba también en los cantos sobre asuntos de belleza pura, como lo concebían los propios *puetas*. (Acevedo 2015:37)

### **I.1.1.3 Respetto de lo social**

Finalmente, en cuanto a lo social se puede caracterizar según el aprendizaje del oficio, la finalidad del oficio y las ocacionalidades en que éste se lleva a cabo.

#### **I.1.1.3.a Aprendizaje del oficio**

El canto, al igual que toda la sabiduría campesina, se transmite de manera oral, proceso que para ellas/os es más que un aprendizaje, pues la oralidad es una manera de transmisión hacia su comunidad y una manera de conectarse con sus antepasadas/os. (Chavarría 2015: 29)

Las Cantoras aprenden de manera empírica, comúnmente heredando el oficio de alguna familiar o señora antigua de su comunidad, sin embargo, no en pocos casos ellas han aprendido solas, tomando la guitarra y practicando hasta lograr el objetivo (Loyola 2006: 33-34), por lo mismo, el oficio del canto es considerado un don divino, lo cual les permite recibir la herencia del canto (Chavarría 2009: 74), “no es la cantora la que elige el canto; es el canto el que elige a la cantora”. (Fidel Sepúlveda, en el prólogo a Araya, Chavarría y Mariángel 1996: 9)

En el caso de los hombres el proceso de aprendizaje generalmente suele darse en tres fases: en primer lugar siendo cantores, frecuentemente a lo divino, lo que se da luego de que los niños acompañan a un adulto cantor a las ruedas y aprenden los versos, o les son enseñados por éstos, junto a las entonaciones; el siguiente paso es ser poeta, es

decir, crear los propios versos que posteriormente se interpretarán; y finalmente, en el canto a lo humano, el último paso es ser Payador, es decir, tener la capacidad de improvisar un contrapunto en décimas. (Román 2011: 85)

#### **I.1.1.3.b Finalidad del oficio**

En el caso de las Cantoras campesinas, su oficio es visto por ellas como una función social, al igual que los demás oficios que desempeñan las mujeres en el campo, y que muchas veces llevan a cabo en paralelo al canto, siendo a la vez parteras, rezadoras, meicas, santigüadoras, tejedoras, alfareras, amasanderas, componedoras de huesos, etc. (Loyola 2006: 33), y, considerando que cantar es visto como un don divino, sienten un deber especial de trabajarlo en beneficio de su comunidad.

“Las cantoras han participado motivadas por el prestigio social y la solidaridad con la comunidad”, lo cual no quita que ocasionalmente hayan recibido retribución económica por ello, pues era frecuente que mientras cantaban les echaran monedas en la boca de la guitarra (Loyola 2006: 38). Este fenómeno se llamaba “ganar los cuartillos”, lo cual ocurría sobre todo en las fiestas, cuando los bailarines animados les pedían temas y les echaban dinero dentro de la guitarra por cantarlos. (Chavarría 2015: 39)

Para los hombres, en cambio, su oficio no es fundamental para la comunidad, excepto en lo relacionado a las actividades religiosas con el canto a lo divino, pero en cuanto a la paya, que es el oficio masculino “por excelencia”, lo que se busca es la sabiduría: “el rasgo principal del cantor es su saber y esta es una buena síntesis de la función del poeta en su grupo”. (Román 2011: 93)

Rivera señala, aunque refiriéndose sólo al contexto de la trilla:

[...] los hacedores de música masculinos –los payadores- [...] no recibían una remuneración especial por su canto. La finalidad del canto masculino [...] era mostrar el talento o provocar envidia. (Rivera 2011: 8)

Al parecer, sin afán de desmedrar el oficio masculino, esa actitud de los payadores y poetas viene de antaño, pues en la época de Lenz ya era observable, quien señala refiriéndose a los poetas<sup>20</sup>:

Pertencen al mismo grupo de materias las riñas personales entre diferentes poetas populares vivos, en las cuales la envidia por la competencia comercial, calumnias i acusaciones, pero también la vanagloria fundada en la superioridad propia, desempeñan los papeles principales. [...] no es raro que se contenten con retarse uno al otro con las palabras más groseras, enteramente faltas de gracia. En general hai que confesar que la poesía seria, masculina se está acercando a una rápida decadencia. (Lenz 1918: 542)

### **I.1.1.3.c Ocasionalidad de ejecución**

Como ya se mencionó, la Cantora tiene la función de contribuir a su comunidad, por lo mismo se desempeña en eventos en donde ésta participa masivamente, tales como fiestas de todo tipo (bautizos, matrimonios, fiestas patrias, onomásticos, etc.) y trillas, ocasión en la que eran indispensables, pues se cantaba durante toda la faena, por lo que debía haber varias Cantoras para que se turnaran; durante la jornada de trabajo y la comida se interpretaban tonadas, y luego venían los valeses, corridos y cuecas para el baile. (Chavarría 2015: 39)

Los payadores, por su parte, participan en competencias, ruedas o encuentros organizados entre ellos, también en las carreras o fiestas similares:

Es entonces cuando un aficionado, con ocasión de unas carreras o de otra fiesta semejante, lleva de *tapada* al *pueta abajino* [que vive más al norte, aunque sea una distancia breve] a largárselo de repente al *pueta arribano* [que vive más al sur]. Por supuesto que no falta quien sople a este que ha llegado un competidor notable, ni menos falta quien anime y empuje al otro a la noble lucha del canto y la *poesía*. Luego la concurrencia se divide en dos bandos, los unos partidarios del *arribano*, y los otros admiradores del *abajino*. Antiguamente llegaban hasta cruzarse apuestas entre ambos partidos. (Lizana 2014: 21)

Ahora bien, con lo anterior no quiere decirse que el público no fuera importante en el canto masculino, pues éste igualmente participaba de su música, ya que, al ser

---

<sup>20</sup> Lenz se centra en los poetas de las Liras populares, pero el mismo autor señala que en aquella época el oficio escrito no era distante del oficio del canto, pues los mismos poetas solían cantar sus versos o les pedían a otros cantores que lo hicieran.



conocedor de los fundamentos y la métrica de éste, hacía sugerencias de temáticas y pies sobre los cuales los payadores improvisaban. (Orellana 2005: 18)

El lo que respecta a lo religioso las fuentes se contradicen y/o dan a conocer que la distribución del repertorio se dio de manera diferente a los dos oficios dependiendo, quizás, del lugar geográfico, o de la época, pues, por ejemplo, Lenz señala que en los velorios de angelito las mujeres no cantaban, sólo rezaban (Lenz 1918: 563), lo cual se entiende si se considera que este repertorio pertenece a la categoría de canto a lo divino. Sin embargo, otras fuentes señalan que la participación de las Cantoras en esta instancia era fundamental, y que se interpretaban tanto tonadas como cuecas, caracterizándose esta última por ser mucho más lenta y por bailarse sin pañuelo, sin zapateo y sin levantar la mano. (Araya, Chavarría y Mariángel 1996: 26) Lo mismo sucede en cuanto a las novenas, los villancicos, la navidad, etc., en lo cual no ahondaremos por un tema de extensión.

### **I.1.2 La importancia de la división de género para quienes practican el canto campesino**

La división de género en las manifestaciones poético-musicales no es un hecho que se manifieste sólo en los aspectos técnicos, sino que tiene una importancia real en quienes practican estos oficios. Los roles están tan arraigados que quienes se atreven a transgredirlos son cuestionados y discriminados.

Tal era el caso de los hombres que se interesaban en el canto y la guitarra, quienes eran considerados “maruchos<sup>21</sup>”; sin embargo, esta realidad comenzó a cambiar desde hace unos 60 años, ya el canto se ha extendido a los varones, produciéndose una distinción de repertorios y espacios para desarrollar el oficio. (Chavarría 2015: 27)

También se cuentan diversas experiencias de campo en donde algunos hombres se han negado a interpretar cuecas por considerarlas repertorio femenino, o de mujeres

---

<sup>21</sup> Al referirse a los hombres -que se interesaban en el oficio del canto- como “maruchos”, se alude a que éstos son “poco masculinos”. En el *Diccionario del habla chilena* de 1978, la primera acepción de esta palabra es: Capón o pollo castrado que cría la pollada.

que cuando se les pide cantar a lo divino dicen que deberán hacerlo con voz de hombre.<sup>22</sup>

*Ya voy dando despedida  
presenciales compañeros  
al que le quepa el sombrero  
se lo ofrezco a la medida.  
Queda mi alma resentida  
porque llego a conclusión  
que si hombre sufre opresión  
dicen que no la merece  
mas, mujer que la padece  
a eso, llaman tradición.  
(Daniela Meza 2016)*

### **I.1.2.1 Mujeres que han transgredido el rol de género en el ámbito poético-musical**

Como ya se mencionó, la ruptura de la división de género en el canto campesino ya no es un hecho extraño al hablar de hombres, sin embargo, dicha realidad no es la misma para las mujeres. Esto no quiere decir que no existan mujeres transgresoras, pues en esta investigación son las protagonistas, sino que su presencia es menos común que la de los hombres interpretando cuecas y tonadas o tocando guitarra y arpa.

Dicha realidad no es una excepción que se dé en nuestro país, sino que se manifiesta en cada país latinoamericano en el que la décima espinela es un emblema de cultura popular. La académica e investigadora Ana María Baeza, quien se ha dedicado a investigar sobre la décima en América Latina, explica este sesgo de género a partir de una leyenda rioplatense:

Se cuenta que hace muchos años por los campos despoblados andaba un hombre errante, sin hogar y sin hábitos de trabajo. Este hombre, que era gaucho, cuando había guerras empuñaba las armas, pero en tiempos de paz no sabía a qué dedicarse, puesto que su principal habilidad era la de hacer versos. Además, tenía otra afición: le gustaban las muchachas de todos los lugares por donde pasaba en su constante ambular, montado en su hermoso caballo. Le gustaban todas, especialmente las buenas mozas, pero no se casaba con ninguna, porque en ninguna encontraba, juntas, todas las virtudes y bellezas que debía poseer la novia soñada. Cuando en su deambular alguna le empezaba a interesar vivamente, al poco tiempo de conocerla, le entraba el deseo de seguir recorriendo tierras, donde encontraba muchachas

---

<sup>22</sup> Véase Araya, Chavarría y Mariángel 1996: 14; Rivera 2011: 10.

también nuevas. Pero al cabo de tanto andar sin encontrar a la compañera única, el hombre empezó a aburrirse de su soledad, y se puso triste y enfermizo.

Entonces, visitó a un famoso hechicero conocido por los dones que concedía a sus visitantes si el que los pedía, era merecedor de ellos por su bondad y virtudes. Como el hombre del cuento era bueno y virtuoso, cosa que no está reñida con la admiración hacia las muchachas lindas, el viejo hechicero lo escuchó con toda atención, se propuso ayudarlo y le dijo:

“Puesto que no encuentras lo que buscas con tanto afán, yo te daré algo que se asemeja mucho a lo que deseas, para que te vayas consolando mientras no halles la mujer con la que tú sueñas. Te daré un objeto construido con un pedazo de árbol, pero que es cosa femenina, con forma de mujer y alma musical, con carne acanelada, con cabellos sueltos que te encargarás de peinar y con una cavidad en el pecho para que tú, hombre, concluyas de humanizarlo poniéndole dentro tu propio corazón. Aquí está, toma". Y el hechicero, entregó al gaucho una guitarra. El gaucho, la tomó entre sus brazos, le estiró amorosamente las cuerdas – que traía sueltas y enredadas como cabellos despeinados – y poniendo en ella sus dedos y su sentimiento, le arrancó dulces notas musicales y cantó. Había nacido el payador... (Baeza 2016 [*Casa de las Américas*]: 69-70)

Tras relatar la historia, Baeza analiza que la figura del payador encierra características que pueden ser consideradas como virtudes masculinas, pero nunca femeninas, como lo son la errancia, el ocio y la búsqueda de aventura; el ocio en la mujer, en cambio, es visto como vanidad y narcisismo, lo cual difiere con la importancia que éste tiene para la creación artística. (Baeza 2016 [*Casa de las Américas*]: 70)

Por otro lado, sobre sus experiencias como investigadora, relata:

Entre las diversas entrevistas realizadas a mujeres payadoras —seis de ellas de nivel internacional—, se cuentan relatos en los que algunas, habiendo aprendido en la casa familiar a cantar y a improvisar casi junto con aprender a hablar y a caminar, han recibido la orden de callar, bajo la severa mirada del padre o de algún otro familiar cercano. «Nos entregan el oro y nos quitan el oro», nos entregan la tradición, pero se limita la participación de la mujer. Todo poeta lleva una pena consigo y es esta la pena que llevan muchas mujeres que cultivan este arte. (Baeza 2016 [*Casa de las Américas*]: 75)

A lo anterior suma que las mujeres que se dedican al oficio de la paya suelen ser presentadas como excepciones, es decir, como “novedades de circo”, lo cual, según señala, es una evidente estrategia para ganar público, pero quita seriedad al trabajo de las mujeres y evita que se generen vínculos entre ellas, evitando así que se forme una tradición femenina. (Baeza 2016 [*Casa de las Américas*]: 76) No obstante, y a pesar de las dificultades señaladas, en la actualidad se están creando redes entre mujeres

decimistas, ya sea de Payadoras o de escritoras, llegando a realizarse encuentros internacionales<sup>23</sup>.

## **I.2. Sobre feminismo y estética**

Tanto el feminismo como la estética, en tanto corrientes filosóficas, han sido conceptualizadas y estudiadas desde los países primermundistas, extendiendo sus categorizaciones hacia los demás, los cuales han debido adaptarse a éstas.

Aquello es lo que ha sucedido en Latinoamérica, la cual ha adoptado desde la academia tanto los cánones artísticos como los planteamientos feministas primermundistas, fundiéndose en conceptos “universales” al hablar de arte o de género, como si éstos no se manifestaran de manera diferente dentro de un territorio que experimentó el colonialismo y la discriminación racial. Según la teórica Gargallo:

Tengo muy claro que América Latina, en cuanto tal, no es una región del mundo donde se produce el pensamiento hegemónico, sino que sus sectores privilegiados lo reproducen, ejerciendo cierta violencia interpretativa para adecuar su realidad a los postulados de un pensamiento con el que consienten. Igualmente, sé que la idea misma de latinidad excluye a las mujeres negras e indígenas, que no hablan castellano o portugués y que no se identifican con la idea de padre, de ley o de familia de origen romano o napoleónico. (Gargallo 2012: 156)

Este planteamiento se puede verificar, por ejemplo, en el hecho de que las filósofas feministas latinoamericanas no se citan entre ellas con frecuencia, pues suelen acudir a la autoridad europea para avalar sus propuestas y escritos:

[...] la filósofa Urania Ungo me dijo: “Estoy cada día más convencida de que citar es un hecho político. Las feministas latinoamericanas en nuestros escritos no nos citamos a nosotras, recurrimos a la autoridad exterior para justificar nuestro pensamiento. Pero la autoridad es siempre política”. (Gargallo 2016: 15)

Durante el desarrollo de este capítulo no se ahondará en definir conceptos del feminismo que ya han sido bastante estudiados, pues se darán por sabidos, tampoco se ahondará en la historia del feminismo o de las luchas femeninas en Chile<sup>24</sup>, pues lo que

---

<sup>23</sup> Para ahondar en esto véase Palafox 2014 y Baeza 2016 [Taller de Letras N° 58].

<sup>24</sup> Esto lo argumento considerando que, independiente de los sucesos políticos del país, todos ellos muy importantes histórica y socialmente, las mujeres latinoamericanas se han visto víctimas de opresiones

se pretende abordar en cuanto al feminismo son las ideas por sobre los hechos históricos, pues éstos, si bien son trascendentales desde la perspectiva política, no necesariamente competen y/o son relevantes para las mujeres que componen el universo de estudio de esta investigación.

*Ese hombre que levanta  
a su mujer una mano  
no será un buen ser humano  
pues todo cariño espanta.  
Y ella silenciosa aguanta  
pues dice la sociedad  
que en honor a la verdad  
ella comete el error  
pero así no es el amor  
ni aquí ni en la eternidad.  
(Carola López 2016)*

### **I.2.1 Algunas concepciones del Feminismo**

Una de las denuncias hacia el mundo occidental por parte del feminismo es la visión dualista, heredada de la tradición cristiana, en donde se contraponen la mano derecha a la izquierda, lo positivo y lo negativo, lo cocido y lo crudo, lo superior y lo inferior, lo noble y lo innoble, lo sagrado y lo profano, lo masculino y lo femenino. (Guerra 1995: 13)

Esta dualidad trae como consecuencia la ordenación de los estereotipos de hombres y mujeres:

Ejes sustentados, a nivel de la infra-estructura económica, de la reproducción biológica y el cuidado de los hijos. Y es precisamente esta ligazón biológica la que permite a Aristóteles asociar a la mujer con el cuerpo y al hombre con el alma, en una reiteración de la dicotomía patriarcal entre Naturaleza-Mujer y Cultura-Hombre. (Guerra 1995: 19)

La dicotomía de los contrastes se puede observar en la vida cotidiana, como en el uso de ropas y la asignación de espacios en los lugares públicos, así como también en relegar a cada sexo a lo público o a lo privado, correspondiendo al hombre la esfera de

---

similares, como por ejemplo la posterior creación de escuelas para mujeres en relación a la educación masculina, el posterior derecho a voto, la alta tasa de maternidad adolescente, la alta cantidad de violaciones, femicidios y violencia en general, la penalización del aborto, las desigualdades laborales, etc.

lo público, en donde se mueve la cultura, y a la mujer la esfera de lo privado y el trabajo con el cuerpo, lo doméstico.

El hecho de que el hombre se asocie a lo cultural, excluye a las mujeres no sólo en cuanto al acceso a la cultura, sino también a la teorización de ésta:

A través de esta simulación, se enmascara la dicotomía sexual y su carácter subordinador por medio del cual el Sujeto masculino excluye a la mujer de todo tipo de producción cultural y, a la vez, la incluye en sus teorizaciones, en un gesto totalizante. Esta estrategia produce dos efectos principales: fraudulentamente hace creer a la mujer (en su posición de ser excluido y subordinado) que pertenece, de manera igualitaria, a la categoría “universal” denominada “Hombre” y, de modo autoritario, impone sus discursos abstractizantes aniquilando la posibilidad de que surjan discursos alternativos. (Guerra 1995: 22)

El feminismo reniega, entonces, que la palabra hombre se utilice como sinónimo de humanidad, pues ésta deja fuera de la historia a la mitad de la humanidad, (Zuluaga e Insuasty 2011: 47) además de que no atiende a las diferencias, no sólo de sexo, sino también de inclusión, como por ejemplo para aquellas personas que no se identifican con la dualidad de género.

Por lo mismo, dentro de esta investigación, y como se suele usar en el feminismo, utilizaremos lenguaje inclusivo, no dando por hecho que al hablar y/o escribir en masculino se está generalizando hacia hombres y mujeres. Quienes argumentan en contra del lenguaje no sexista cuestionan que decir “las y los”, “ellas y ellos”, satura el lenguaje, lo cual puede parecer cierto debido al acostumbramiento de haber aceptado la imposición patriarcal de la categoría hombre, sin embargo, si tenemos un idioma que no contiene un elemento neutro sexualmente, debemos reivindicar la inclusión de lo femenino en nuestro hablar.

### **I.2.2 Feminismo en Latinoamérica**

La palabra feminismo es un concepto que se ha masificado a todo aquello que involucre un sistema de lucha de mujeres, sin embargo, aquel movimiento surgido en Europa ¿representará a las mujeres latinoamericanas, de diferentes clases, razas y orientaciones sexuales?, probablemente no, pero las políticas mundiales han insistido en unificarlas. En palabras de Alejandra Castillo:

De algún modo las políticas de la acción afirmativa para poner en práctica su conocida eficiencia deben presuponer una definición de mujer lo suficientemente transversal y transparente como para ser útil en el juego de la política. No es nuevo indicar que esta definición no es otra que la mujer-madre todo cuidado y protección. Definición que vuelve transparentes a las mujeres, idénticas así mismas, proyectando en el espacio de la política una definición a priori que las define una y otra vez aferradas a un cuerpo reproductivo. Condición para las políticas de la afirmación de las mujeres que oscurece, sin embargo, historias, cuerpos, sexualidades, políticas y, por paradójico, que sea también identidades. Las mujeres son idénticas. Su historia es la de la emancipación de los derechos cuya genealogía comienza a tramarse desde los primeros embates de Mary Wollstonecraft contra el orden revolucionario masculino con el que se daba inicio a la modernidad política; con las primeras peticiones de las sufragistas inglesas al derecho a voto; para luego dar cabida a los feminismos de la primera y segunda ola. Las mujeres son idénticas, idéntica es su historia. Sus cuerpos son maternos, blancos. Su identidad se anuda en la letra, los derechos y la ciudadanía. Las mujeres, son idénticas, su clase es la clase del privilegio ilustrado. Esa es nuestra historia debemos contar con ella. Pero también es urgente empezar a descontar de ella para dar cabidas a otras genealogías, cuerpos y políticas del feminismo. (Castillo 2016: 113-114)

Con respecto a la unificación de “la mujer” a partir de las definiciones de feminismo llevadas a cabo en los países primermundistas, Paredes y Guzmán, quienes reafirman lo citado anteriormente, relatan que los feminismos y las mujeres latinoamericanas igualmente han adoptado el término, aunque no se identifiquen con la historia europea, con la finalidad de participar de igual a igual en una lucha que de alguna manera compete a todas las mujeres, y cuestionar dicho eurocentrismo desde adentro:

[...] nosotras después de reflexionar, decidimos entrar en su cancha y pelearles espacios, llamarnos feministas también y de igual a igual cuestionar el significado eurocéntrico de este término, generar un espacio para todas las mujeres del mundo, por supuesto que también para nuestras luchas y nuestro proceso político de cambio. [...]

Nosotras, al nombrarnos feministas, no imitamos a Europa y EEUU, les desafiamos en su propio campo semántico, les peleamos el contenido. (Paredes y Guzmán 2014: 17)

Al respecto, Francesca Gargallo señala que las feministas latinoamericanas, en cierta medida, se sintieron en deuda con el movimiento europeo y estadounidense, pues éstos le habían precedido en sus manifestaciones, pero lo vivieron manteniéndose ligadas a su historia, su ubicación étnica y su participación política, pues sus ideas se

hallan doblemente influidas, por una parte por la liberación de mujeres europeas y estadounidenses, y por otra por la idea latinoamericana de que la liberación es un hecho colectivo. (Gargallo 2016: 31-32)

Al utilizar el concepto feminismo desde Latinoamérica, entonces, debemos despojarnos de las limitaciones que implican las subdivisiones o ramas feministas surgidas tras la historia de éste en Europa y EEUU solamente, y considerar la historia de las mujeres indígenas, negras, campesinas, todas ellas colonizadas:

Como latinoamericana, pienso los feminismos en plural, rearmándose al andar, más allá del “pre” y del “post” feminismo, en el seno de las heterogeneidades catastróficas de nuestros cuerpos sociales. Aquí donde, urbanizadas, poco nos queda más allá de las fragilidades corporales [...] Silenciados en las sociedades centrales y des/conocidos por las miradas postfeministas y postcoloniales, ubico nuestros feminismos en mapas inciertos, prefeministas en la medida en que no dialoguemos con nuestro pasado. Feminismos más allá de las “matrices” hegemónicas (blanca, ilustrada, hétero) o contra canónicas (afro, indígena, lésbica). Feminismos sin Mediadoras. (Oyarzún 2010: 49-50)

A pesar del planteamiento anterior, que incita a mirar el feminismo más allá de los límites, es relevante mencionar que existen tres posturas en lo que respecta al género y su relación con lo colonial moderno. El primero de ellos es el feminismo eurocéntrico, que señala que el patriarcado es universal y pretende transmitir los avances de la modernidad hacia los continentes colonizados, planteando de este modo una superioridad de las mujeres europeas quienes tendrían en derecho a intervenir las demás sociedades con su misión civilizadora; el segundo de ellos afirma que en el mundo pre-colonial no existía el género; y el tercero, que identifica el patriarcado en las sociedades indígenas y afro-americanas, pero con una baja intensidad, por lo que el feminismo europeo no sería eficaz ni oportuno. (Segato 2011: 31-32)

El último planteamiento, se relaciona con el proceso de descolonización que han vivido las mujeres indígenas, quienes han retomado esas posiciones ancestrales de “no dominación masculina” –lo cual no quiere decir no patriarcal-, y han denunciado las heredadas del cristianismo, que han traído como consecuencia que ellas sean víctimas de un doble patriarcado, occidental y ancestral. (Gargallo 2013: 62)



Aunque la idea anterior pareciera sugerir cierta división entre las feministas latinoamericanas, según Francesca Gargallo, las ideas filosóficas de este movimiento, aunque hayan buscado las diferencias que lo componen, jamás han expresado considerarse algo distinto al feminismo. (Gargallo 2016: 33)

*Placer que duele por dentro  
cuando su hielo la toca,  
placer que miente su boca  
cuando roza el desencuentro.  
Placer que hierde en el centro  
de una entrega que se inventa,  
placer que pasa la cuenta  
de una factura impagable,  
placer que con gesto amable  
cancela esta compraventa.  
(Bárbara Calderón 2010: 46)*

### **I.2.2.1 El patriarcado en Latinoamérica**

Como ya se mencionó, las mujeres latinoamericanas no sólo han sufrido opresión patriarcal por cuestiones de género, sino también de raza y de clase social. Sin embargo, ahora nos enfocaremos solamente en relatar, según los planteamientos de la escritora y teórica feminista Francesca Gargallo, cómo ha sido la evolución de dicha opresión por asuntos de sexo/género, sin que ello deje de lado otras formas de opresión, pues aquellas van implícitas en ésta.

Francesca Gargallo relata que de todos los movimientos sociales que confluyeron en 1968, el feminismo fue el que más incomodó a la sociedad, pues cuestionó lo que hasta ahora ordenaba a ésta, el sistema patriarcal -o androcéntrico o falocéntrico-. (Gargallo 2016: 22) Ahora bien, en América Latina la irrupción feminista fue en los años ochenta, contexto en que las dictaduras y gobiernos autoritarios eran la realidad del continente. (Rebolledo 2014: 69)

Este sistema dictatorial al verse descubierto buscó todos los mecanismos posibles para desacreditar los movimientos femeninos que lo delataban, y en América Latina se

proclamó el “hombre nuevo”<sup>25</sup>, estereotipo que las feministas nunca creyeron y satirizaron con frases como “El hombre nuevo no sabe cocer un huevo”, del colectivo autónomo Mujeres Creando, de La Paz, Bolivia, a través de un rayado realizado en dicha ciudad a mediados de la década de los 90. El “hombre nuevo” latinoamericano junto al hombre pospatriarcal europeo, se dedicaron a descalificar las luchas femeninas, argumentando que el patriarcado sobre el cual protestaban ya no existía, pues las mujeres eran tratadas con mayor igualdad, sin embargo, seguían siendo sus apéndices. (Gargallo 2016: 22-23)

El patriarcado latinoamericano, en su rechazo a la insubordinación de la mujer y, por ende, de los colectivos feministas, plantea la necesidad de una “nueva mujer”. Se trataría ahora, de aceptar una mujer libre sexualmente, defensora y luchadora de sus demandas de género, sin embargo asumiendo el rol masculino en tanto proveedora doméstica. Esta condicionalidad que impone el patriarcado, donde la mujer debe reproducir económicamente la función asignada al hombre, permite libertades pero impone obligaciones, restándose de especificar cuáles serían sus funciones en tanto sujeto masculino. (Gargallo 2016: 24-25)

Tras ser nuevamente ridiculizado por las feministas, el patriarcado busca una nueva forma de mantenerse en pie, esta vez dando espacio a las mujeres para involucrarse en los espacios económicos, educativos, sociales y políticos, con el fin de que ellas actuaran como hombres, y lograr, de ese modo, que la cohesión feminista se perdiera. Pero, en paralelo, sumaron poder a los hombres para batallar con las mujeres en aquellos pocos espacios de privilegios, como lo son la custodia de los hijos e hijas, por encima de las condenas legales por haber sido victimarios de violencia doméstica. (Gargallo 2016: 25-26)

---

<sup>25</sup> Concepto ideado por Ernesto “Che” Guevara, quien plantea que el hombre nuevo debe enfocarse en la revolución, no sólo social, sino de sí mismo. La crítica feminista, lógicamente, apunta hacia que la revolución sigue haciéndose en el ámbito público, sin revolucionar el ámbito privado. Para ahondar en el término de “hombre nuevo” véase Barrero (2014).

### **I.2.2.2 Feminismo en las academias latinoamericanas**

Siguiendo a la misma autora del apartado anterior, Francesca Gargallo, podemos reconocer que el feminismo en Latinoamérica en sus inicios se ocupó de definir límites no muy relevantes, como lo fue el hecho de catalogar si aquellas mujeres que conformaban agrupaciones paralelas al movimiento masivo eran feministas o no, lo cual trajo como consecuencia las acusaciones mutuas entre mujeres, y fuertes recriminaciones tanto hacia aquellas que no consideraban feministas a quienes se organizaban alrededor de valores familiares, como a aquellas que consideraban que el movimiento de mujeres era uno sólo, dejando de lado la radicalidad feminista. (Gargallo 2016: 36)

Aquel suceso es el que marca el punto de separación entre las feministas institucionalizadas y las feministas autónomas, las cuales, según plantea Vargas, se catalogan de la siguiente manera:

La etiqueta de feministas institucionalizadas corresponde a aquellas organizaciones que se desarrollaron como centros de trabajo, con apoyo de las agencias de cooperación internacional. No es sin embargo un sector homogéneo. Hay un abanico de formas de existencia, de intervención y de confrontación/negociación con otros movimientos y con los Estados, que van desde un claro posicionamiento feminista contracultural, hasta formas más tradicionales, orientadas hacia el desarrollo, con un débil perfil feminista.

Las feministas autocalificadas como autónomas son también una corriente heterogénea que reúne un conjunto de expresiones, anarquistas, socialistas. Muchas de ellas crecieron como parte de colectivos e instituciones feministas. Se definen como aquellas que impulsan un cambio civilizatorio fuera del sistema patriarcal. (Vargas 2008: 153)

La institucionalización del feminismo, también llamado postfeminismo, es catalogado por las autónomas como un oportunismo económico, pues trae consigo la profesionalización de las feministas, quienes se transforman en expertas en temas de género y mediadoras de las demandas de las mujeres, es decir, expertas en dialogar con las organizaciones políticas nacionales e internacionales de índole patriarcal, abogando a favor de las mujeres, siempre y cuando sus demandas no pasen a llevar las bases de aquel sistema. (Gargallo 2016: 36-37)

Para las feministas autónomas, el género es considerado violencia en sí, además de ser un término mal traducido y excluyente<sup>26</sup>, pues éste deriva de la concepción racionalista, y por ende patriarcal del mundo, fundamentada en la tradición cristiana y aristotélica, la cual deja fuera la diferencia sexual. Por ello, la academia latinoamericana ha sido acusada de adaptar de una manera simplista los conceptos acuñados por las estadounidenses. (Gargallo 2016: 17-18)

La autora recientemente citada, confronta sus propuestas con las de la activista feminista mexicana-nicaragüense Amalia Fischer, quien señala que:

[...] occidente solamente respeta aquello que es como él y respeta la diferencia del otro sólo cuando es derrotada: “Vuélvete como yo y respetaré tu diferencia”. Eso es lo que hacen las expertas con respeto al feminismo: traducen algunas demandas ya canonizadas de igualdad de derechos entre los sexos en una falsa demostración de que el sistema toma en consideración a las mujeres. (Gargallo 2016: 37)

En síntesis, podemos observar que si bien en Latinoamérica las corrientes feministas no responden necesariamente a las subdivisiones heredadas de Europa y Estados Unidos, como lo son las de la igualdad, la diferencia, radicales, ecofeministas, ciberfeministas, lesbofeministas, etc., sí suelen separarse entre feministas académicas y feministas autónomas y/o comunitarias, debido a la denuncia de éstas últimas, quienes señalan que las académicas se han olvidado de las verdaderas demandas y necesidades de la vida cotidiana de las mujeres<sup>27</sup>.

Ahora bien, esta separación, si bien aún sigue vigente, se ha tornado más relativa con el transcurrir de los años:

Esta crisis entre «institucionalizadas» y «autónomas» se ha relativizado con los años y no tiene, en este nuevo milenio, la fuerza que tuvo en la década anterior. No por ello deja de ser importante como referente y orientación. La práctica política de la autonomía es reclamada por muchas otras feministas. Las llamadas institucionalizadas han volcado sus esfuerzos a otros espacios de construcción feminista en las sociedades civiles. Siguen siendo una vertiente heterogénea que coincide en determinados espacios de lucha, como la defensa de la democracia, por

---

<sup>26</sup> Sobre la mala traducción de Género han ahondado varias feministas, pero, para seguir con la misma autora, véase Gargallo 2016: 26-27.

<sup>27</sup> Para ahondar en las diferencias entre autónomas e institucionalizadas de una manera más histórica, e indagar en casos particulares y la situación chilena al respecto, véase Toro Céspedes (2007).

ejemplo, pero son más débiles en su articulación con otros como el aborto, orientación sexual, formas de negociación con los Estados, financiamiento que compromete la autonomía de las agendas. (Vargas 2008: 156-157)

*Soy ave de mal agüero  
anuncio la mala suerte,  
con mis espuelas de muerte  
me cruzo por tu sendero.  
Yo canto un canto postrero  
que si lo escuchas: te mueres,  
me han legado sus poderes  
las brujas de Chiloé,  
Raiquén es mi nombre y sé  
que somos las dos: mujeres.  
(Bárbara Calderón 2014: 47)*

### **I.2.3 Feminismo y estética latinoamericana**

El tratamiento de la estética en América Latina no ha sido muy distinto al feminismo académico, pues ha adoptado los conceptos y las categorías del conocimiento hegemónico, hecho que se observa en la filosofía en general:

La filosofía latinoamericana ha sido marginada por su ensayismo, a la vez que se la ha encerrado en el rubro de pensamiento sociológico, de teoría política, de historicismo o de reproducción de pensamientos ajenos. Estas interpretaciones ignoran la elaboración de un pensamiento que recoge diversas tradiciones, no sólo aquéllas elaboradas en Europa, y que razona ordenando una práctica política, lo cual coincide con las teorías feministas. (Gargallo 2016: 29)

El hecho de basarse en un conocimiento colonizador y tener una realidad contrastante, genera que el arte latinoamericano se manifieste como dualidad, “como luz y sombra, dios y el diablo, civilización-barbarie, lo propio-lo ajeno”. (Casalla 2010: 108) Por otro lado, pero por el mismo motivo, la academia y lo popular se observan como opuestos, lo mismo que sucede con lo occidental versus lo indígena:

Los americanos hacemos arte urbano matando al rural y viceversa para conjurar un espanto original de vivir en un grupo social sin saber por qué ni para qué. (Casalla 2010: 109)

Sin duda, la imposición de lo occidental ha sido con creces más tiránica que viceversa, lo cual se evidencia en nuestra educación -partiendo por el idioma y el

nombre del continente<sup>28</sup> - por ello -consciente o inconscientemente- el arte de nuestra América busca la civilización dentro de la barbarie o la forma dentro de lo amorfo. Sin embargo, el arte popular se caracteriza por la ausencia de equilibrio formal, pues el acto artístico adquiere más importancia que la obra en sí misma. (Casalla 2010:111)

En nuestra percepción occidentalizada, en cambio, valoramos más la obra acabada que el proceso<sup>29</sup> llevado a cabo para crearla:

Valoramos más la obra ya realizada y desatendemos el proceso, la savia vital contenida en el hacer del artista al realizar la obra: cosificamos su producto para que pueda ser analizado desde una teoría del arte que nos da la receta para llegar a formas rigurosamente establecidas. (Casalla 2010: 113)

A la crítica anterior hecha por Casalla, la autora Eli Bartra agrega que, al estudiar el arte popular, no solamente debemos de tomar en cuenta el proceso de elaboración, sino también todo lo que confluye en éste, como lo es la clase, la etnia, el género y la edad de quienes elaboran los objetos, puesto que todo ello pertenece al proceso artístico, de lo contrario se trataría de una colección de objetos muertos. (Bartra 2008: 17) Para ella, ninguna manifestación artística es neutral, por ende critica que se diga que el arte

---

<sup>28</sup> El mismo nombre de América arrastra un legado colonial. Los Kuna de Panamá llamaban Abya Yala la masa continental en la que vivían; para los pueblos andinos la Pachamama es la figura de una madre tierra de la que todos viven y que a todos sostiene, que podría identificarse con el lado femenino de la dualidad terrenal del continente; Anáhuac era el nombre que los pueblos mesoamericanos daban a la tierra entre los dos océanos: cualquiera de estos apelativos hubiera podido utilizarse de aceptar que los pueblos originarios eran interlocutores válidos de los conquistadores hispanos. América, del nombre del navegante florentino Américo Vespucci, remite al momento fundacional de la modernidad colonial temprana, a la apropiación física y simbólica de un continente, con sus bienes y sus habitantes, mediante la imposición de un nombre ajeno a su orden mítico-simbólico. (Gargallo 2012: 161)

<sup>29</sup> Si nos distanciamos de la estética feminista y nos avocamos a la estética del folklore, específicamente chileno, uno de los autores más destacados es Fidel Sepúlveda, quien sobre la obra y el proceso estético señala: "... partimos del supuesto que la obra de arte, en el caso del folclore, no es ni el texto, ni la partitura, ni la coreografía o la decoración. Estas son vertientes de una realidad más honda, compleja y permanente que es el comportamiento. Es el comportamiento de la comunidad folclórica el que encarna realidades humanas esenciales a la manera como lo acontece el arte. Los diversos códigos expresivos, en este caso, están entramados entre sí por una profunda relación que nace del comportamiento. Este cohesionan en unidad su variedad. De aquí es que se puede hablar del comportamiento folclórico como de un arte-vida". (Sepúlveda 2014: 38)

Esta cita está influenciada por la teoría del folklore del profesor Manuel Dannemann, publicada en una compilación titulada *Teorías del folklore en américa latina*, el año 1975, texto que dejé fuera de esta investigación debido al límite temporal de mi bibliografía. No obstante, la explicación de ella, junto con su aplicación a la figura de la Cantora Campesina, se halla detallada en mi tesis de pregrado. (Godoy y Tardone 2013: 55-67)

popular lo hace el “pueblo”:

El arte popular no es el que hace el pueblo, ya que el pueblo tampoco existe; existen hombres y mujeres de diferentes edades, etnias y preferencias sexuales de diversa índole, casi todos y todas más o menos pobres, eso sí —salvo las elites artísticas dentro de este proceso— que se dedican a crear objetos denominados arte popular, por algunas personas, y simplemente artesanías, por otras. La referencia es a una creatividad distinta de la plasmada en las bellas artes o arte elitista. No por el hecho de querer nombrarlo arte, en un elemental afán de equidad y justicia, de quitarle la etiqueta “popular” que lo subvalora, es que mágicamente se le va a revalorar, borrar la caracterización de subalterno o menor. Al seguir llamándolo arte popular, en cambio, se quiere reivindicar su carácter diferente, porque diferente es su origen social, su proceso de creación, su distribución, su consumo y, a menudo, distintas sus funciones. De hecho, se trata de un arte sin nombre propio porque es el arte de la gente sin rostro. O tal vez sería mejor decir, del que tiene muchos nombres, ya que se le ha llamado de manera indistinta e intercambiable de las siguientes maneras: artesanía, arte primitivo, arte de los pueblos primitivos, arte turístico, arte del cuarto mundo, curiosidades, arte tradicional, arte decorativo, arte *naïf*, ornamental, salvaje, étnico, indígena, exótico, tribal, artesanías rurales, artes aplicadas, artes populares o, bien, arte del pueblo. (Bartra 2008: 10-11)

Sin embargo, según sus estudios —aunque enfocados principalmente a las artes visuales en México— el arte popular suele tener una tendencia a cierta clase y cierto género, lo cual la lleva a afirmar que el arte popular es considerado inferior porque lo hacen los pobres y las mujeres, entonces la diferencia entre arte y artesanía no es otra cosa que una clasificación que evidencia el clasismo, el racismo y el sexismo. (Bartra 2000: 31) Además, el arte popular en la cultura latinoamericana no es un hecho separado de la vida cotidiana, lo cual no coincide con la visión occidental primermundista del arte, menos aún si se lleva a cabo en el espacio doméstico:

Las mujeres y el arte popular comparten una condición semejante: aunque presentes en la vida diaria, con mucha frecuencia se pasa la mirada sobre ellos sin verlos, son casi tan invisibles como insignificantes. [...] Este arte hecho por las mujeres es tan invisible como el trabajo doméstico, muchas de las actividades creativas de las mujeres han quedado agazapadas detrás de esas invisibles labores del hogar y el arte popular es una más de ellas. (Bartra 2008: 12-13)

Por otro lado, y despojándonos de la limitación del “arte popular” llevado a cabo en Latinoamérica, si relacionamos la estética con el feminismo, nos encontramos con que se ha cuestionado la existencia de una estética propiamente femenina, puesto que la mujer ha sido cosificada en el arte, planteándose como fuente de inspiración para el

artista-hombre, no como creadora, hecho que el patriarcado se ha encargado de naturalizar; esto se evidencia, entre otras cosas, en que aun en la actualidad no existe –ni siquiera en el lenguaje popular- un término masculino que se equipare al de “musa inspiradora”. Por ende, las mujeres no suelen contar con una tradición histórica sobre la cual inspirarse:

[...] para desarrollar la creatividad femenina no siempre es fácil encontrar los modelos en femenino. Es probable que los hombres no sirvan como modelos para las mujeres, creo que no ayudan a desarrollar su auténtica creatividad justamente porque son diferentes, su sensibilidad es distinta y ellos hablan del mundo de acuerdo a cómo lo ven; de ahí que con frecuencia cuando las mujeres emulan el quehacer creativo de los hombres, cuando miran la tradición artística masculina como si fuera propia, hablan en masculino, piensan en masculino y se da un proceso de enajenación. (Bartra 2000: 33)

Cabe agregar que la afirmación acerca de que las mujeres no cuentan con una tradición artística femenina se da sobre todo en el ámbito de la tradición escrita, puesto que en la tradición oral, como ya se ha señalado, existen innumerables tradiciones femeninas, como por ejemplo las Cantoras Campesinas.

La teoría feminista, tras hacerse consciente de la cosificación de la mujer en el arte, ha planteado un discurso propio en cuanto a la estética. Primeramente rescatando el hecho de que ambas disciplinas le han dado un alto valor al cuerpo, a la materia, a lo sensible, lo cual históricamente ha sido defenestrado, pero sin desconocer que lo patriarcal se encarga de sacar a relucir solamente lo sensual de la mujer, es decir, postergándola a lo irracional. Por otro lado, la estética ha criticado el paradigma racionalista, pero plantea la creación humana como neutralidad, lo cual ha sido cuestionado por la teoría feminista, que señala que la razón nunca es asexuala. (Peña 1999: 1) Con respecto a esta crítica, Zuluaga e Insuasty señalan:

Ahora bien, desde la mirada crítica feminista se han propuesto teorías del conocimiento alternativas que les dan legitimidad a las mujeres como sujetos de conocimiento, pues las epistemologías tradicionales han excluido la posibilidad de que las mujeres seamos agentes del conocimiento. Han observado que la ciencia neutra es masculina y que los relatos, el conocimiento, la historia y, por ende, el mundo se ha escrito y construido desde el punto de vista de los varones, blancos y occidentales. (Zuluaga e Insuasty 2011: 48)

Por otro lado, la autora Francesca Gargallo relata:



Desde la perspectiva hegemónica, no puede concebirse una estética desligada del arte, de la construcción material o representativa de un objeto que, a la vez, contiene y describe, cuestiona y afirma lo bello y lo sublime. Precisamente esta función descriptiva, con frecuencia, se vuelve asertiva, convirtiendo lo bello en lo que ha de ser bello para un grupo con poder que exigirá, a todos los conocimientos codificados, algo que justifique la detención del poder precisamente por ese grupo y no por otro. El conocimiento codificado de la estética es político en este sentido, y la historia del arte es su instrumento.

Así, la estética puede ser una herramienta de manipulación: si lo bello es universal, aquello que no tiende a la universalidad y reivindica su especificidad cultural, sexual, de clase o de edad, no es bello; o un medio de presión sobre la moral: si lo bello se identifica con lo bueno, aquello que no es universal ni es bello no es bueno; o un argumento para la represión: lo que no es universal ni bello ni bueno puede, o más bien debe, ser negado, destruido, censurado.

Ahora bien, la acción artística, la toma de conciencia que impulsa una voluntad de expresar lo indecible en palabras no convencionales, así como el acto de manipular la realidad intangible o la materia, es tan poco neutra como esa estética convertida en instrumento de censura y construcción de la subalternidad, que se autorrepresenta como neutra en términos sexuales, raciales y culturales (aunque se abroga el derecho de definir qué es arte y qué es artesanía; de determinar el precio de una obra según sea realizada por una pintora o un pintor; de enarbolar su modernidad o contemporaneidad y de determinar su arcaísmo).

El arte poético o la plástica de muchas artistas que se reúnen entre sí para dialogar su posición feminista frente a la realidad —y en muchas ocasiones para expresar el rechazo que les manifiestan las feministas oficializadas por la academia y las políticas públicas— engendra una posición antihegemónica mediante un discurso de ruptura con los saberes que justifican las tecnologías del poder, de la muerte y de la otrización. Vuelven a insertar en la vida la diferencia, la expresión de posiciones alternas y de múltiples gustos, entendidos como acercamientos emocionales a lo que puede gustar, con lo cual identificarse una y otra vez rompiendo moldes. (Gargallo 2012: 165)

Dicho sea de paso, ambas disciplinas tienen en común también el rescate y la valoración de la individualidad de la persona, que se utiliza como punto de partida para generalizaciones, no al revés, y —en lo que a artes seculares se refiere, puesto que la estética religiosa aún se interpreta como revelación— la negación de alguna especie de dios que otorga la verdad, pues abogan por la autonomía y aceptan sus limitaciones como seres sensibles. (Peña 1999: 2)

A pesar de lo recientemente mencionado, en cuanto a la valoración de la individualidad de la persona creadora por parte de la disciplina estética, este planteamiento no siempre es respetado cuando se estudia el arte popular

latinoamericano, pues, como se señaló más arriba, los objetos artísticos son cosificados y asignados a un grupo creador, el que suele mencionarse en masculino aunque sea de origen predominantemente femenino:

[...] el lenguaje utilizado en torno a la creación del arte popular es casi indefectiblemente neutro: los pueblos tejen, pintan o bordan; los objetos se fabrican, se hacen. Y, desde luego, cuando las personas son nombradas es en masculino: los artesanos. (Tarazona y Tomáis 1987, citado en Bartra 2008: 19)

Ante ello, la autora que realiza la cita plantea que el fenómeno de nombrar –e incluso nombrarse a sí mismas- en masculino podría ser un método de legitimación por parte de las mujeres creadoras, puesto que asumen, consciente o inconscientemente, que reconocerse como féminas desencadenaría en una infravaloración menor aún que la del arte popular en sí:

El hecho de escribir en masculino es quizá por costumbre, pero es posible que represente también una forma de legitimar al arte popular o de legitimarse a sí mismas, ya que tal parece que si se habla de algún proceso social sólo en femenino se devalúa automáticamente; lo mismo ocurre con las mujeres que hablan en masculino de sí mismas probablemente porque hablar en femenino es autodevaluarse sin remedio. Hace años ya Cecile Gouy-Gilbert llevó a cabo una interesante investigación en Ocumicho y Patamban. En esos dos pueblos casi el cien por ciento son artesanas y, sin embargo, la autora sólo habla de artesanos, en masculino, y hace especial hincapié en los pocos alfareros que existían. (Bartra 2008: 17-18)

En base a lo anterior, se evidencia que es un deber pendiente de la estética latinoamericana redescubrir y visibilizar la creación de las mujeres, valorándola como su proceso artístico y sus objetos creados lo merecen:

Saber lo que han creado y crean hoy en día las mujeres ayuda a conocerlas sustancialmente mejor. Conocer en qué medida su proceso de creación es igual o diferente al de los hombres puede contribuir tanto a la elaboración de una identidad femenina más íntegra como a cambiar la existencia, en tanto que reconocer el trabajo creativo femenino significa la recuperación de una historia ignorada y el reconocimiento de que una parte de la cultura presente es propia. (Bartra 2008: 12)

Asimismo, es un deber pendiente del feminismo académico –también llamado institucionalizado- incorporar los relatos de las mujeres consideradas de la “otredad<sup>30</sup>” como discursos feministas propiamente tales, independiente de si éstas se consideran

---

<sup>30</sup> Sobre la otredad u otrización, véase Gargallo 2012: 160-161.

como seguidoras del concepto, lo cual lógicamente debiese ser aclarado al público lector. En palabras de Gargallo, quien se refiere a un grupo de mujeres mayas, pero que puede aplicarse al resto de los grupos minoritarios:

Desde que las mujeres indígenas, nómadas, campesinas se vieron impelidas a enfrentar el avance del sistema capitalista sobre su espacio económico y simbólico, sus reflexiones se han dirigido al rescate del papel que desempeñan y al diseño del que desean desempeñar al interior de las culturas tradicionales. Por ello, analizan sus posesiones amenazadas por la privatización de la tierra y sus frutos, el valor de su fuerza de trabajo, el significado de la resistencia, y al hacerlo piensan la historia de las dominaciones desde una posición no sometida. El discurso del feminismo, sin embargo, no recoge sus interpretaciones y puntos de vista como parte de la reflexión feminista, dando a ésta el mismo sesgo de occidentalidad que se difunde como inherente a la filosofía. Así como los hombres no consideran filosófico (político, moral, científico) el pensamiento de las mujeres porque es parcial y no universal, la academia de las mujeres estudia lo que hacen y dicen las mayas tzeltal porque las objetiviza, las compara con sus sistemas de valores, no porque dialoga con sus puntos de vista sobre el lugar de las mujeres en el mundo. (Gargallo 2012: 170)

A modo de conclusión en lo que respecta al feminismo, tanto desde una perspectiva general del concepto como de su aterrizaje al contexto latinoamericano y estético, podemos observar que, a pesar de las diferencias existentes entre las mujeres latinoamericanas -entre institucionalizadas y autónomas, entre las que se consideran feministas y las que no, entre las estudiosas del arte de élite y del arte popular, etc.- siempre han logrado respetarse entre sí, otorgándose sus espacios y valorando sus saberes; no por nada el feminismo es una de las corrientes revolucionarias que más logros históricos ha alcanzado sin haber utilizado la violencia. Por ello, considero pertinente incorporar en este corpus un concepto relativamente actual de la teoría feminista, que no necesita ser contextualizado en algún tipo de feminismo y/o en alguna época, puesto que trasciende lo espacial y lo histórico, y puede generalizarse a todo tipo de relación constructiva entre las mujeres, por ende es aplicable –y necesario- a quienes conforman el objeto de estudio de esta investigación; me refiero al término Sororidad:

Sororidad del latín soror, sororis, hermana, e-idad, relativo a, calidad de. En francés, sororité,, en italiano sororità, en español, sororidad y soridad, en inglés, sisterhood.

La Sororidad es una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Este término enuncia los principios ético políticos de equivalencia

y relación paritaria entre mujeres. Se trata de una alianza entre mujeres, propicia la confianza, el reconocimiento recíproco de la autoridad y el apoyo.

Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer.

Se trata de acordar de manera limitada y puntual algunas cosas con cada vez más mujeres. Sumar y crear vínculos. Asumir que cada una es un eslabón de encuentro con muchas otras y así de manera sin fin. El mecanismo más eficaz para lograrlo es dilucidar en qué estamos de acuerdo y discrepar con el respeto que le exigimos al mundo para nuestro género. Los pactos entre nosotros son limitados en el tiempo y tienen objetivos claros y concisos, incluyen, también, las maneras de acordarlos, renovarlos o darles fin. (Marcela Lagarde, "La política de las mujeres." Madrid, Cátedra, 1997. Citada en Palafox 2014: 1)

El análisis de esta investigación, como ya se insinuó, estará basado entonces en la sororidad presente entre Cantoras, entre Payadoras y entre ambas.

## II. Sobre el corpus de Cantoras y Payadoras

*Si en mi lucha lo enfurezco  
es que estamos desigual  
deje que yo luche igual  
por lo injusto que padezco.  
Un desaire no merezco  
pues la izquierda de su alianza  
representa mi esperanza  
de que todo cambie un día  
y termine la agonía  
de la mujer que hoy avanza.  
(Daniela Meza 2016)*

### II.1 Método de investigación feminista

Al igual que sucede en toda metodología del área humanista, el método feminista no siempre está creado de antemano, sino que va tomando forma durante el transcurso de la investigación, pudiendo darse incluso de manera natural, -lo cual no quiere decir que no sea estructurada y detallista- al igual que cualquier investigación que pueda considerarse como sexista o androcéntrica y que no haya sido planeada con ese enfoque, sino como consecuencia de la herencia social patriarcal. (Bartra 2012: 74-75)

El enfoque feminista en la investigación, por otro lado, ha aportado, tanto en el área de lo científico como humanista, en crear nuevos conocimientos que abarquen más allá del pensar del hombre, otorgando la posibilidad de observar la realidad sin la limitación de un solo género. Además, “es innegable que el campo de la investigación sobre epistemología y metodología feministas sigue siendo muy fértil y las discusiones académicas en torno a estas cuestiones continúan llenando páginas en varias latitudes”. (Bartra 2012: 76-77)

Este método, entonces, se caracteriza por observar la realidad a partir de un “punto de vista”, el feminista, que también se ha denominado no-sexista o no-androcéntrico, términos con los que, no obstante, existe diferencia, pues el método feminista abarca los otros dos, ya que necesariamente es no sexista, es decir, no discrimina por razones de sexo con connotación negativa, característica que podría hallarse presente en cualquier investigación de cualquier área; y tampoco es

androcéntrico es decir, no se centra en los hombres, aun cuando ellos puedan ser el objeto de estudio, pues lo que cobra importancia es dejar en claro la relevancia del género. “La metodología feminista expresa, de manera explícita, la relación entre política y ciencia”, (Bartra 2012: 68) observa la división de géneros con el fin de evidenciar su jerarquía, que generalmente va en desmedro de la mujer, y plantear posibles soluciones; (Bartra 2012: 70) visibilizar la división de género no es suficiente dentro de una metodología feminista, pues este método siempre va acompañado de una voluntad de cambio a favor de las mujeres. (Bartra 2000: 31)

En base a lo anterior, queda claro que los instrumentos utilizados para obtener información nunca son neutros, en la observación se da importancia a las emociones, los gustos, talentos, ideologías, etc., lo cual se tomará en cuenta a la hora de responder a las preguntas de investigación. (Bartra 2012: 71) Toma relevancia, por lo tanto, el “ser mujer” tanto como sujeto y como objeto de estudio:

Los Estudios de las Mujeres son caracterizados como «un campo de investigación», «una perspectiva crítica», «un mecanismo impulsor de la acción conducente a liberar a las mujeres de la opresión patriarcal», «un arma académica del movimiento de mujeres». Abordan el lugar de las mujeres en la academia desde una doble dimensión, por una parte, como sujetos de investigación y de la producción activa de conocimiento y, por otra, como objetos de estudio. (Zuluaga e Insuasty 2011: 45-46)

Ahora bien, aunque el método feminista da relevancia a la subjetividad y a la espontaneidad durante el trascurso investigativo, igualmente existen orientaciones académicas acerca de cómo realizar un estudio con dicho enfoque. Sobre ello, la filósofa, feminista y estudiosa del arte visual en México, Eli Bartra, ha publicado propuestas metodológicas, enfocadas sobre todo en el arte popular, -visual, en su caso, pero aplicables a otras áreas- en las que sugiere los siguientes pasos:

- Los primeros pasos de este método podrían darse de la siguiente manera:
1. Lo primero es ver, observar, quién crea el arte; ya no simplemente mirar los objetos (lo bello, lo feo, lo grotesco, lo fino o lo burdo) sino también conocer quién hace esos objetos. Es preciso interesarse por las personas y no sólo por las obras.
  2. Una vez que se ha visto que hay hombres y mujeres (de todas las edades) involucrados/as en el quehacer artístico popular, se escoge lo que se quiere estudiar específicamente. Puede ser cualquier proceso, no sólo aquellos en los que se ve a las mujeres.

3. En cada proceso de creación, distribución y consumo es preciso poner al descubierto la presencia o la ausencia de las mujeres. Se explica su ausencia y se analiza su presencia, su participación o su protagonismo.
4. Es importante analizar las diferencias y las similitudes entre las formas de crear, de trabajar, de distribuir, de consumir, de mirar las obras entre hombres y mujeres.
5. También hay que conocer qué imágenes de mujeres en especial (a veces de hombres para comparar) se encuentran en este arte. De qué manera están representadas iconográficamente, esto cuando es figurativo y resulta posible. Hay que ver qué nos dicen las obras sobre los hombres y sobre las mujeres. (Bartra 2000: 30-31)

Esta investigación, en aspectos generales, se basa en la citada metodología. Primeramente, se está estudiando el oficio de las mujeres con todo lo que ello implica, no solamente su producción musical o repertorio. Luego, una vez aclarado que en el canto campesino existen dos oficios, uno tradicionalmente masculino y uno femenino, se escoge estudiar a las mujeres que lo practican, sea dentro de su tradición o transgrediendo ésta, lo cual se halla unido al paso número tres del método. El paso número cuatro, se evidencia incluso en los aspectos técnicos de los oficios, los cuales son observables sin necesidad de ahondar mayormente en quienes los practican. Finalmente, las diferencias entre hombres y mujeres, se dejan ver en los textos de las creaciones, tanto por la diferencia de temáticas abordadas, como por los estereotipos de masculinidad y feminidad que se encuentra presente en éstos.

Sumado a esta secuencia de pasos, la autora sugiere que las diferencias de género dentro del arte popular también pueden clasificarse, y propone las siguientes categorías:

- a) Existe una separación, una diferenciación entre los tipos de arte que crean hombres y mujeres de acuerdo con el lugar geográfico y el tiempo histórico. Se da una especialización dentro de la creación por géneros; hay objetos que sólo son creados por los hombres y otros sólo por las mujeres. Otros más son elaborados por ambos indistintamente por separado o en colaboración. Por ejemplo, en México los bordados y los objetos de barro, generalmente los hacen las mujeres; las máscaras y los objetos de cobre, los hombres; los amates y cierta cerámica los hacen ambos.
- b) Un mismo tipo de objeto es creado por hombres o por mujeres indistintamente, pero presenta diferencias si son elaborados por los hombres o por las mujeres. Por ejemplo: los judas, los sarapes, las lacas.
- c) Hombres y mujeres hacen un mismo objeto de arte popular en colaboración, con una clara división del trabajo frente a él. Algunas veces los hombres ayudan y otras las mujeres son las que ayudan. O sea, la parte más creativa recae en hombres o en mujeres dependiendo del tipo de arte. Por ejemplo, en cuanto a los alebrijes de madera los hombres los tallan y las mujeres los pintan, y lo mismo sucede con los

de papier maché; en el caso de algunas figuras de barro son las mujeres las que modelan las piezas y los hombres ayudan a pintar. (Bartra 2000: 33)

En el caso del canto campesino la categoría más adecuada, siguiendo la tradición, es la letra “a”, sin embargo, si nos avocamos a quienes transgreden la norma de género, como es el caso de las payadoras, deberíamos enfocar el estudio en la letra “b”; por lo tanto, en esta investigación se trabajará con las dos categorías, atendiendo tanto a lo tradicional como a la transgresión.

## **II.2 Estructura de esta investigación**

Sumado a los pasos propuestos por Bartra recientemente nombrados, es decir, después de observar la separación de los oficios por asuntos de género, y en consideración a que este estudio parte de la hipótesis de constatar la división de género presente en los oficios poético-musicales del campo chileno, el desarrollo del marco teórico se llevó a cabo desde la premisa de dejar en claro todos los aspectos poéticos, musicales y sociales en los que se puede verificar esa diferenciación de género. Por tanto, los pasos seguidos son los siguientes:

- Recopilar bibliografía que corrobore de manera histórica la división de género presente en los oficios poético-musicales del campo chileno.
- Evidenciar la división de género en los oficios del canto campesino a través de desglosar los aspectos en los que ello se manifiesta.
- Elaborar una pauta de entrevista que permita corroborar la vigencia de la división de género.
- Entrevistar a mujeres que desempeñen el oficio tradicionalmente femenino (Cantora) y el oficio tradicionalmente masculino (Payadora) para contrastar sus experiencias.
- Exponer las respuestas de las entrevistadas de manera amplia, con el fin de que sus ideas no se descontextualicen, y evitar la tergiversación de frases en base a una selección reduccionista. Con esto apunto a que las voces de las Cantoras y Payadoras hablan por sí mismas, y al escucharlas podemos



concluir de inmediato las interrogantes de esta investigación, es decir, no necesitan una amplia interpretación por parte de la tesista, lo cual, a la vez, evitará que se piense que la selección de frases pueda ser demasiado rebuscada con el fin de justificar los ideales feministas.

- Proponer generalidades y contrastes a partir de las respuestas obtenidas.
- Analizar las respuestas a partir de los objetivos de la investigación.

### **II.3 Instrumento**

Para obtener la información necesaria por parte de aquellas mujeres que desempeñan los oficios de Cantora y de Payadora se realizará una entrevista abierta, de una duración aproximada de una hora, preferentemente en su domicilio, puesto que ello influye en la comodidad con la que se desenvolverán a la hora de relatar sus experiencias.

Si bien, como se señaló, la entrevista será abierta, se le conducirá a partir de los siguientes tópicos:

1.- Aprendizaje del oficio: sobre esta etapa se quiere rescatar cómo y cuándo surgió el interés por aprender el oficio del canto, si existen antecedentes familiares o del círculo social con respecto a éste, cuándo y/o por qué se tomó la decisión de aprenderlo y el apoyo que recibieron por parte de sus cercanas y cercanos para desempeñarlo.

2.- Práctica del oficio: se quiere rescatar aquellos sucesos relevantes y/o anecdóticos durante el desempeño en el oficio, así como si el ejercicio de éste se halla vigente o no, y, de ser vigente, cuáles son las ocasiones en las cuales se desarrolla.

3.- Logros y dificultades que han debido enfrentar al desempeñar el oficio: tanto en el ámbito personal como en el oficio mismo.

4.- Percepciones de género en cuanto al oficio: indagar en las experiencias y las teorías al respecto de la tajante división de género en el canto campesino, así como sacar a relucir la opinión de las Cantoras y Payadoras –principalmente estas últimas, pues ellas son las transgresoras- acerca de si existe o no un lenguaje o sello femenino que se

entregue en la práctica del oficio, es decir, algo que las diferencie del canto ejecutado por hombres.

5.- Relación con la figura masculina en el aprendizaje y en la práctica del oficio: sacar a relucir la relación de Cantoras y Payadoras tanto con sus colegas varones, como con aquellos hombres de su círculo social cercano.

6.- Relación con otras mujeres que se hayan interesado en el oficio: se quiere rescatar tanto la relación con las colegas cantoras/payadoras, como también indagar acerca del pasado y la posible existencia de mujeres que se interesaron por el canto campesino o la paya pero no llegaron a ejercer el oficio, y los motivos de ello.

7.- Discriminación (Sólo para Payadoras): cabe señalar que se partirá de la premisa de que las payadoras han sido discriminadas de una u otra manera. Este ítem consistirá en indagar en las experiencias de discriminación que han experimentado aquellas mujeres que ejercen un oficio que es tradicionalmente masculino, entendiendo discriminación no sólo como un acto de evidente violencia, sino también como un trato diferenciado por el mero hecho de ser mujeres; se quiere rescatar las ocasiones y las maneras en las que se les ha discriminado, así también las teorías de estas mujeres acerca de la causa por la que hay pocas mujeres Payadoras.

#### **II.4 Universo y muestra**

La presente investigación tiene como universo de estudio el mundo campesino chileno, de las regiones de Valparaíso, Metropolitana, O'Higgins, Maule y Biobío, espacio geográfico en el que se mantienen vigente los oficios poético-musicales tradicionales chilenos.

De cada una de las mencionadas regiones, se entrevistará idealmente a dos mujeres que desempeñen el oficio de Cantora Campesina o de Payadora, las que deben estar activas en la práctica de éste, o, en su defecto, hayan dejado de practicarlo hace poco tiempo.

Cabe señalar que se pretende abarcar un rango etario amplio entre las entrevistadas, puesto que ello puede ser una variable relevante a la hora de dilucidar el lenguaje estético.

#### II.4.1 Selección de la Muestra

Se entrevistó a un total de diez mujeres, de entre 14 y 79 años, seleccionadas a través del método bola de nieve<sup>31</sup> más la utilización de entrevistas realizadas para mi tesis de pregrado.

Región	Nombre de la entrevistada	Edad*	Oficio	Fecha de entrevista
Valparaíso	Emma Madariaga	14	Payadora	19 Noviembre 2016
Metropolitana	Carola López	42	Payadora	05 Noviembre 2015
Metropolitana	M <sup>a</sup> Antonieta Contreras	35	Payadora	02 Septiembre 2016
Metropolitana	Myriam Arancibia	36	Payadora	06 Noviembre 2015
O'Higgins-RM	Cecilia Astorga	48	Payadora	30 Octubre 2015
O'Higgins	Teresa Rojas	62	Cantora	30 Septiembre 2016
Maule	Mauricia Saavedra	46	Cantora	10 Noviembre 2013
Maule	Mila Bustos	61	Cantora	09 Noviembre 2013
Biobío	Irma Ibáñez	74	Cantora	16 Noviembre 2013
Biobío	María Parra	79	Cantora	07 Octubre 2013

\* La edad señalada corresponde a la que tenía la Cantora o Payadora al momento de dar la entrevista.

<sup>31</sup> Es decir, tras conocer y entrevistar a una Cantora o Payadora, ella misma sugiere quién podría ser otra participante.

### III. Sobre los relatos de Cantoras y Payadoras

*Como no cantar en verso  
lo que el alma me produce,  
si todo en ella conduce  
a tu grandioso universo;  
siempre en el amor converso  
en la razón de mi canto,  
sin esperar ningún llanto,  
porque me apremia mi fe  
pensando que ya triunfó;  
amor en tu alma levanto.  
(Mauricia Saavedra 2007: 19)*

En las próximas páginas se darán a conocer los resultados obtenidos de las entrevistas, complementando y/o contrastando las respuestas y experiencias de las mujeres Cantoras y Payadoras en base a cada uno de los tópicos sobre los cuales se condujo ésta.

En los dos primeros apartados se transcribirán los relatos de las diez entrevistadas, separándolas por oficio y clasificándolas en los ítem que guiaron las entrevistas, para, posteriormente, proceder a analizar comparativamente y dar respuesta a los objetivos de esta investigación. Por otro lado, cabe señalar que estos no serán adulterados en cuanto al lenguaje, es decir, han sido transcritos respetando el modo de hablar de las entrevistadas, lo cual implica dejar los coloquialismos y atenuaciones de consonantes y vocales realizados por las ellas.

Los relatos serán expuestos de manera extensa, con el objeto de no descontextualizar las respuestas de las participantes, además porque considero que sus propias voces responden por sí solas a los objetivos de esta investigación. Igualmente, y en consideración a las críticas realizadas en el corpus –una acerca de los estudios feministas académicos, en donde no se presentan los relatos de las mujeres consideradas de la “otredad”, y la otra, acerca de la crítica que ha tenido la filosofía latinoamericana debido a su ensayismo, lo cual involucra la sobrevaloración del texto breve y conciso por sobre el relato profundo-.

Como se mencionó al presentar el instrumento sobre el que se conducirían las entrevistas, éstas fueron de carácter libre, por lo tanto, no todas las entrevistadas ahondaron con la misma profundidad en los diversos tópicos. Además, como podrá observarse en la breve presentación que se hará de cada una de ellas, la gran mayoría desempeña otros oficios aparte del Canto Campesino, los que no son vistos por ellas mismas como una realidad parcelada, sino que refieren su vida de campo como un todo indivisible, lo cual desencadena en que narren otras experiencias que, para efectos de esta investigación, se escapan del eje principal, y, por lo tanto, quedarán fuera.

### **III.1 Sobre el rol tradicional: La Cantora Campesina**

Antes de narrar las experiencias compartidas por las Cantoras, se mencionarán algunos datos que deben tenerse en consideración con respecto a la entrevista<sup>32</sup> y a las participantes, los cuales pueden afectar como posibles variables.

**María Parra:** fue entrevistada el día 07 de octubre del año 2013, cuando tenía la edad de 79 años. La conversación se llevó a cabo en su casa, en la ciudad de Penco. De estado civil viuda (enviudó a los 45 años) y con hijos. Durante la realización de la entrevista se encontraba sola. Doña María Parra es reconocida por haber obtenido el premio “Tesoro Humano Vivo” el año 2009, además de ser hija de una reconocida Cantora de la región del Bío-Bío, doña Alvarita Parra. Su repertorio se compone principalmente de tonadas de temática amatoria y destacando la figura de la madre, toca guitarra traspuesta afinada por transporte.

**Mila Bustos:** fue entrevistada el día 09 de noviembre del 2013, cuando tenía la edad de 61 años. La conversación se llevó a cabo en su casa, Pelluhue. De estado civil casada. Durante la entrevista se encontraba presente una conocida profesora del pueblo,

---

<sup>32</sup> Cabe agregar que las entrevistas a las Cantoras, con excepción de Teresa Rojas, se llevaron a cabo mientras realizaba mi tesis de pregrado, por ende, fueron hechas junto al co-investigador Luis Sebastián Godoy Cornejo.

quien nos llevó hasta su casa, y su marido también compartió el espacio durante algunos minutos. La señora Mila es afamada por desempeñar diversos “oficios campesinos”, además de Cantora, trabaja el cochayuyo, el mimbre, la greda, es tejedora, huertera y hierbatera. Su repertorio se compone de tonadas y cuecas de temáticas diversas, toca guitarra por afinación común.

**Mauricia Saavedra:** fue entrevistada el día 10 de noviembre del 2013, cuando tenía la edad de 46 años. La conversación se llevó a cabo en su casa, en la localidad de Sagrada Familia. De estado civil separada, tiene un hijo en edad adolescente. Durante la entrevista se encontraba sola. Mauricio Saavedra, además de Cantora, es profesora de educación general básica, compone y graba sus creaciones musicales, habiendo publicado varios discos; el año 2004 participó en el festival del huaso de Olmué junto a la Cantora Marisole [sic] Valenzuela, obteniendo el tercer lugar; el año 2007 publicó un libro de poesía en décima espinela, titulado *Raíces de un pueblo. Décimas ilustradas* (Consejo nacional de la cultura y las artes, Gobierno de Chile, Diciembre 2007); y se ha dedicado a conformar agrupaciones de Cantoras en torno al río Mataquito. Su repertorio se compone tanto de creaciones propias, muchas de ellas escritas en décima espinela, como heredadas de la tradición; toca guitarra, por diversas afinaciones traspuestas, y vihuela.

**Irma Ibañez:** fue entrevistada el día 16 de noviembre del 2013, cuando tenía la edad de 74 años. La conversación se llevó a cabo en su casa, en Talcahuano. De estado civil casada, tiene un hijo, Ricardo, que se ha dedicado a difundir la tradición del canto campesino. Durante la entrevista se encontraba junto a su marido. Ha participado en charlas en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, en el documental “¿Dónde estará la cueca?” y colaboró en la creación del disco “Salgo al campo a divertirme”, trabajo de recopilación del repertorio familiar liderado por su hijo Ricardo. Su repertorio se compone principalmente de tonadas y cuecas de temática amorosa y la figura materna, toca guitarra por afinación común y por situra.

**Teresa Rojas:** fue entrevistada el día 30 de septiembre del 2016, cuando tenía la edad de 62 años. La conversación se llevó a cabo en su lugar de trabajo, en Codegua. De estado civil casada y con hijas. Durante la entrevista se encontraba sola. Además de Cantora, es profesora de Lenguaje, se dedicó a difundir el repertorio tradicional a través de conjuntos de proyección folklórica y en el sistema educativo, publicando un disco de formas musicales tradicionales chilenas con textos para niños/as. Actualmente es la directora del DAEM<sup>33</sup> de Codegua. Su repertorio se compone principalmente de cuecas y tonadas, aplicadas a la interpretación de conjuntos de proyección folklórica, toca guitarra por afinación común.

### III.1.1 Aprendizaje del oficio

Sobre esta etapa, doña María Parra comienza contando la historia de su madre, la cual enlaza con la suya:

[...] Mi abuelita le decía a mi mamá: “aprenda mi hijita”. Mi mamá tenía 5 años cuando ya tocaba, no alcanzaba las posturas y mi abuelita le hacía las posturas. De chiquitita aprendió. Yo vengo por parte de mi familia a aprender, la mamá de mi papá también sabía tocar la guitarra, una hermana de mi papá, y mi bisabuela. Todas tocaban por parte de mi papá, y las mismas canciones, la misma forma de tocar. [...] Mi mamá tuvo cuatro niñas aprendiendo a tocar, cuando yo tenía 13 años, y a mí me gustó porque había una que cantaba bien, las otras no, unas estaban aprendiendo a tirar las cuerdas todavía; y la otra ya sabía afinar, sabía cantar, le salía con la voz y a mí me gustó esa. A todas las ponía separa’ mi mamá, como en el campo hay tantos árboles. Una la puso debajo de una higuera, cerquita de la casa porque sabía más ella, y no se podían escuchar una a la otra, porque como todas no sabían lo mismo, otra la puso debajo de un acacio, otra en unos membrillos y otra en una mata de boldo; esa no le pegaba nada, yo iba pa’ allá y le decía: “oye María - se llamaba María también- pero no sabí’ todavía nada? – No, me decía, enséñame un poquito, tu tení’ que saber más porque la señora Alvarita sabe tocar bien. No, si no sé, le decía yo. Y un día fui donde la otra que estaba cerquita de la casa y le dije: “oye Lele, pásame la guitarra, parece que yo lo voy a poder hacer igual como tú, cantaba lindo esa cabra. Tomo la guitarra y me pongo a cantar una cueca, mi mamá no estaba, mi mamá no quería que aprendiera yo. No, me decía, no quiero que aprendai’ porque te van a llevar jovencita los jotes, te vas a casar. Y llegé ahí, me escucha cantar y dice: ¿Quién será que toca tan lindo de mis alumnas? –Yo salí con voz al tiro, yo la escuchaba a la cabra, estaba cerquita de la casa, todos los días la escuchaba y la miraba.- Cuando llega mi mamá, va a ver y dice: Eres tú María, ¿de

---

<sup>33</sup> Departamento de Administración de Educación Municipal.

cuándo que sabí'? De ahora no ma' mami, le dije, si ahora tomé la guitarra, pero hacía días que estaba practicando. Cuando llegó después mi papá, mi mamá le dijo: Don Víctor, sabe que su hija sabe tocar la guitarra; mi papá dijo: venga a tocarme al tiro pa' escucharla. Y a mí me daba vergüenza y se me cansaba el brazo, la poca costumbre. Yo le voy a pagar, me dijo mi papá, empecé a tocarle una cueca y no alcancé a llegar al final, se me cansó el brazo, es que era flaquita yo, como un palito. Mi papá decía: a esta yo no le pego porque la voy a quebrar to'a.

La señora Mila Bustos, sobre su etapa de aprendizaje, relata:

Cuando chica yo tenía hartos deseos de aprender a tocar guitarra, pero mi mamá decía: chiquillas si quieren aprender, porque nosotras somos cinco hermanas, si ustedes quieren aprender a cantar tienen que aprender a afinar, porque si ustedes van a ir a una parte y les pasan una guitarra y la guitarra no está afinada no van a poder cantar. Entonces esa misión yo les doy si quieren aprender. [...] No nos quería enseñar. [...] De ahí veníamos de paseo del colegio a la playa, a Pelluhue, y ahí había una compañera mía que tocaba guitarra; ella tocaba y yo cantaba, porque a mí me gustaba cantar. Y ahí me nació a mí, le dije yo un día: ¿oye, y tú como tocai'? Y me dijo que tenía que darle unos golpecitos a las cuerdas y ahí aprendí, viendo como tocaba mi mamá. Tenía como 12 ó 13 años. Fue en Pilen (Cauquenes a la costa). Todo lo que sé lo aprendí a esa edad.

Mauricia Saavedra, quien también es heredera directa del oficio de Cantora, al igual que María Parra, comienza relatando la historia de su abuela, la cual tiene directa relación con su iniciación en el canto campesino:

Yo aprendí a los 12 años. [...] Mi abuela había colgado la guitarra cuando era muy joven porque su marido le pegaba, yo me crié con ella. El primer marido que tuvo ella, el papá de mi mamá, era un hombre bruto; era hermano del segundo marido, pero no se parecían en nada, eran dos personas totalmente distintas. La abuela de mi abuela también era cantora, y tenía cancha de carrera en Limávida y una cantina, y cantaba todos los fines de semana en las carreras a la chilena y en su cantina, ahí mi abuela se hizo cantora, aprendiendo de su abuela. Luego yo aprendí de la misma manera y a una edad parecida. Y su tío era poeta, entonces yo saqué los genes de mi tátara-abuela y de mi tío tátara-abuelo; yo creo que tengo en mis genes la poesía y el canto al mismo tiempo, porque mi tátara-abuela no escribía, cantaba los versos que su hermano escribía. [...] Mi abuela no quería que yo fuera cantora, porque como le había tocado sufrir tanto creía que me iba a pasar lo mismo. Su marido era raro, bruto. Él se lucía con ella en las fiestas, porque ella cantaba; él la llevaba a las fiestas, con la guitarra, le ensillaba el caballo y le decía: "Rosita, hoy se celebrarán las Cármenes en la casa de tal fulano", y ella ya empezaba a sufrir, porque sabía lo que venía. Y ella decía: "pero nosotros no estamos invitados a eso". No, si estamos invitados le decía él. Pasó el compadre no sé cuánto y dijo que teníamos que ir, porque tiene que llevar la guitarra Rosita, hay que cantar y hay que hacer la fiesta [...] Él le rogaba para que fuera a cantar, le ensillaba el caballo, le ponía montura inglesa, le arreglaba el apero, se bañaba en un canal [...] Bueno, cuando estaban



arreglados se iban pa' la fiesta con la guitarra. -No tenían hijos aún, porque como él le pegaba, ella perdía todos los hijos, por los golpes, los nervios.- Iban a la fiesta, estaban en lo mejor y venía un compadre, cualquiera de la fiesta y le decía: "Rosita cánteme una tonada", y ahí empezaban los problemas; se acercaba un hombre a ella y empezaban los problemas. Ella con miedo decía: "Ya, pero no me vaya a tañar la guitarra porque Segundo se enoja", pero con dos copas adentro típico que se ponen porfia'os y le decían: "pero cómo se va a enojar mi compadre", y no faltaba el que se sentaba al lado de ella a tañar la guitarra. Ahí venía mi abuelo le pegaba dos charchazos delante de toda la gente y se la llevaba pa' la casa, ahí le sacaba la cresta, la dejaba bien golpeá', bien machucá' y él se mandaba a cambiar de nuevo pa' la fiesta. Tres, cuatro días sin llegar a la casa. Después cuando llegaba era terrible, porque como esas casas antiguas eran altas, los corredores eran altos, y bien altas las casas, porque como se desbordaban los ríos cuando llovía mucho hacían así las casas para que no entrara el agua; entonces, cuando mi abuelo volvía, entraba a caballo a la casa y se metía a la pieza a buscarla pa' seguir pegándole. Por eso ella después dejó de tocar.

Cuando él se murió tenía 4 años la hija que conservaron, ella logró conservar una hija que era mi mamá. Él murió en su ley, lo mataron. Ella quedó viuda y se iba a ir a Santiago con mi mamá, porque cuando había muerto su mamá ya había trabajado una vez en la capital, a los 20 años, entonces se quería ir nuevamente, pero la suegra no la dejó. Le dijo que como se iba a llevar a la niña, que tenía que hacerse cargo Armandito de la familia. Era el hijo menor que estaba soltero, y ahí la casaron con él. -Antes las mujeres respetaban a su suegra como a su madre, era como una segunda madre, era la que reemplazaba a la madre cuando ésta no estaba.- Entonces se casó con este hombre, pero resultó ser un pan de dios, mi abuelo era el hombre más pasivo que pisa la tierra, nunca recibimos un golpe ni una mala palabra de él [...] Y él, después de mucho tiempo le pedía que cantara, cuando mi mamá tenía como 6 años. Y mi mamá lloraba y lloraba, cuando escuchaba a mi abuela cantar se escondía debajo de su falda a llorar y no la dejaba cantar. Ella no tenía recuerdos de los golpes que recibía mi abuela, pero seguramente su subconsciente sí, esa es la única explicación que ella tiene de su llanto. Ahí mi abuela decidió, cuando mi mamá tenía como 8 años, no cantar nunca más y colgó la guitarra, la regaló.

Después de muchos años nació yo, nació mi hermano, mi mamá se fue y nos quedamos con mi abuela. Y cuando yo tenía como 8 años vi tocar a mi abuela, y ahí me gustó la guitarra, pero la vi por una casualidad, mi abuela fue a una fiesta, la invitaron a un San Carlos [...] Ahí yo vi la guitarra por primera vez, y la vi en los brazos de mi abuela y me enamoré de la guitarra. Cateteaba<sup>34</sup> y cateteaba a mi abuela que me comprara guitarra, que yo quería tocar guitarra, ella me decía: "No, yo no quiero que seas cantora. Usted no va a ser cantora", pero por qué mamita le decía yo, -ya tenía como 10 años y no quería enseñarme,- yo quiero tener guitarra le decía, y me respondía: "no, no vas a tener guitarra, yo no le voy a comprar guitarra". Un día me encontró la patrona, la dueña del fundo llorando, porque mis abuelos eran apatronados en el fundo, y me dijo: ¿por qué estai' llorando?, es que quiero una guitarra le dije yo, y mi mami no me quiere comprar una guitarra; ya, me dijo la patrona, voy a hablar con tu abuela, a ver que dice esta vieja mañosa. No,

---

<sup>34</sup> Catete: adj. Molesto, enfadoso. majadero, hostigoso. [*Diccionario del habla chilena*]

dijo mi abuela, no quiero que sea cantora porque la vida de la cantora es muy sufrida.

A fin de año la patrona me regaló la guitarra que era de su hija, como ella nunca aprendió me la regaló a mí. Cuando llegué con la guitarra mi abuela me dijo: “¿y cómo la vas a tocar?”. Yo no le dije nada y la patrona le dijo: “Rosa, afinale la guitarra a la chiquilla y se la pasai’ pa’ que toque, muéstrale como se toca por último, si no quieres enseñarle por último muéstrale pa’ que ella aprenda sola”. Usted abonándole todas las leseras a ésta, le dijo mi abuela, “además, yo no sé afinar como afinan ahora; esas afinaciones de ahora son distintas, no se afinan igual, no ve que los evangélicos afinan la guitarra de otra manera”. Ella tenía la referencia porque los evangélicos afinaban distinto, y ahí yo me di cuenta, o sea después de grande empecé a sacar conclusiones, que cuando ella tocó en la fiesta de San Carlos, ella tuvo que cambiar la afinación de la guitarra. Y Ahí ella se dio cuenta que los evangélicos afinaban distinto, en ese momento hizo la relación. Ella no sabía que había otra afinación o no sabía afinar de esa manera. Ahí la patrona le dijo: “afinasela como tu sabi’ no ma’”, y me la afinó como ella sabía, y tocó un rato, me mostró las posturas, empezó a tocar y a puntear; empezaba desde arriba y bajaba hasta el final, y después se devolvía. Me encantaba a mí, y yo me aprendí el puro sonido de las cuerdas, después escuchaba el sonido de las cuerdas y sabía si la guitarra estaba desafiná’, y aprendí a hacer lo mismo que hacía ella, tocaba eso no ma’, las posturas que ella hacía, los punteos que ella hacía, porque la había visto a ella y yo trataba de imitar. Lo primero que me enseñó fue una tonada, y esa tonada la cantaba yo, la canté en la escuela, la canté en todas partes; claro, si era el sueño que había tenido durante tantos años. Y ahí, en 8° año estaba yo, viene la directora de la escuela y me manda a un festival, el festival del ají de Villa Prat; era el festival más famoso de acá porque iban todas las escuelas, era un festival muy grande. Entonces la directora me dice: “tú vas a ir al Festival del Ají este año”, y el profesor de música me dijo: “yo te voy a enseñar una canción, yo la toco y tú la cantas”. Llega el momento en que me tienen que pedir permiso y mi abuela dijo que no, y yo preparándome en la escuela; mandan una comunicación y mi abuela le manda a la directora un tremendo no, y la directora la mandó a llamar en breve, le envió otra comunicación para que se presentara al otro día a primera hora. “Todo por culpa de esa porquería ‘e guitarra”, dijo ella. Yo me quedaba callá’ no ma’, no le respondía nada. Al otro día tempranito, pa’ la escuela nos fuimos, a mí me dejaron afuera, quizás cuántas cosas le diría la directora en la oficina, la cuestión es que mi abuela sale y me dice: “Ya, tiene su sueño cumplido, vaya al festival”, enojá’, brava, yo dije: “cuando llegue a la casa me va a sacar la cresta”, no, me dijo, no te va a pegar, ya conversamos hartito con ella y tiene bien claro que tiene que apoyarte en esto y que tú tienes que ir al festival.

El festival era todo el fin de semana porque empezaba el viernes, seguía el sábado y volvíamos recién el domingo. Había que quedarse en un internado y antes no había locomoción como ahora. Había una micro en la mañana, una micro en la noche, entonces teníamos que volvernos el domingo en la micro de la mañana, porque el sábado en la noche el festival terminaba muy tarde y no alcanzábamos a volver. Camino de tierra, imagínate, eran 36 kilómetros pa’ Villa Prat, puros cerros, y mi abuela furiosa porque claro, 3 días afuera de la casa, niña de 12 años, cuantas películas no se pasaría. Entonces, fui al festival y volví con un 3er lugar, y recuerdo que cuando llegué a la casa mi abuela me dijo: “ah, menos mal que trajo un premio”

y yo calla'ita le pasé el sobre, ni siquiera lo había abierto yo, eran \$15.000, estamos hablando de más de \$100.000 ahora. Me dijo: “ya, con esta plata se va a comprar zapatos y le voy a mandar a hacer una manta. Porque si quiere ser cantora tiene que tener una manta” y me mandó a hacer una manta, todavía la tengo. Así partió mi carrera de cantora, en el Festival del Ají de Villa Prat, de ahí no dejé nunca más de cantar.

La señora Irma Ibáñez, cuenta:

Yo me crié en el fundo “El Maitén”, en Hualqui, con mis abuelos; a los 8 años me fui a vivir a Hualqui con mi mamá. A esa edad entré al colegio, pero ya sabía todo, iba a puro jugar, porque mi abuela me había enseñado las 4 operaciones y a leer. Una profesora se dio cuenta, me tomó una prueba y dijo: “no, esta niñita no es pa' primer año, esta niñita es pa' segundo año”. Yo aprendí a tocar guitarra de mi abuela, mi mamá y mi profesora. Todas las mujeres de mi familia tocaban guitarra, pero mi mamá no me enseñó, sino que yo aprendí mirándola, y a veces le preguntaba algo y me enseñaba, pero sólo lo que le preguntaba, pero quien me enseñó realmente fue mi abuela, tenía 8 años cuando ya tocaba, ahora tengo 75.

Cuando yo estaba en el campo y quería tocar, mis tías no me pasaban la guitarra porque tenían una guitarra española muy cara y mi abuela me hizo un charrango en una tabla; aprendí a tocar con el charrango. Una vez fui a una trilla, mi abuelita me tomó en brazos y yo toqué y los campesinos bailaban, todos bailaban porque las trillas se llenaban de gente. Tenía 8 años, y así aprendí, en las trillas. [...] El repertorio lo aprendí de mi abuela y mi mamá, incluso mi mamá le entregó muchas canciones a Violeta Parra. Ella llegó con Julio Martínez una vez preguntando por mi mamá, porque mi mamá era muy conocida. Cuando se inauguraban las ramadas en Hualqui, mi mamá era la que cantaba. Ella tocaba para inaugurar las ramadas. Entonces le dijeron a Violeta Parra donde vivía mi mamá y llegó a la casa. Se presentó, nosotros la habíamos escuchado, mi mamá la hizo pasar, ella le conversó y se hicieron tan amigas que se quedó unos días en la casa de mi mamá con Julio Martínez. Mi mamá le enseñó hartos temas a Violeta Parra, canciones, tonadas, la mayoría cuecas. Incluso en el Museo de Hualpén hay cuecas que mi mamá le entregó a Violeta Parra. Ahí Violeta Parra dice que las cuecas fueron recopiladas a la señora Rosa Viveros.

Finalmente, sobre esta etapa, la Cantora Teresa Rojas señala:

Yo no pertenezco a esta región, soy oriunda de la 8ª región, nací cerca del pueblo de San Fabián de Alicó, donde nació la Violeta, de esos lares, de por allá soy yo; entonces como obviamente en una zona netamente campesina, en la precordillera, de la comuna de Ñiquén... y aprendí de mi madre, mi madre cantaba, y, por lo tanto, cantaban en las trillas, mis hermanas mayores cantan, yo soy de una familia numerosa, de 10 hermanos [...] crecí en ese ambiente, en ese ambiente de las trillas, con cantoras, de las fiestas de los santos donde se cantaba, de los matrimonios que se hacían en el campo donde también no había la música moderna, radio muy poca, por lo tanto la guitarra era el acompañamiento de la fiesta; así es que ahí aprendí, aprendí lo que sé.

### III.1.2 Práctica del oficio

Sobre su recorrido como Cantora, doña María Parra nos cuenta su desempeño del oficio acompañando a su madre Alvarita:

... Después cuando ya aprendí yo, mi mamá no me dejó sola tampoco, me dijo: “ya María, voy a tener con quien salir”, porque mi mamá era bien buscá’ pa’ las fiestas, pa’ las carreras a la chilena, las trillas. “Aquí voy a tener mi compañera” –decía mi mamá– pa’ salir, y me gustó cantar. Éramos cinco hermanas, ninguna más quiso aprender.

Después venían a buscar a mi mami, llegaban los huasitos galopando, porque antes trillaban a yegua suelta no más; señora Alvarita, le decían, vamos pa’ la trilla mañana en tal parte -Lejos las partes-. Mi papá tenía un caballito, a veces íbamos a caballo, otras a pie o nos venían a buscar, pero a puro caballo o carreta, así que no nos perdíamos trilla después con mi mami. Yo una vez me quedé dormida en un cerro cuando veníamos bajando, veníamos con hartos cabros, como yo tocaba guitarra y era lola, me seguían. Tantos días trasnochando, porque llegábamos a la casa y al otro día, otra trilla más, a veces llegaban a invitar a una trilla pa’ dos días más, y yo decía: que bueno, pa’ dormir esta noche... Y amanecíamos cantando, no perdíamos casamiento tampoco [...] Cuando sabían que iba a estar la señora Alvarita, mi mamá, en las carreras, decían que iba a estar buena la fiesta; mi mamá era muy nombrá’.

Por su parte, Mila Bustos narra:

Cuando hacían fiestas en Pilen. Lo más que se hacía era “La Cruz de Mayo”, “San Francisco”, “La Carmenes”, “San Roque”. Cantaba más en fiestas religiosas.

Mauricia Saavedra, sobre su recorrido, señala:

[...] mi abuela me enseñó muchas canciones, tonadas, es que ella era tonadera, las cantoras antiguas eran de tonadas y cuecas, no eran de rancheras ni nada de esas cosas, esas las vinieron a aprender después [...] Yo toco en todo tipo de fiestas, fiestas religiosas ya prácticamente no hay, las que quedan son como eventos, a veces canto en velorios. Tengo una amiga que le gusta que les cante a sus trabajadores cuando terminan la vendimia. Canto en matrimonios, voy a cantar los parabienes, principalmente a los viejitos, las bodas de oro, porque los jóvenes no saben que existen los parabienes. Voy a todos los eventos que me invitan, pagados y no pagados, no siempre uno va por plata, yo trato de ir a donde pueda difundir, a la mayor cantidad de cosas posibles; voy a las universidades, voy a los colegios, voy a los eventos de la municipalidad, voy a las juntas de vecinos, voy a los eventos que hacen para las fiestas patrias. Yo canto todo el año, todos los fines de semana tengo por lo menos una actuación, si me invitan a una casa, a un cumpleaños también voy, canto donde me pidan que cante. Siempre cuando voy a eventos digo lo que pienso, sobre todo en las universidades, pero lamentablemente no están los académicos cuando hablo ahí, voy a la Universidad Católica, a la Universidad de

Talca y no están los académicos, va el público normal que va a verte, por eso yo aprovecho de decir las cosas cuando me entrevistan estudiantes como ustedes. [...] La tarea es difundir la raíz y dejar de ser invisibles, no dejar que la academia nos apabulle y que nos invisibilice más de lo que nos ha invisibilizado. En nuestra zona yo he sido referente porque me atreví a hacer cosas que no se atrevió a hacer otra cantora antes, estamos hablando de 30 años atrás, una cantora joven no se atrevía a pararse sola en un escenario y cantar, insistí, insistí, insistí y por eso soy lo que soy; hoy gozo de un respeto de parte de mis pares, de los académicos, porque he estado pendiente y permanentemente luchando por esto, no es que se me haya ocurrido ayer, llevo más de 30 años haciendo lo mismo. En el 95 entré a la agrupación de cantoras de Portezuelo y ahí fue mi despegue total porque conocí a esas viejas maravillosas que me enseñaron tanto, aprendí mucho con ellas. [...] Hay festivales que le ponen de “raíz folklórica”, y de raíz no tienen nada, la gente que va ahí, es gente que estudió, estudian una forma musical, una forma lírica, desde un escritorio, pero la poesía, que es la madre del canto, es de sentir, de relación con la tierra, no es de escritorio, ni de oficina, esa poesía es de la elite, es como el ministro de educación que está sentado allá arriba y desde allá piensa cómo podría arreglar la educación de la escuela chiquitita que está allá abajo, no tiene idea, si no conoce la escuela, nunca ha ido, no conoce la escuela que tiene un profesor, no conoce la de más allá que tiene 2 profesores y que tiene 7 niños, y que no puede cerrar esa escuela porque si muere esa escuela esa comunidad se muere, porque la escuela es la cuna de la cultura en el sector, pero él está allá arriba creando a otro nivel; eso mismo sienten quienes van a competir a esos festivales, que están a otro nivel. Entonces cuando fui a Olmué los descoloqué, porque soy una cantora nada más, hay que tener coraje para hacerlo, pero me aburrí, ahora que vengan las cantoras nuevas a hacer eso, yo tengo otro trabajo, rescate y difusión, mostrar lo que hay en el campo, visibilizar a todas las cantoras que hay.

Al respecto, Irma Ibáñez relata:

En el campo salíamos al río con mis primas y cantábamos y bailábamos en el agua, después me pasaban la guitarra. Una vida muy linda y muy sana en el campo. Yo tocaba por 3ra alta, por común, por transporte y afinaba; por común me enseñó mi mamá, por 3ra alta y transporte mi abuela. Antes se tocaban mucho las tonadas, las cuecas, los corridos, los foxtrot; yo tocaba de todo, pero lo que más pedía la gente en el campo eran las cuecas, el campesino es muy bueno pa' bailar cueca. [...] El descansito le llamaban ellos al vals, “tóqueme un descansito”, me decían, yo me amanecía tocando. En vacaciones de invierno se hacían novenas, la novena de san Juan, la novena de santa Rosa, hacían unas fiestas hermosas, ahí se tocaba y se amanecía bailando, a veces tocaba con mi mamá, mis tías o con otras cantoras. Nos mandaban caballos para ir a cantar. La gente bailaba hasta las 10, 11 de la mañana del otro día. Yo cantaba en fiestas no religiosas y en las novenas. En las novenas se rezaba a la virgen o al santo y después se cantaban los cantos religiosos, luego se cenaba y después empezaba la fiesta [...] porque la vida del campesino es sacrificada, pero es una vida hermosa, trabajan hartos, pero lo pasan bien; y cuando hay una trilla van, cuál de todos más elegante, con su chaquetita corta, su pantalón a

rayas, su camisa a cuadros y con ojotas, todo impecable, y a la media hora en la trilla ya están todos sucios, llenos de tierra, polvo, pero ellos felices.

Teresa Rojas, cuenta:

...bueno, la historia sigue porque mis hijas también cantan, tengo una hermana que aún está viva y se vino también de allá de San Gregorio, se vinieron a vivir acá, ella es mayor que yo, ella todavía cuando nos juntamos canturreamos, y ella canta netamente por las posturas, porque en realidad en el canto campesino se usa mucho lo que se llama las afinaciones, las afinaciones traspuestas y todo, y ella todavía hace eso, canta eso, yo algo hago, pero más por la postura, por la afinación común [...] así de cantoras de duetos, he participado de eso, yo con una sobrina he cantado, pero no así en ruedas de canto, no, no, sino que amenizando eventos de familia, y lo que yo le contaba de esos eventos de celebraciones de santos [...] antaño, junio era el mes de los santos, y ahí sí que salíamos a cantar, o con mis hermanas también, o también en tertulias, pero siempre cantaba con mi otra hermana, la que le contaba que se vino para acá [...] también he cantado sola, pero más en eventos de peña o de invitaciones que le hacen a una, y en grupos mixtos también, de profesores, muchos años.

### **III.1.3 Logros y dificultades que han debido enfrentar al desempeñar el oficio**

Cuando se preguntó a las Cantoras por sus principales logros al desempeñar el oficio, solían hablar de su recorrido en general, lo cual se señaló en el tópico anterior, por lo tanto, este ítem se centrará en las dificultades que experimentaron.

La señora María Parra señala que el cambio de ciudad fue una de las principales dificultades, además del matrimonio y la crianza de los hijos, y destaca como logro haber obtenido el premio “Tesoro humano vivo”:

...Después estuve más de veinte años sin tocar porque me casé aquí, y aquí no se escuchaba folklore. No me conocían, entonces no me invitaban, no se ofrecían fiestas como en el campo. Después cuando uno se casa no tiene tiempo con la casa, los niños, la comida, el lavado, antes no habían lavadoras, pura escobilla no más... En Cerro Verde nadie sabía que yo cantaba, cuando me vieron en la tele se enteraron. Un día salí pa' la calle y un niño me dijo: señora María, yo la vi en la tele tocar la guitarra. Cuando fui a Santiago a buscar mi premio, aquí me estaban esperando todos mis vecinos en la casa de una vecina, me hicieron una fiesta linda.

Doña Mila Bustos, si bien no se refiere exclusivamente al oficio de Cantora, también señala, indirectamente, que el cambio de ciudad debido a razones de trabajo la llevó a quedarse en casa:

Después cuando nos vinimos a trabajar a Pelluhue la gente se quedó admirada al verme como era yo, porque el Juan [su marido] salía a trabajar a afuera y yo hacía mi trabajo sola acá.

Mauricia Saavedra, al referirse a las dificultades que debe enfrentarse con el oficio del canto no habla de su experiencia personal, sino de las Cantoras en general, quienes deben lidiar con la invisibilización por parte de la sociedad y los estigmas que les pone la academia:

...y ahora, con esto de la educación lo que nosotras queremos es reivindicar el oficio de la cantora, yo personalmente quiero eso, que la cantora tenga el sitio que se merece dentro de la sociedad, porque la cantora en su momento fue pilar fundamental de las fiestas, de la alegría, de las actividades del campo, lo más importante era la cantora. De un tiempo a esta parte la cantora pasó a ser olvidada, o sea no existe, nos pusieron un letrero gigante, por ahí por los años 80 más o menos, que no existían las cantoras, que se murieron, se acabaron, no hay cantoras; entonces, cuando venían los académicos y empezaban a mirar si habían cantoras nuevas decían: “No, estas no son cantoras, son una generación extraña”, nos clasificaban. Incluso, por otra cantora me enteré que hay una clasificación, ella era una cantora de rodeo; ella fue a una charla académica en el sur, sobre el Folklore, y quien daba la charla tenía una clasificación de las cantoras, entonces me dijo: “Nosotras ya no cabemos en las cantoras campesinas, tú, por ejemplo, eres cantora música” ¿Cómo es eso – le dije yo – cantora música? Por lo que yo entendí es porque tienes algún conocimiento musical, entonces las cantoras que no tienen ningún conocimiento musical son cantoras como autóctonas, una cosa así. Había otro tipo de cantoras que eran las que dominaban más de un instrumento, que eran como cantoras músicas, pero mayor, no recuerdo el nombre exacto, entonces tenían una clasificación de cantoras. Yo digo, pero de dónde sacan esta información, dónde estudian, porque por lo que yo tengo entendido, somos todas cantoras.

La señora Irma Ibáñez, al igual que las dos primeras Cantoras señaladas, también migró del campo a la ciudad, por lo que su ejercicio del canto fue disminuyendo:

... después me casé y cuando mi esposo tenía vacaciones nos íbamos al campo y yo iba a cantar a las fiestas, porque nos fascinaba el campo, y para que mis hijos vieran también como era la vida en el campo.

Finalmente, Teresa Rojas nos señala tres dificultades que se dieron simultáneamente, el ingreso al mundo laboral, el matrimonio y la maternidad:

... fijese que a mí me pasó que yo entre después a trabajar [...] yo creo que cantaba mucho más antes cuando estaba soltera por ejemplo, soltera sí, ya después de casada, después de la crianza de mis hijos poco, esporádicamente, y ha pasado un tiempo, y yo siento que ahora vuelvo a cantar, ahora que ya están las familias

grandes y todo, ahora he estado haciéndole un poco más al oficio, y participé recientemente, me pidieron participar en una recopilación de canto campesino interpretando unas tonadas, las grabé no hace mucho, no ha salido todavía, de un colega que se ganó un proyecto de Fondart, y también me pidió él que le interpretara un par de tonadas antiguas, porque él recopiló, él hizo una recopilación acá en la región, así que me tocó interpretar un par de tonadas antiguas sola, como solista, entonces estoy tratando de volver [...] eso fue una decisión propia, por el hecho de también dedicarme a la crianza de las niñas y todas estas cosas, porque requiere, requiere salir, una tiene que salir, y con niños chicos poco, poco se puede mover uno, y no teníamos redes de apoyo donde uno pudiera salir, por eso mayormente.

### **III.1.4 Percepciones de género en cuanto al oficio**

Sobre la división de roles de género, María Parra experimentó aquella división tajante en cuanto a que el oficio del canto (cuecas y tonadas) era netamente femenino, el cual también las empoderaba como mujeres:

En esos años decía la gente “el hombre que cantaba era maricón” [...] ... el que yo hable harto tiene que ver con ser cantora, porque a una le conversan tanta cosa en el campo, le hacen preguntas por ejemplo.

Doña Mila Bustos, si bien no se refiere sólo al canto, sino a todos los oficios desempeñados por ella, es tajante es rechazar la división de género:

Se supone que la mujer y el hombre es lo mismo. Yo pa' cortar trigo soy mejor que un hombre, porque el Juan me dice: “esta es igual que el papá”, porque desde que me agacho me cuesta pa' pararme, porque si uno se para después el dolor de cintura... en cambio ahí dele, dele, dele.

A mi papá le ayudaba hasta a hacer astillones en la misma casa, mi papá bajaba la leña con los animales, cortábamos los palos y vamos dándole, hasta que hacíamos la carreta de astillones; después la íbamos a vender a Cauquenes. Con mi papá nunca aprendí a arar, porque con los bueyes es muy difícil; después, cuando me casé con Juan nos fuimos a vivir a afuera, allá le dije yo: “¿Cómo va a ser tan difícil arar?” Y me dijo: “ya, si querí' aprender, aprende, ahí hay un caballo bien mansito”, me lo arregló y me puse a arar. Estaba embarazada del Roberto, de cuatro meses, sembramos 250 kg de trigo entre los dos. Me colocaba pantalones, me colocaba sombrero, pa' que no me conocieran que era mujer, porque igual me daba vergüenza. El patrón le decía: “Juan, pa' que hace trabajar a la Mila en esto”, “es que le gusta a ella”, decía.

Mauricia Saavedra, nos cuenta que el canto campesino generaba empoderamiento en las mujeres:



La mujer que tenía la guitarra en la mano tenía un poder, la guitarra era su herramienta, su arma, era como un arma la guitarra. Mucho repertorio de desamor [...] La cantora tiene una función importante dentro de su comunidad, porque es ahí donde se mueve, donde está permanentemente.

Por su parte, Irma Ibáñez no indaga mayormente en plantear alguna teoría o experiencia en cuanto a los roles de género presentes en los oficios, sólo señala que es una tradición familiar.

Teresa Rojas, en cambio, señala diversas teorías que para ella explicarían la división de roles de género:

...yo creo que lo que va quedando, a ver, es un poco difícil de describir, yo creo que lo que va quedando en las personas es el amor, es que es una cosa de sentimiento, de adentro, que usted le pone cuando usted canta, cuando usted toca diferentes rasgueos o toquíos, lo que una hace, con el varón, la forma, la interpretación de la cantora es diferente a un cantor, para mí es diferente en la... a ver, no sé cómo explicarlo, es la expresividad, el timbre de... bueno, obviamente voces diferentes, pero en el *push* que le pone la cantora, la cantora de corazón, porque uno puede haber aprendido y usted toca algo sin vida, en cambio, yo siento que el cantor varón es más impersonal, por ponerle algún nombre, en términos de interpretación, esa es mi sensación, mi apreciación, entonces el sello que le pone uno, es ese del cariño, porque yo lo asocio como algo que va con la persona, usted puede atender, es una cosa que a usted le nace, y le nace porque se ha ido aprendiendo de chico, de generación en generación, la mamá le enseña a uno, uno ha vivido de chiquito con eso, uno transmite... no es algo de “ah no, quiero ser cantor y voy a comenzar a meterme en eso”, no es lo mismo que alguien que toda su vida lo ha hecho, esa yo diría que es la diferencia. A lo mejor también va por el tipo de canto, el tipo de letras que hay, porque generalmente la cantora interpreta [...] al amor, al que se fue, las temáticas son de mujeres, si usted piensa, vamos a cantar la tonada, tiene nombre de mujer, la cueca, es mujer, sí, yo lo veo ahí, la tonada es mujer, y si usted comienza a pensar más allá, claro, si uno lo asocia así con género, pero yo creo que es una cuestión netamente cultural, es muy fuerte, y en los campos es más fuerte, es fuerte, es la mujer la que puede cantar, es la mujer la que está en la casa, es la mujer la que es esto, entonces el hombre no, el hombre... su función es fuera; ahora, que otra cosa más, la canción o el cantar acoge, reúne, y eso va también con la cosa materna... el acoger, la madre que acoge, entonces la cantora acoge porque frente a... en las tertulias que yo le digo, cuando se hacían tertulias de los santos, entonces el momento del esquinazo, los parabienes o los saludos cuando se casaban, los parabienes a los novios, entonces, es esa cosa de acogida, a través del canto acoge, yo creo que por ahí va un tema, y tiene relación con la mujer... en cambio el hombre no, vuelvo a decirlo, es un poco más impersonal, es más frío.

### **III.1.5 Relación con la figura masculina en el aprendizaje y en la práctica del oficio**

Al preguntar sobre su relación con los hombres de su círculo social, María Parra relata que recibió el apoyo de su padre para desempeñar el oficio junto a su madre, además de que ser Cantora le llevaba a atraer a los hombres de su edad:

A mí me gustaba cantar canciones de amor a los huasitos, llegaban a llover los huasitos, “señorita cánteme una cancioncita” me decían, los lolos se volvían locos con las letras de las canciones, y yo les decía: “si son palabras de mentira”, y ellos enamorados de mí.

Me echaban plata en la guitarra, desde que aprendí a tocar me empecé a vestir sola, a comprar mi ropa. [...] A mi papá le gustaba la música, nos apoyaba, a veces nos acompañaba y a veces no, íbamos con mis hermanas, pero ellas no cantaban, pero bailaban con los huasitos, amanecían bailando cueca. [...] Mi papá me tañaba la guitarra cuando yo cantaba.

Mila Bustos, también cuenta que recibió apoyo de su padre cuando quería aprender algo, de cualquier oficio campesino, además de que solía ganarse la admiración de los hombres que la rodeaban:

Yo era la más allegada a mi papá, entonces si tenía que hacer un trabajo en el campo me llevaba pa’ que le ayudara y le hiciera la comida. Cuando iba a cortar trigo, a hacer injertos, siempre me enseñaba; todas esas cosas las aprendí de mi papá. [...]

Había un vecino, don Ignacio, que le decía a Juanito [su marido]: “La señora que tiene, yo la empapelaría”.

Por otro lado, Mauricio Saavedra durante su aprendizaje y práctica del oficio del canto campesino no tuvo una figura masculina cercana, sin embargo, cuenta que en el área de la poesía si tuvo un referente masculino:

Mi padre poético que es muy sabio me dice: “los poetas de hoy en día conversan con la televisión y los poetas antiguos conversaban con la naturaleza”, ahí está gran diferencia entre la poesía de antes y la poesía de ahora.

Al respecto, la Cantora Irma Ibáñez no ahonda mayormente, lo cual puede deberse a la presencia de su marido durante la entrevista. Sin embargo, según lo observado, ella fue apoyada por él, y su hijo también se ha dedicado a rescatar el repertorio de su familia.

Teresa Rojas cuenta que, si bien el círculo masculino por el que se rodeaba nunca fue un impedimento en su práctica del oficio, sí se vio vista en un machismo cultural en cuanto a que ella misma asumió que la maternidad era más importante que el canto:

... el problema es que uno misma hace que el machismo aflore, que en el fondo, yo vengo de una familia donde mi madre no trabajaba, entonces mi madre nos crió a nosotros, a mí me tocó trabajar, entonces como una forma de compensar los tiempos, dejé de salir a cantar a cosas así, como para recuperar ese tiempo en que yo trabajaba, por eso le digo yo que ahí aflora esa cosa del machismo que una lleva dentro, porque una misma asume, por cosa cultural, la crianza de los hijos es de la madre [...] pero no fue que me dijeran “mire no cante más” no, no, fue una cosa así más inconsciente autoimpuesta.

### **III.1.6 Relación con otras mujeres que se hayan interesado en el oficio**

Antes de exponer lo señalado por cada Cantora es necesario aclarar que al preguntarles por otras mujeres que se interesen por el oficio, suelen referirse más a sus antepasadas y colegas que a sus herederas.

Al preguntarle a María Parra sobre otras mujeres Cantoras, vuelve a aludir a las alumnas que tenía su mamá, y al constante intercambio de saberes entre Cantoras:

... yo aprendí las canciones de mi mamá, y cuando nos juntábamos en las fiestas, en las trillas con otras cantoras, ahí intercambiábamos canciones.

Por su parte, doña Mila Bustos no se refiere mayormente a sus colegas, lo cual puede deberse, en parte, a que su cambio de ciudad y su énfasis en otros oficios no la llevaron a relacionarse mucho con otras Cantoras.

Mauricia Saavedra, en cambio, se ha dedicado a agrupar Cantoras y a replicar el método de enseñanza que experimentó ella, es decir, observando y compartiendo saberes con otras colegas:

El oficio de la cantora ha cambiado, por ejemplo tengo una amiga que es profesora, estudió y es cantora de cerros, igual que yo, nacimos entre medio de los campos y después de un cierto tiempo estudiamos y nos convertimos en profesionales, pero nuestra profesión primera, nuestro primer oficio es ser cantora. Entonces después uno va tratando de mejorar el oficio con lo que uno estudió, pero no deja de ser el oficio principal. [...]  
Tenemos una agrupación de cantoras, somos 12. [...]

Ahí yo aprendí [Portezuelo] que no había egoísmo con lo que se sabía, las cantoras que iban ahí, iban abiertas a enseñar, había viejitas que nos enseñaban tonadas, cuecas, afinaciones, “mi finar es este”, decían, “después cuando cambio de canción yo suelto esta cuerda y así va mi finar”; entonces ellas se relacionaban entre todas con una manera de enseñanza, como mamás, porque la mujer tiene esa cosa, la cosa materna, la maternidad en la mujer está muy presente en la enseñanza, la mujer entrega porque de ella nace un ser y a ese ser se entrega, no existe madre mala, todas las madres son buenas, todas las madres tienen una capacidad de entrega impresionante hacia los hijos. Entonces la mujer cantora se entrega como una mamá, todas las viejitas a las más jóvenes nos iban formando, de una u otra forma nos iban enseñando, nos iban guiando con ciertas cosas; por ejemplo, el remate de la cueca, la mayoría de las cantoras lo repetían, pero algunas no, casi todos en el campo hacen la cueca de 52 compases, no de 48, pero una cantora dijo: “si quiere repite, si no quiere no repite”, eso se va aprendiendo con ellas, o sea ellas estaban abiertas a que no se repitiera, no había esa rigurosidad que la academia le puso después, en el campo la cosa es mucho más libre. Yo aprendí con mi abuela que terminada la cueca terminaba el toquío de la guitarra; cuando tocaba en San Carlos, Ñuble, por ahí, y yo terminaba la cueca así, me decían: “Ah, usted es del norte”, porque pa’l norte tenían esa característica, para el sur algunas, pero la mayoría seguían el toquío de la guitarra, y los toquíos todos distintos, no tenían toquíos específicos, todos los toquíos valían. Lo que siente la cantora manda, el toquío va al sentimiento de la cantora. Todas esas cosas las iba aprendiendo una con las viejas, las aprendimos en forma oral, y eso es lo que una trata de hacer hoy día con las cantoras nuevas, una trata de enseñar como una aprendió. [...]

Lo colectivo, comunitario es muy bueno, porque ayuda a que tú tengas una relación de pares, una relación de grupo de comunidad más que de individualidad, potenciar a la comunidad de cantoras, de la agrupación de cantoras. Las cantoras sabemos que donde hay una puede haber más, nosotras empezamos siendo 4, ahora somos 12, sabemos que hay 3 más en un sector cercano, hay que ayudarlas, ya seríamos 15, y eso que estamos en las comunas cercanas, Curicó, Sagrada Familia, Molina, Rauco, Romeral y Teno, nos quedan las comunas de la costa, Vichuquén y Licantén, que todavía no sabemos cuántas cantoras hay ahí. [...] Nuestro trabajo es darle valor a la cantora de raíz, de hecho con esta agrupación estamos postulando a ir al festival de San Bernardo, lo que sería estar en un escenario muy importante con una rueda de cantoras de verdad, no de cantoras famosas, no de cantoras de show, no de las cantoras que cantan por lucir, sino que las que cantan por sentir. Eso hay que ir cambiando.

Irma Ibáñez, al referirse a otras Cantoras, también apunta a sus antepasadas, a quienes le enseñaron:

Todo lo que sé lo aprendí de mi familia, de mi mamá, de mi abuela, de mis tías; todas canciones muy antiguas. Lo que aprendí en el colegio son canciones que aún se cantan, me las enseñaba mi profesora para que yo las cantara en las presentaciones en el colegio [...] Mis hijos cantan la música que aprendieron de mí y de su abuela.

Teresa Rojas, al igual que Mauricia, se inclina hacia el lado de la educación al preguntarle por otras Cantoras:

... conozco chiquillas que se interesan en la música, pero en otro tipo de música, entonces lo que se ha perdido es el valor de la tradición... pero fíjese que ahí me voy a poner profesora, creo que los profesores tenemos una gran responsabilidad, preservar las culturas, preservar la tradición del país, la esencia, nosotros somos culpables, y nadie nos ha dicho que no lo hagamos, eso es lo más trágico [...] a los 3 años más o menos de llegar aquí a mí me tocó salir a, me mandaron, como siempre me gustaba y cantaba, comencé a salir por las comunidades [...], comencé a hacer itinerancia enseñando folklore [...] y me acuerdo que en las comunidades íbamos ya hacíamos este trabajo de rescate, del rescate de lo nuestro, la canción tradicional, había un libro me acuerdo, de música, qué se yo, la paloma callejera, esas tonadas, o por último el Chile lindo de la Clarita Solovera, bueno, esas canciones así uno las cantaba en la escuela, se enseñaban en las escuela, se presentaban y hacíamos coro y todo, hoy día son muy pocas las escuelas que enseñan esas canciones que en una reunión todo el mundo canta, no, ya no se hace [...] ha llegado después la influencia de la música extranjera y nos hemos quedado con la extranjera, y se van perdiendo, por eso le digo yo que para mí las cantoras, la cantora campesina, la cantora de la guitarra traspuesta, esas cantoras son difíciles de encontrar [...] sabe que yo de los años aquí no he encontrado [...] años atrás hicimos un encuentro de cultores, y no, no encontramos, encontramos unos caballeros que cantaban, aquí dentro de la zona, pero cantaban mayormente música ranchera, corrido mexicano, y otra señora que había aquí, una señora viejita, ella murió, falleció, que era la señora Chepita, que ella era cantora, tocaba, ella yo la conocí, tuve la fortuna, compartimos también, y ella era de aquí, pero más no hay.

### **III.2 Sobre el rol transgresor: La Payadora**

Al igual que en el caso de las Cantoras, antes de exponer sus respuestas, se mencionarán datos acerca de las entrevistas que pueden afectar como variables.

**Cecilia Astorga:** fue entrevistada el día 30 de octubre del año 2015, cuando tenía la edad de 48 años. La conversación se llevó a cabo en su casa, en la comuna de La Granja, Santiago. De estado civil separada, convive con nueva pareja, y no tiene hijos. Durante la realización de la entrevista se encontraba sola. Cecilia es reconocida por ser la primera mujer en Chile en desarrollarse como Payadora de manera pública. Además de Payadora es Profesora de educación general básica. Es hermana del conocido payador Francisco Astorga y su matrimonio fue con el payador Pedro Yáñez. Suele acompañar su improvisación con guitarra.

**Myriam Arancibia:** fue entrevistada el día 06 de noviembre del año 2015, cuando tenía la edad de 36 años. La conversación se llevó a cabo en casa de su madre, en la comuna de Conchalí, Santiago. Durante la entrevista se encontraba sola. Estudió Pedagogía Básica y Pedagogía en Música. Casada por más de diez años con el payador Francisco Astorga (hermano de Cecilia), con quien tuvo tres hijos, pero en el momento de la entrevista se encontraban separados. Suele acompañar su improvisación con guitarrón.

**Carola López:** fue entrevistada el día 05 de noviembre del año 2015, cuando tenía la edad de 42 años. La conversación se llevó a cabo en su casa, en la comuna de Maipú, Santiago. Durante la entrevista se encontraba sola. Además de Payadora, poeta y cantora es Profesora de Música. Publicó, junto a otras colegas poetas una Lira Popular Femenina en marzo del 2016, como resultado de un taller de décimas dirigido a mujeres. Casada con el payador José Pablo Catalán, tiene dos hijos. Acompaña su improvisación con guitarra.

**María Antonieta Contreras:** fue entrevistada el día 02 de septiembre del año 2016, cuando tenía la edad de 35 años. La conversación se llevó a cabo en una plazoleta cercana a su lugar de trabajo (Balmaceda Arte Joven), Santiago. De profesión socióloga. Durante la entrevista se encontraba sola. De estado civil separada, se halla en pareja. Es discípula de Cecilia Astorga. Suele acompañar su improvisación con guitarra, aunque también toca guitarrón.

**Emma Madariaga:** fue entrevistada el día 19 de noviembre del año 2016, cuando tenía la edad de 14 años. La conversación se llevó a cabo luego de una muestra de Canto a lo Divino realizada en Valparaíso. Durante la entrevista se encontraba sola. Es nieta de Arnoldo Madariaga Encina e hija de Arnoldo Madariaga López. Acompaña su improvisación con guitarrón.

### III.2.1 Aprendizaje del oficio

Sobre su iniciación en el Canto a lo Poeta Cecilia Astorga cuenta:

Empecé cantando décimas muy chiquitita en mi familia, soy de Rancagua y mi mundo cultural y familiar es de un lugar que se llama El Rincón de San Francisco de Mostazal.

Somos dos hermanos, y mi mamá siempre nos contó, y toda la gente nos contaba, que mi abuelo era payador y cantaba, y hacía versos y todo. Sin embargo nuestro abuelo murió 20 años de que yo naciera, entonces nunca escuché yo a nadie de mi familia cantar versos, ni decir versos, nada. Pero con mi hermano heredamos esto demasiado fuerte, empezamos a cantar muy chicos; yo más chica que mi hermano por la diferencia de edad.

Cuando salíamos a cantar, a lo divino principalmente, me tocaba ser la única niña, la única mujer, casi siempre; en el mundo del canto a lo divino siempre habían cantoras mujeres, muy poquitas, todavía el porcentaje es mínimo, pero siempre habían.

Por otro lado, Myriam Arancibia se acercó a este arte a una edad mucho mayor:

Yo tenía antecedentes familiares, pero no los conocía, estudié pedagogía básica y después pedagogía en música, y en la universidad conocí a Pancho Astorga, y ahí conocí el guitarrón; el guitarrón fue lo primero que me llamó la atención, pa' mí escuchar el guitarrón en medio del patio de la universidad, sentir unas campanas, que eran los diablitos, pa' mí fue como campanas que me llamaban, entonces fui y empecé a conversar con él y le pregunté sobre el guitarrón, nos hicimos amigos con Pancho y terminé tomando clases con él en la universidad, pese a que el guitarrón no era parte de la malla curricular de mi carrera. Así que por ese lado comencé a conocer el guitarrón, y de ahí conocí también a Osvaldo Ulloa, lo fui a ver a una presentación a la Biblioteca Nacional y conversé con él, quedé de acuerdo de también tomar clases con él de guitarrón y de otros instrumentos, porque él era un personaje que tocaba muchos instrumentos, así que con él aprendí guitarra, aprendí acordeón, aprendí versos y aprendí guitarrón, en Pirque, estuve yendo aproximadamente 3 años a aprender a Pirque con Osvaldo "Chosto" Ulloa... tenía mucho repertorio, a lo humano y a lo divino, me entregó muchos versos y sabía muchas historias de lo que es el diablo, de la llorona; con él no sólo aprendí a cantar, aprendí recetas de cocina, aprendí recetas de medicina tradicional... aprendí con estos dos maestros. [...]

Yo tenía una veta de tradición popular, pero la desconocía... me pasó algo que es muy mágico, en una ocasión aquí en la casa me puse a ordenar y encontré un bolso chiquitito con recuerdos de mi abuela que tenía de sus hijos, tarjetitas, cosas así, y entre eso tenía unas cartas de mi abuelo de cuando ellos pololeaban, y las empiezo a leer y había cartas en las que había cuartetos, había décimas, y me puse a conversar con mi mamá, con mis tías "¿y esto lo compuso mi abuelo?", "sí, si mi papá era poeta", y me empiezan a contar, mi abuelo anduvo en Argentina...

Carola López, una de las payadoras más nuevas en el ambiente, relata:

Creo que soy como la más nueva en la paya, llevo exactamente un año, empecé a finales de octubre del año pasado a pagar, igual yo escribía en décimas, conocí la décima como a los 16 años, con un programa que tenía el Pedro Yáñez con Eduardo Peralta que se llamaba “Payadores” en la radio Umbral... tengo una hermana un año menor que yo, entonces con ella, como estábamos en la misma sintonía, empezamos de alguna manera a improvisar. En ese tiempo el Pedro con el Eduardo improvisaban mucho en cuarteta, no tanto en décimas, entonces era más fácil, porque tenías menos rimas. Y eso, prácticamente escribíamos décimas, y los seguíamos mucho a ellos, después se formó espontáneamente un taller, cuando se terminó la radio, nos juntamos como amigos de la Umbral, pero de ahí nos dimos cuenta que habíamos varios que teníamos la inquietud de escribir, y el Pedro dijo “ya, juntemonos una vez al mes”, primero, y después ya fue una vez a la semana y fue un taller que duró como 3 ó 4 años... fue bonito, ahí yo aprendí, pero nunca me atrevía improvisar en esa época, para mí era demasiado difícil, demasiado terrible, mucho nervio.

Y además, también un poco, una vez leí que la Violeta Parra, por ejemplo, con todas las décimas que tenía, una autobiografía en décimas y todo, ella decía que no improvisaba, y ella decía que había gente que sí estaba para improvisar y otra que no, que era sólo para escribir; entonces yo me quedé un poco con esa idea, en realidad hay algunos que no podemos improvisar, ahora me doy cuenta que no, que todos podemos improvisar. [...] Yo tengo un abuelo que fue, yo lo supe grande ya, como a los 18 años, supe que mi abuelo había sido un acordeonista a botones muy connotado en la zona de “El Monte” [...]

Yo aprendía a tocar guitarra con mi papá, mi papá y mi mamá tocaban folklore, así bien campesino, no guitarra traspuesta pero sí cosas súper sencillas, y eso aprendí como a los 10, 12 años, más o menos, a tocar tonadas, cuecas. Después me alejé eso sí de todo eso, como en la adolescencia, me fui para el lado del rock, música en inglés, el otro lado, y mi papá oh eran las peleas, porque para él debe haber sido terrible que su hija que tocaba guitarra y cantaba tonadas, ya no quería nada con las tonadas, quería tocar Janis Joplin y otras cosas. Pero cuando empecé a escuchar la radio y descubrí este programa con el Pedro y el Eduardo Peralta, fue como súper mágico, porque era poesía y era cantada, y no sé, quizás las melodías y algo me llamó mucho la atención.

Por otro lado, María Antonieta Contreras le da una explicación más mística a su interés en el mundo de la paya:

Yo tocaba guitarra de chica, así que en el fondo siempre he sido cantora, pero en mi familia no habían cantores, mi familia no tiene nada que ver con el arte, yo no me relaciono, ahora sí, pero antes no me relacionaba con artistas, pero yo era guitarrera, siempre... como que yo era la típica cantora de fogata, pero yo lo hacía así como que... no... como que era muy de tomármela a la ligera, como que no era un hobby en realidad, como que yo tenía esa contradicción. Y un año, que fue el 2011, fue un año tan raro, el movimiento estudiantil, te acordai’, fue un año muy raro, yo trabajaba en la católica, entonces me tocó como vivir todo eso desde adentro como investigadora, como pensando la educación, me tocó vivirlo ahí, me dejó como bien esperanzada ese año en términos de eso, pero también con un gusto bien amargo de



todas las hueás<sup>35</sup> que pasaron... me separé ese año, fue un año bien cuático<sup>36</sup>. Yo estaba así en plena crisis y un día tuve un sueño, tuve un sueño muy hermoso, que me dejó así como muy... no sé, como rara. El sueño era este: yo estaba aquí como en el centro de Santiago, y habían como unos trabajadores, unos obreros de la constru<sup>37</sup> ponte tú, con un camión, y estaban como con una manguera tirando cemento, yo pasaba, y este cemento ellos me echaban así encima como jugando. Uy, como que yo me sentía así cochina, cachai, y empezaba a buscar agua, y empecé a caminar por Vicuña Mackenna hacia el sur – mi familia es de Pirque-empezaba a caminar y llegaba a Pirque, caminando, buscando agua pa’ bañarme; llego a una parroquia, a un camino, y habían unas mujeres afuera, unas cantoras, ni yo sabían que eran cantoras, y les digo oye saben que me ensucié... estas mujeres me toman y me hacen entrar a la parroquia, y en vez de hacerme entrar al baño, que era lo que yo buscaba, me hacían entrar como a una capilla; estaban todas las mujeres así en rueda, como en una misa ponte tú, y había una maestra de ceremonia, la maestra dice algo blá blá blá, ... y de pronto se para una mujer con una vihuela, yo digo una vihuela porque no era una guitarra, no era un guitarrón, era una guitarrita, y empieza a tocar una letanía, que yo quedé así waaa loca, yo la vi y yo dije yo sé hacer eso, yo sé hacer lo que ella está haciendo, y ahí desperté, así en plena noche, y como que un tiempo me quedó ese sueño así, como que no sé, me acordaba, me acordaba, me acordaba, y de repente caché y dije no, esta hueá es como esos sueños así de oficio, como el que tienen las machis ponte tú o las yerbateras, que yo conozco mucha gente que ha tenido un sueño así, y dije este es un sueño que me está diciendo, es una invitación, dije, a lo mejor es hora de tomármelo en serio. Me quedé con esa sensación y como dos días después vi el documental de la María José Calderón, que se llama “El canto a lo poeta” (...) y lo vi, y escuché el guitarrón, y ya dije yo, esto es, esto es mi vida, me espera mi oficio verdadero dije yo; y ahí empecé, también como por coincidencia en el transcurso de esos mismos días, me fui a Pirque porque yo estaba buscando casa pa’ cambiarme, como yo me estaba separando, y llegué al pueblito de artesanos, pero buscando arriendo con mi papá y mi mamá así. Y llegué al pueblito de artesanos, buscando datos, porque en Pirque no buscai arriendo por internet, sino que tenís que ir preguntando, y estaban justo los payadores, en el escenario y escuché el guitarrón y así quedé loca, y ahí el bigote Villalobos como que empezó a, como estaba él de animador, después venía lo de banco estado que se hacía, como que dio la ruta de lo que se hacía en paya, y ahí yo fui a todo, como 2 meses.

El 2011 pasó esto, yo más o menos en noviembre del 2011, porque yo me di cuenta de que yo necesitaba mi maestro, que no era una cuestión como que yo podía aprender en un taller o no sé qué, entonces vi en una rueda al Rodrigo Núñez y a la Cecilia Astorga, y yo dije ella tiene mucho que ver conmigo, como por su poesía, no sé qué, y acosé a la Cecilia Astorga como por dos meses, porque además ella era la única mujer en ese momento, y yo quería que fuera una mujer, y yo la veía cantar a ella (...) y ahí hay una relación de maestra muy de padrino más que de enseñarte

---

<sup>35</sup> Atenuación de huevadas. f. vulg. Acción torpe, incorrecta. [*Diccionario del habla chilena*]

<sup>36</sup> Según el contexto puede significar cosas como exagerado, llamativo, inesperado o asombroso.

<sup>37</sup> Atenuación de construcción.

como que estuviéramos “ya, hoy día vamos a ver la décima”, íbamos ahí a la pasada no más, empecé a ir con ella a todos lados, empecé a ir a su casa, yo diría que relación alumno-maestra a la antigua.

Emma Madariaga, quien pertenece a una familia de payadores, cuenta sobre su ingreso al mundo de la paya:

Improvizando hace poquito más de un año, muy poco, empecé a ir a un taller de improvisación que hace mi papá y mi tata en Casablanca... hice todo al revés, hice todo desordenado porque me salté la parte poética, que es escribir en papel y después pasar a los siguientes pasos siguiendo el proceso, no po' yo empecé a improvisar altiro<sup>38</sup> en la estructura de la décima [...] Sí, el sólo hecho, por ejemplo en mi casa, desde que yo tengo memoria, de antes de empezar a hablar, yo tarareaba, con mi papá cantábamos toda la noche... después empecé a ir a las vigiliass de Canto a lo divino y empecé a prepararme.

### III.2.2 Práctica del oficio

Sobre su recorrido como la primera payadora chilena Cecilia Astorga relata:

Yo empecé en un punto bastante exigente, ya en el escenario compartiendo con payadores de otros lugares, y sin duda con los mejores payadores de Chile [...] fue algo que me tocó a mí y lo agradezco infinitamente a la vida, entonces fui la primera payadora mujer que surgió en Chile. Y ese camino fue súper especial, muy difícil, al principio fue imposible, tuve que desertar como 4 años, desertar porque tuve muchos problemas [...]

Y pasaron 4 años, hasta el año 98, que fue un hito muy importante, porque primera vez que salí en un afiche como payadora, y conmigo fuimos 3, que fuimos como una generación muy importante, intermedia, de payadores [...] uno es el Hugo González y el otro es Daniel Vásquez.

Y de esa vez yo no dejé ya, empecé a tirar pa' arriba... igual yo seguía cantando con el Pedro, pero vino la necesidad de dedicarme sólo a la paya, en la actualidad yo me dedico sólo a la paya [...] en esos años igual seguía siendo parte, organizando encuentro de payadores, y empezaron a venir los payadores de afuera... y cantaba yo también durante los encuentro, pero no improvisando.

Myriam Arancibia, por su parte señala:

... después de eso [su aprendizaje] empecé a asistir a ruedas de canto y conocí a la familia Madariaga, así que en encuentros con ellos, para mí mis principales maestros son ellos... así fue como me inicié en el canto a lo divino, y después en el canto a lo humano, y después como por consecuencia la paya, pero es un camino largo, la paya es el final de... bueno y el camino como que por consecuencia se da.

---

<sup>38</sup> Algo que se hace rápidamente, de inmediato.

Al menos cuando yo empecé vi muy pocas mujeres cantando a lo divino, de hecho la única mujer que yo vi cantando a lo divino cuando yo comencé fue Tita Quintanilla que es mi madrina del canto, en Aculeo, te cuento que es mi madrina del canto porque los guitarrones se bautizan...

Por otro lado, Carola López, cuenta:

... el año pasado, por distintas razones, me volví a acercarme nuevamente al tema de la paya, y ahí me llamó mucho la atención y me puse a escribir mucho, mucho. Entonces me encontré con unos amigos que me dijeron “si tú escribes así, perfectamente puedes improvisar”, y ahí me empezaron a enganchar yendo al "Chancho 6", que es un lugar donde todos los martes se juntan payadores y el que llega ahí puede improvisar si quiere, entonces, claro, empecé a ir para allá, y ahí, el estar escuchando, escuchando, de repente los chiquillos me dijeron “pero haz un verso, un verso que tú te sepas cántalo”, y después ya me engancharon, me dijeron “no, próximo martes tiene que improvisar lo que sea, aunque sea en cuarteta”; ya y con todo el miedo del mundo, vencí ese miedo, y me puse a improvisar. Bueno y ahí eso es un proceso, que yo creo que estoy recién, menos que en pañales, estoy así como recién empezando. Pero fijate que a pesar de estar recién empezando, creo que le he puesto hartito empeño y ya he estado en varios encuentros nacionales de payadores...

María Antonieta Contreras, cuenta que su presencia en el mundo de la paya fue un suceso que ayudó a validar a la mujer como Payadora:

Mi aparición en el marco aquí en Santiago fue importante, y eso fue súper importante pa' la Cecilia y pa' mí, porque la Cecilia se enfrentó a una weá que nosotras con la Caro, por ejemplo, ya no enfrentamos, es una situación súper distinta, en el sentido de que, la Cecilia es la pareja de Pedro Yáñez, yo hago el equivalente de la Rosa Araneda, que a la Rosa Araneda le decían que le hacían los versos, y a la Cecilia hasta hace pocos años atrás le decían que le hacían los versos, hasta hace pocos años atrás no la nombraban como payadora, igual también dicen que ella al principio no era tan buena, cosa que es súper posible, pero yo tampoco era buena y a mí me dijeron payadora a la primera, si tú te enfrentas ahora en un escenario a improvisar nadie va a dudar de decirte payadora, pero estás en una situación, somos menos y todo, pero es distinto, la Ceci enfrentó otra hueá, o sea la hueá de que no existía.

Ahora los rollos que nosotras tenemos es que los hueones<sup>39</sup> se ponen muy galanes, que nos dicen hueás como que es una batalla discursiva, pero nosotras estamos en el escenario... y la Ceci de algún modo creo que se validó como payadora con mi aparición, porque ya ahí es innegable, porque es una payadora pero además tiene una discípula, y además la discípula se sube y hace buenos contrapuntos, o sea ahí

---

<sup>39</sup> Atenuación de huevones. vulg. Persona tonta, torpe, que suele cometer también acciones incorrectas. [Diccionario del habla chilena]

no hay chileno o chilena en este país que no pueda decir que Cecilia Astorga es una gran payadora, independientemente de que a uno le guste o no le guste [...] Y yo también sabía que había que hacer eso porque yo me di cuenta que no habían más mujeres, entonces mi miedo era que justo apareciera una mujer que me cayera mal ponte tú, pero igual yo iba a estudiar con ella igual, porque era una hueá de género [...] de hecho con la Ceci somos re distintas pero nos queremos harto, tenemos afinidad en muchas cosas poéticas también.

Emma Madariaga, quien creció rodeada por el mundo de la paya, señala:

Empecé a ir a las vigiliás de Canto a lo divino y empecé a prepararme... y después a los encuentros de payadores, ahí yo veía payadores y payadoras, y empecé a verlos como referentes, tal como yo veo a mi papá y a mi tata, y eso me motivó, me llamaba la atención el ingenio, la rapidez con lo que ellos hacían las décimas, y es entretenido, aparte de que es un ambiente muy sano, en el que se aprende de todo, si yo quiero ahora mismo puedo ir a un encuentro y le pregunto a don Alfonso cómo es que se toca esta melodía en el guitarrón y él me va a pescar el guitarrón y me la va a enseñar, con un cuidado enseñan, con franqueza, como ellos son [...] Aparte de que pasa a ser parte de la vida cotidiana, yo no se po, voy caminando poa la calle y se me ocurren frases octosilábicas y empiezo a hacer la décima [...]

### **III.2.3 Logros y dificultades que han debido enfrentar al desempeñar el oficio**

Cecilia Astorga cuenta las siguientes experiencias:

Una vez pasó y nunca más dejé que pasara eso [que la incomodaran payando], por mi forma de ser también y por cuidar mi oficio, como te digo yo no tenía referentes, mis referentes eran muy importantes, pero son hombres, entonces yo muy conscientemente empecé a hacerme yo mi propio referente. En ese tiempo, ahora ya no sucede tanto, subían muchos payadores, muy buenos, pero borrachos, entonces yo desde el principio decía si hay un payador borracho no voy a subir, porque el riesgo para mí, para el arte, para todo... no, no estoy de acuerdo, entonces esa era una de mis líneas. Y fue súper interesante para mis propios compañeros, que eran muy buenos, ellos mismos empezaron a descubrir que si estaban buenos y sanos podían hacer mejor trabajo [...] por ejemplo yo subía y me daba cuenta que no les entendía a los compañeros que estaban, se les trababa la lengua [...] yo veía que estaban escondidos tomando, por los nervios, no sé, por learse, pero eso es tomar muy poco en serio el oficio, porque estaban más encima tratando de disimular que estaban medios copeteados, entonces era un desnivel, porque yo estaba trabajando conscientemente y tratando de hacer mi mejor trabajo y los otros compañeros nada [...] entonces dije yo “con este grupo mejor que no, si están así mejor que no”; y eso fue hace poco tiempo, entonces ya ese mismo grupo ya sabe, entre ellos mismos, que no suben... sintieron que ya mejor no tomar antes, después sí, y celebrar y todo [...] y va en pro del arte de nosotros, por cuidar el oficio, porque uno está ahí, en mi caso dicen la payadora, ahora hay más payadoras, entonces, dicen las payadoras hablan estas cosas, puro estas cosas, o no hablan de esto, o son

así, entonces el oficio, ya no es una persona con nombre y apellido, ahora está el oficio y el género en juego [...] Ese fue el principal aporte que me di cuenta que tenía que hacer, [...]

Mi fuerte, cuando empecé, ahora ya no tanto, estaba en el canto, porque yo canto bien, tengo harto oficio; sin embargo, al principio era lo más fuerte, la gente decía en un encuentro de payadores que yo cantaba tan lindo, entonces, el cantar lindo en mi oficio no es lo más importante, ni siquiera cantar bien, ahora para mí es fundamental, no voy a ponerme a cantar mal ahora. Sin embargo el arte del payador es poesía cantada, lo más importante es la palabra, entonces empecé a trabajar mucho, mucho, lo que es mi palabra, mi lenguaje propio, la calidad de la estructura, y eso ha sido un descubrimiento extraordinario, por ejemplo, en mi caso, yo canto una sola melodía, y no es porque no sepa otra, me sé muchísimas, sin embargo la melodía del canto del payador chileno es una melodía maravillosa, y eso es lo que yo domino, y eso es lo que está en pro de la palabra, porque lo más importante aquí es la palabra, y cómo sellar esa palabra más o menos armoniosamente, sobre todo ser muy claro, pronunciar bien, eso lo aprendí de muy chica con los cantores a lo divino, era fundamental cantar bien, o hacerlo lo mejor posible; si uno tiene talento natural, si uno tiene buena voz, eso tiene que ponerlo al servicio de la palabra y pronunciar muy bien, todo eso lo aprendí con los campesinos, y todo eso lo fui poniendo haciéndome mi oficio.

Myriam Arancibia, considera como logro el apoyo que recibió de quienes llevaban más tiempo en el oficio:

El principal apoyo que tuve para dedicarme al canto a lo poeta lo tuve de parte de los antiguos, al revés, en vez de cerrar las puertas ellos las abrían; me llamaba “Myriam, va a haber un canto en Lourdes...” empecé a recibir invitaciones de ellos, de los más antiguos, de los Madariaga... y como mujer es súper gratificante sentir el apoyo de ellos, de los más antiguos, de los patriarcas del canto... yo diría que dentro de cualquier tradición los antiguos son los que van marcando los cambios, y sentir que ellos a uno le dan la fortaleza y el apoyo para seguir adelante yo creo que quiere decir que va por buen camino.

Lo que sí, considero yo que, como con unas de las dificultades que me tomé, tal vez por parte de unos cantores, es como esa costumbre de, de repente decirle a la dama “cante, yo la acompaño”, y de hecho me pasé muchos años cantando, y yo sabiendo tocar el guitarrón y sabiendo tocar la guitarra, y cantando sólo acompañada, más tiempo del que lo demás lo hacen, porque todos pasan por ese proceso, cuando está uno recién aprendiendo y va a una rueda de canto a lo divino el maestro te acompaña, pero de repente como que vi ese, no sé si machismo, pero sí, machismo metido en las venas, no por mala intención, sino de “señorita yo la acompaño” y al final yo no tocaba. Me pasó eso, por ejemplo, con Pancho Astorga, con el guitarrón y con la guitarra, hasta que llegó el día que yo le dije “no, en el encuentro de payadores yo voy a tocar el guitarrón” y se quedó callado, y desde ese día que yo toco el guitarrón, y por lo menos lo que es en la paya nadie me acompaña con el instrumento; en el canto a lo divino sí porque existe la regla, bueno aún en muy pocos lugares existe la antigua regla de que se canta con un solo tocador para acompañar la rueda... pero en el canto a lo humano y en la paya no, yo toco con mi

guitarrón y afirmese quien pueda porque toco bien [...] pero esa fue una dificultades con las que me topé por el hecho de ser mujer, porque yo veía que había otros compañeros míos que llevaban el mismo tiempo que yo y nadie le decía “oiga, jovencito, ¿lo acompaño?”

Carola López, al contrario de las dos payadoras anteriores, ingresó al oficio luego de que la participación femenina ya estaba aceptada, sin embargo, al respecto cuenta:

Dejé de escribir mucho tiempo, después a los 22, 23, tuve dos hijos, y me puse a criar, y me alejé mucho de la guitarra y todo eso, y dejé de escribir. Aunque he encontrado unos cuadernos con unos intentos de volver a la décima, pero empecé a escribir en prosa, después hice unos talleres por ahí de poesía media vanguardista también... como que traté de huir de la rima y romper como con todo eso [...]

Yo creo que en un principio era el típico temor que uno tiene, que para una mujer siempre es el doble trabajo posicionarte como igual a todos, porque no podemos negar que el tema de género es algo importante, o sea produce diferencias en algún minuto, entonces para mí era, primero que todo el tema de que yo iba un poco con el prejuicio de que “pucha, me van a mirar, van a decir ah esta mina”, típico como de los hombres. Yo creo que el prejuicio también está un poco fundado, yo trato de sacarme los prejuicios pero cuesta un poquito. Ahí en el “Chanchito 6” era muy rico el ambiente sí, me recibieron muy bien. Y también estaba el temor de que yo no quería que fuera así como “ah ya, como ella es la mujer, dejémosla que... digámosle que está todo bien, todo bonito”. Entonces no po’, yo siempre me paré un poco como yo soy igual a ustedes, y yo no hablo sólo de las flores, del amor, sino que también puedo hacer una crítica sin ser confrontacional con los pares. Pero eso más que nada, pero ha sido súper bueno el recibimiento; y de hecho las críticas yo siento que han sido bien honestas, no han sido como todo “uy eres maravillosa”, no, sino que los chiquillos me dicen “sabís que te falta esto, te falta más seguridad”, al principio me decían siempre “canta más fuerte porque no se escucha tu canto” y es importante que se escuche lo que uno está diciendo porque tú no sólo estás cantando, no estás cantando pa’ que bailen, tú estás diciendo algo que se tiene que entender.

María Antonieta Contreras, a lo anterior agrega que ella fue doblemente transgresora:

Yo creo que mi aparición es doblemente transgresora, primero porque en algún momento se sintió que yo era la segunda mujer en el escenario, la Caro López no existía en la escena, la Daniela estaba en el sur, por lo tanto se daba con la Myriam, con el Pancho Astorga, como que era otro sitio, pero acá en Santiago yo era la única después de la Ceci, y eso ya cambió el equilibrio cuático, eso primero, lo segundo es que yo soy lesbiana y soy feminista, no meto tanto el discurso como la Caro por ejemplo, en el verso, pero yo soy probablemente como activista mucho más radical que ella, y yo soy ya una de esas feministas que opera por existencia; por ejemplo payadores homosexuales en Santiago habemos sólo 2, y ha costado, a él le recriminan fuertemente cuando él habla de eso, en cambio a mí no sé por qué, yo

creo que debo ser una figura amenazante, pero nunca nadie me ha dicho nada, debo ser un poco atemorizante, eso me han dicho amigos, y nunca nadie me ha hecho ningún comentario, yo siento las miradas la desaprobación y toda la hueá, y yo no saco a colación mi lesbianismo, por ejemplo, además ni siquiera soy tan lesbiana, soy media pansexual, poliamorosa, soy como posfeminista, como *queer* soy cercana a esos ámbitos, en términos políticos, entonces yo no ando defendiendo la hueá, pero si tengo que cortejar a una niña o hablar de una niña, me entendí, no lo tematizo, pero la persona que yo soy, en ese escenario es raro, es como medio provocativo yo creo, y en términos... sabís que yo casi lo siento como discriminación positiva a veces, que los chiquillos quieren mucho que haya una mujer, el otro día les decía, yo adhiero todo el rato con la lucha, por ejemplo, de la Caro, y la apoyo y ella me ha propuesto que tengamos escenarios con cuota y me parece bien porque también nosotras estamos en desventaja históricamente en relación a los compañeros [...] pero también me molesta un poco que nos pongan sólo porque ahora hay que poner a una mujer, me entendí, o sea si yo estoy resfriada un día, bájame, si yo canto mal, bájeme, no quiero que porque yo soy mujer me pongan ahí, o porque yo soy mujer sean más elegantes.

Emma Madariaga, por otro lado, centra su respuesta en los logros:

... el encuentro internacional de Casablanca, yo el año pasado participé pero no improvisé, este año se me dio la oportunidad de ser parte de la delegación chilena, y es el encuentro internacional más grande de América, además fue formado por mi papá y mi tata, para ellos compartir con personas de otros países que se basan en lo mismo, pero varían muchas cosas, por ejemplo las melodías, la costumbre de ellos mismos, aprender de ellos también, tuve la oportunidad de pagar con dos personas colombianas y una puertorriqueña, y eso pa' mí, pucha, llena el alma, además que se ofrece la oportunidad de siempre aprender, hasta de la manera de sentarse uno aprende de los viejos y eso es muy bacán<sup>40</sup> para mí.

### III.2.4 Percepciones de género en cuanto al oficio

Cecilia Astorga, centra su respuesta en la incorporación de la mujer en el mundo de la paya y el sello que éstas dejan:

... también de ser muy responsables y estudiosas del oficio, en eso fue hacernos un lenguaje propio, como muy natural, muy obvio, y me di cuenta en el escenario que lo que a mí se me ocurría no se le iba a ocurrir nunca a un hombre, y los demás también se fueron dando cuenta [...]

Ahora nosotros cantamos, en Chile, es el único lugar que cantamos sentados en el mundo, con la excepción de los troveros de Murcia, en España, que tienen que cantar sentados y nosotros también. Entonces el estar sentada, me da una situación que ya es más femenina, el tono también en que uno canta obviamente es distinto al del hombre, y yo soy contralto igual, pero igual hay una diferencia de tono, entonces ya se provoca un cambio, un contraste... y hay que darle un toque muy

---

<sup>40</sup> Coloquialismo que, en este contexto, puede interpretarse como genial, fantástico.

femenino, porque eso soy yo, soy súper femenina, y mi propuesta y mi postura también va a tener otro ángulo siempre, es increíble [...] Incluso estando con otras mujeres, en un pregunta y respuesta, a uno siempre se le ocurrían dos respuestas a algo, entonces yo decía “oy ojalá que no se le ocurra a los demás, porque esto es tan obvio para mí”, y efectivamente a nadie se le podía ocurrir, entonces cuando yo salía con mi respuesta, que ya tenía otra alternativa por si respondía antes que mí lo mismo, en los compañeros y la gente producía un asombro tan grande, y era a mí lo primero que se me ocurría, pero a los hombres no se le ocurría nunca, entonces eso es un prisma que uno tiene, una manera de mirar las cosas.

[...] ahora yo tengo una teoría [sobre por qué hay pocas mujeres payadoras], es porque este mundo es masculino... ahora, yo encuentro que improvisar la poesía es un desafío muy potente, que a mí me parece que es muy masculino, y por eso en algunos casos se hizo machista, pero no es machista [...] la mujer, todas tenemos un don natural, una capacidad de estar haciendo dos cosas o tres cosas a la vez, el hombre no, entonces el planteamiento del improviso es un desafío feroz porque uno necesita rápidamente escoger un camino y resolver algo muy rápidamente, en el ámbito del lenguaje, que el lenguaje reúne toda la vida humana, toda tu vida, entonces esa opción, ese trabajo, eso es masculino, a los hombres no les cuesta hacerlo, a una sí le cuesta, y para algunas mujeres es imposible de hacer, sin embargo, una lo puede hacer, si una tiene todas las posibilidades, pero ese trabajo, eso es masculino, eso de optar rápidamente por un camino y resolver algo, sin que tu oreja esté escuchando que la guagua está por allá, que el gato está por acá, que tienes que llegar a hacer la cama... el hombre no tiene eso, la mujer tiene eso. Pero una vez que yo lo planteé me dijeron “pero eso es cultural”, yo creo que no, es cultural por supuesto, pero yo creo que en el cuerpo de la mujer está, es corporal, es interno, es mental también, yo creo que de estructura mental. Y mi teoría se confirma por varias cosas, que yo veo en mis compañeros, se confirma también por una actitud al improvisar muy masculina, masculinizada, en las compañeras, entonces yo como me hice a mí misma mi estilo ha sido bien especial porque en Chile somos diferentes... una se plantea como mujer, yo soy mujer no soy una mujer payador, soy payadora, si tú vez a mis compañeras de Argentina, ellas hasta se visten de gaucho, de hombre, y no es porque sea su condición sexual, nada nada, sino que es el desafío del improviso, y en ese ámbito cultural también, que las hace optar una forma masculina porque de esa manera es mejor; porque es muy desafiante si tú te planteas ponerte con todo tu cuerpo en el escenario es muy riesgoso, porque estás desnudo, sólo con tu palabra y tu lenguaje, y tu mundo interior y exterior, lo que percibes y todo, muchas cosas, y cuando uno lo hace eso con profesionalismo tiene que sumirlo con mucha humildad, y en el caso de las mujeres con un respeto por el otro también, porque... el feminismo no queda aquí, nada que ver, entonces yo tengo que plantearme como una persona que hace lo mismo que un hombre pero con diferencias, así como mis compañeros tienen entre ellos sus diferencias, yo soy diferente, desde mujer pero no del feminismo, porque no tiene ni un asunto; y en el caso de si hay competencia que yo sea buena no más, no por ser mujer, que sea inteligente que pueda resolver situaciones, que maneje bien el lenguaje, la forma, todo, en eso se ve que uno es mejor [...]

Siempre he estado ligada a folklore, mucho, y ahí había harto temor también, en el mundo folklórico más purista, quienes leen y enseñan que en el mundo de los payadores son hombres, y ahí todavía hay un tipo de problema, que conociéndome



y todo, y admirando mi trabajo, dicen no po', si hay que invitar a un payador, son hombres; eso de parte de hombres y mujeres, y la gran mayoría de los investigadores del folklore acá son mujeres.

Sobre sus ideas acerca de la división de género y las diferencias aportadas por la mujer, Myriam Arancibia dice:

Como que de repente se sobrevalora la improvisación, y se mira en menos la memoria, “no este canta puro verso de memoria, no tiene capacidad”, al revés, la capacidad de memorizar versos para mí es increíble... y además, al tener la capacidad de memorizar tanto verso la improvisación después sale sola [...]

Yo creo que pueden haber varias razones [de la división de género], pero creo que principalmente por la forma de vida, o sea existía una cultura donde la mujer en la noche no salía de su casa, entonces cuáles eran las ocasiones en las que las mujeres cantaban, en las fiestas familiares, como las trillas, las vendimias, los casamientos... porque la mujer se concebía como una señora de su casa, que tomaba la guitarra solamente para cantarle a los hijos, para cantarle a la comunidad, y está bien, pero nada más que eso, no me imagino que una mujer, por ejemplo, tenga permiso para salir a cantar toda la noche, pero el hombre sí [...] pero siempre existió la excepción de mujeres que hacían lo contrario, pocas, y las mujeres que hacían lo contrario eran mujeres muy importantes, mujeres adelantadas para su época, incomprendidas [...]

Yo sostengo, y que alguien me agarre a palos si se molesta, pero yo sostengo que el canto a lo poeta no existiría como existe hoy si no fuera gracias a la mujer, a que no hubiese existido alguien como Águeda Zamorano que los agrupó, por ejemplo, al hecho que yo veo, y lo digo por experiencia propia, que para organizar un canto a lo divino, el canto a lo divino no existe si no hay una mujer detrás, el hombre, tal vez va a sonar feo, pero el hombre se preocupa de llegar ese día y cantar, y nada más, y quién se preocupa de convocar a los cantores, de insistir en que lleguen, en que haya una cena, en atenderlos y después en que se vayan, una mujer po', ya sea cantora o no sea cantora... eso conversábamos con nuestras amigas cantoras y con la Tita también, la Tita contaba: “yo llamo a los cantores pa' que vengan, hago la difusión, la publicidad, hago la comida, en eso que estoy pelando las papas y que está hirviendo la olla, voy y me integro a la rueda y canto una décima, y después me paro a apagar la cocina, que tengo que ir a ver el bracero”, todo, o sea la mujer sostiene todo el canto, porque el hombre, aunque me reten y me agarren a palos, lo único que hace es sentarse a cantar, y después, a la hora de la cena, sentarse a comer, nada más; de no ser por la presencia de la mujer yo creo que el canto ya no existe, somos fundamentales. [...]

Hay un sello distinto porque somos mujeres, bueno, hay un sello distinto de partida notorio en lo que es el registro de voz. Cuando recién también comencé, era una cosa de que una se integraba a una rueda y tenía que adaptarse al tono de los hombres porque el tocador no tocaba en otro tono... claro como eran pocas mujeres todavía no se exploraba esa riqueza de hacer el cambio de tono en la rueda y de que el guitarronero tenía que perfeccionarse en tocar su toquío en otro tono para que las mujeres también cantaran; y lograr eso ha costado, como que recién ahora los guitarroneros como que se están poniendo en la tarea de aprenderse los toquíos en

el otro tono también [...] Esa es una diferencia notoria, tal vez superficial pero importante, porque si uno no respeta su registro de voz tampoco está respetando su identidad... para mí eso es fundamental, que se respete nuestro registro de voz porque eso es respetar nuestra identidad femenina. Y esa fue una de las razones también por las cuales yo decidí que yo tengo que tocar el instrumento porque nadie mejor que yo me va a acompañar a mí.

Y el toque femenino en cuanto a la poesía también, yo creo que nace solo, es natural, a mí por lo menos, no sé si tiene que ver con el hecho de ser mujer, pero no me nace el deseo de ofender a otro, salvo que me sienta atacada y que tenga los argumentos para contrarrestarle...

Hay hartas cosas que tienen que ver con el toque femenino, no sé po', yo estoy arriba de un escenario y veo que al lado está Arnoldo Madariaga, que es huaso, pero huaso de tomo y lomo, y lo veo, y pa' mí es como el hombre perfecto, aunque sea viejo, es un tipo pero demasiado encachao... cuando joven tiene que haber sido un churrizo tremendo, entonces estoy al lado de él y siento su energía de hombre masculino, de hombre de campo, de trabajo, de esfuerzo y poeta a la vez, entonces llega un momento en que pa' una es como inevitable tirarle un piropo, eso también debe ser parte de la psicología femenina, pero como un piropo sutil también, porque también la mujer, o al menos como yo fui criada, no somos de las que a primera le tira un piropo a un hombre, de a poco, entonces le digo que es lindo, que es nuestro patrimonio, que yo me lo llevaría pa' mi casa [...]

... una que ha sido mamá, de repente hay jóvenes que una los ve como si fueran sus hijos, pero es una cosa sin querer.

Carola López, destaca, entre otras cosas, que aún es demasiado notoria la escasa presencia de la mujer en los círculos de paya:

Tiene que ver mucho con cómo se estructura la sociedad, esta sociedad ha estado siempre con esas divisiones, o sea, roles súper determinados, la mujer en la casa, criadora de hijos, la que mantiene en pie la casa, y el hombre que es el proveedor, y de alguna manera así también se han ido fijando esos roles, yo creo que eso es herencia, pero en el mismo repertorio se ve que ha sido difícil pa' la mujer, y esos pilares son fuertes, son difíciles de botar. Es difícil que la gente de campo rompa con esos esquemas.

Yo no tengo conocimiento de eso, pero me da la impresión que la Rosa Araneda o la Águeda Zamorano en algún momento sí improvisaron, a lo mejor no como... quizás más en la intimidad familiar, de alguna manera, pero sí yo creo que hubo mujeres antes. Es difícil esa investigación porque no hay escritos, imagínate que decían que a la Rosa Araneda su marido era el que le escribía los versos, o sea una cuestión súper discriminadora.

Hay pocas mujeres, en ese tiempo, ahora he visto más, generalmente son la esposa, la compañera del cantor, familia en general, es raro que llegue una mujer sola a cantar a lo divino, pero ahora yo creo que sí se puede dar más, en esta época.

A la gente le llama la atención, presentan una payadora, ah es algo diferente, porque no hay muchas, imagínate entre 25 cantores yo era la única mujer, y generalmente pasa así [...]

Igual depende de la personalidad de cada mujer [tener un sello diferente al del hombre], sí, mira en general, por lo menos las que yo he escuchado, creo que la más confrontacional es la Myriam Arancibia... como que ella puede llegar a ser agresiva incluso, sin faltar el respeto ni nada, pero sí la he visto como bien segura, súper segura... pero no, es que una no puede llegar y decir las payadoras chilenas son así, creo que todavía no hay un contingente como pa' que uno diga.

Sí, claro, es distinto el verso escrito de mujer chilena... porque el improvisar es súper distinto a como uno escribe. A mí me pasa que, como estoy generalmente con hartos hombres, y hartos hombres que son bien perspicaces, como que trabajo un poquito eso, como que se me ha pegado un poco, por ejemplo, a mí no me gusta la vulgaridad, creo que no hay que ser vulgar en la paya, pero sí de repente la picardía igual es buena, entonces sí me gusta de repente explorar por ahí, cosa que nunca había hecho porque cuando uno escribe es distinto, pa' mí es poesía, como poesía profunda. Entonces, en la improvisación se da otro... depende del contexto también, de la gente que esté, del compañero que tú tengas, no sé, me ha tocado hacer cosas bien chistosas, bien entretenidas, por ejemplo, en las personificaciones, yo diría que eso es lo que he estado desarrollando últimamente...

María Antonieta Contreras, se suma en lo señalado por Carola López en cuanto a que la división de género en los oficios del canto es más bien un mito histórico:

Con la cosa de la visión de hombres y mujeres yo tengo la sospecha de que también hay algo de mito, en el sentido de que se haya sentado más un discurso en los últimos 100 años que una realidad de quien cantaba o no cantaba, en el sentido de que en la literatura también lo que está escrito está escrito por hombres, entonces si había mujeres cantoras, o mujeres que payaban, o mujeres que tocaban el guitarrón, o que estaban en contrapunto, o que eran pares en cualquier sentido en ese ámbito por ejemplo con los hombres, a lo mejor no lo sabemos, a lo mejor había una zona súper pro y súper posmoderna y no cachamos po', porque lo que sabemos de esa historia también está permeado por una mirada hetero, por un escritor heteropatriarcal que tiene que haberlo sido, o sea Lenz y todos los... el mismo Dannemann, son hombres heterosexuales de la elite, entonces puede haber historia que no conocemos, es como mi primera sospecha, de que quizás hace como 300 años habían caleta de guitarroneras, y a lo mejor era un instrumento de mujer [...] y a lo mejor lo que nosotros creemos que es una norma de la tradición en sí, es nueva, y es un valor en que se fueron a principios del siglo pasado [...] porque sí lo pensai, igual en general en estas culturas la transmisión de la cultura igual es femenina, o sea como que es más rol de las matriarcas y de las madres que de los padres, como que yo siento que en la cultura chilena la figura del padre sigue, o sea se está cambiando hartito, pero igual ya si uno pudiera simplificar así arquetipos, igual la figura del hombre es como del hombre ausente, del hombre que se mueve, del hombre que viaja, y la mujer la que sostiene, la que tiene los hijos, la del alimento, entonces como que es raro que el hombre lidere en el canto por ejemplo, como que no me hace tanto sentido [...]

La Ceci es más feminista que yo, mira te voy a dar un ejemplo, cuando vamos a pagar, los chiquillos, yo soy súper obsesiva con la hueá de la comida, me encanta comer, mi mamá es una matriarca, mi abuela también, yo soy súper preocupada de

la hueá de la comida, me obsesiono, no sólo por mí, sino como que ando haciendo que la gente coma, entonces a menudo, por ejemplo, cuando cantamos, nunca nadie se preocupa [...] yo soy de las que pienso, a ver, almorcé a las 3, voy a tocar a las 7, no, necesito comer antes, qué necesito comer, ya, llevo pa' todos, bebidas, pancito [...] alimento a todos los hueones, y la Ceci no lo hace, y lo hace, no lo hace, conscientemente, de hecho ella me lo ha dicho, porque sino ella sería la que ocupa ese rol así *forever*, los hueones nunca más se preocuparon si llevaban confort, si llevaban pan, bebida, ni una hueá, entonces ella no lo hace; yo soy tan obsesiva con la hueá que no puedo dejar de hacerlo porque sino me cago de hambre.

Emma Madariaga, cuenta lo que ella ha aprendido al respecto:

Eso, de lo que he aprendido también tiene una razón, en el canto campesino sobre todo, en las cuecas en las tonadas, lo que se veía antes es que los hombres cantaban todo lo que era de tipo masculino, el verso, el vals, el romance, y las mujeres se encargaban de las canciones de tipo femenina, la cueca, la tonada, y esa fue la razón yo creo que llevó a no sobrepasar eso, porque además que la gente era respetuosa y seguía las reglas y todo, y el hombre fue el primero que se desvió del camino y empezó a cantar cueca, y ahí las mujeres empezaron a cantar el verso [...] escuché de una persona que tocaba el arpa, y el arpa también era de las mujeres, y tocaba el arpa en una radio y no podía decir quién era él, y tenía que decir que era una mujer para que tocara... porque o sino se cuestionaba muchísimo.

Yo creo que es un tema de costumbre igual, de repente podría haber escondida una mujer por ahí, en esos años, que era payadora y payaba toda la noche en su casa y le avergonzaba salir, yo creo que eso se repitió mucho, y tiene que ver con la historia también [...] sí, el cómo me van a ver también, en ese tiempo, ahora no, ahora no creo que sea tan así, las mujeres ahora tenemos la libertad [...] Yo creo que también es un tema de interés. [...]

Antes, en la rueda se usaba una sola guitarra, y con esa guitarra se cantaba toda la rueda y no llegaban o estaba muy abajo, porque se cantaba en el tono de los hombres, y eso tiene que ver un poco más en la diferencia de género. [...]

En la picardía [se diferencian], los hombres muchas veces, en la mayoría tienen más picardía en su lenguaje, y las mujeres... no se po' si decimos algo así en un verso, no se po', si yo canto un verso así picaresco miran raro, puede ser mal visto, la mujer tiene que tener como un lenguaje más elegante, ser señorita.

### **III.2.5 Relación con la figura masculina en el aprendizaje y en la práctica del oficio**

Cecilia Astorga cuenta que desde sus inicios estuvo rodeada de hombres que le apoyaron para ingresar al mundo de la paya:

... cantábamos con mi hermano, tonadas, cuecas, y cantábamos en la parroquia. Después mi hermano entró a estudiar aquí en la Chile, música, y seguíamos cantando, hasta que a mi hermano lo invitaron a ver un encuentro de payadores, de improvisar... y la hermana siempre andaba pegada a él, entonces ahí mi hermano se

hizo payador, ahí empezó a destacar y yo la hermana ahí al lado. Y yo siempre improvisé, después empecé a improvisar mucho, pero nunca en el escenario porque yo nunca me imaginé que pudiera existir una mujer payadora, cantora a lo divino sí, y cantábamos tonadas y eso, otro mundo de las cantoras, a dúo con mi hermano, pero yo nunca me imaginé que pudiera existir una mujer payadora porque los payadores eran hombres.

Hasta que una vez... bueno ahí pasó algo en lo personal muy importante, yo me fui a Conce a estudiar música, después me cambié, soy profesora básica, me titulé el 91, y ahí yo me vine a Santiago porque me casé con Pedro Yáñez, el referente más importante de los payadores en Chile, y estando con Pedro obviamente cantaba con él, así que escribía mucho, seguía cantando, improvisaba pero tampoco sentía que era posible que hubiera una mujer payadora todavía.

Y de repente estando en un encuentro... porqué él promocionaba la paya en todos lados, afuera de Chile y todo, y ahí estaba yo, de repente dije “pero si yo improviso mejor que los que están en el escenario”, fue un momento especial, de verdad, lo dije, y el Pedro me dice “pero claro”, vamos a armar algo y... ahí empecé yo a pagar en los escenarios, ya sabiendo mucho, porque el paso lo di dentro de un mundo que lo conocía al revés y al derecho, de toda la vida, entonces no era algo que hubiera surgido así como un antojo personal, partí teniendo mucho terreno ganado en el escenario, yo empecé cantando en los escenarios desde los cuatro años, lo que da un dominio de la situación.

Myriam Arancibia, si bien en sus inicios en la paya cuenta haber recibido mucho apoyo por parte de los payadores, igualmente vivió experiencias anecdóticas con hombres:

Me pasó que un payador se asustó porque le tocaba pagar conmigo, raro dije yo, pero bueno se asustó, y yo no le hice nada, no le dije ninguna pesadez ni nada, y se empezó a enredar con el toque de instrumento, se desafinaba, se pisaba las rimas, y yo me preocupaba de transmitirle buen mensaje al público no más, no de atacarlo a él, y los demás payadores debajo del escenario se reían, todos muertos de la risa porque hasta creo que fue como una trampa que le tendieron a este payador, que sabían que si payaba con una mujer le iba a ir mal así que lo pusieron ahí. Entonces claro, después me bajé del escenario y conversando con don Arnoldo me aconsejó y me dice “no pue, no pue, si usted ve que el otro payador lo hace mal usted se lo tiene que hacer ver, lo tiene que hacer notar porque la gente no sabe, y ante la gente si hay un mal espectáculo va a quedar como que usted y él lo hicieron mal, usted también va a quedar mal, así que si el otro se pisó la rima usted se lo tiene que decir, no le pegó lo suficiente”, no quiero dar el nombre, pero fue un payador que se equivocó bastante, se puso muy nervioso sólo por el hecho de pagar con una mujer, y que de hecho él era muy estrellero y le decía muchas cosas pesadas a los demás payadores, por eso como que le tenían pica y armaron este plan y dijeron “ya, en este encuentro lo vamos a poner con la Myriam, a ver qué hace, porque no puede decirle pesadeces”, además estaba embarazada yo “que se ponga a decirle pesadeces a una mujer y embarazada el público se le va a ir encima”, entonces sí era cierto, él no halló qué hacer, pero yo tampoco lo atacué.

Carola López, por otro lado, cuenta situaciones que le ha tocado vivir por el hecho de ser pareja de un payador:

Mi pareja es payador [José Pablo Catalán], e incluso le dicen a él de repente “oye que está payando bien la Caro”, como que “la tenís así...”, y yo digo “oye si es mérito mío”, o sea igual es como entre chiste y todo, pero ellos lo creen de alguna manera “ah, ella empezó a pagar cuando se juntó con él”, claro coincidió también, porque a los dos nos gustaba, él ya venía como con hartito de pagar, entonces también es una motivación, pero nosotros no payamos nunca juntos, si la otra vez le decía “oye, nosotros deberíamos tener un training de entrenamiento”, porque esto es un entrenamiento igual... y yo improviso más con otras personas que con él [...] sí, y como que lo felicitan a él, más que a mí, algunos más viejos igual. Ah, y la otra vez don Arnoldo Madariaga, en Casablanca le decía: “ah, pero es que usted tiene que guiarla”... a mí igual me daba risa, porque son creencias que están súper arraigadas, claro, ellos son los que guían, el hombre es el que guía a la mujer, en un terreno que no es de la mujer [...]

Los hombres en la paya, los payadores mismos, están muy pendientes de las mujeres que están payando, eso sí me he dado cuenta, como que las tienen súper identificadas, tal es así, esta otra es así, profesionalmente digamos, nada personal, sino que en el fondo... es como uno estudia también, pero como ellos son tantos una no lo hace, pero ellos sí lo hacen con las mujeres, como son muchas menos, es como el escaneo así completo, de pies a cabeza, pero uno también va cambiando su forma.

María Antonieta Contreras, al referirse a los contrapuntos con hombres alude a la manera diferenciada en la que son tratadas:

yo creo que hay una... y eso es un riesgo, como una excesiva tematización de la hueá sexual y de la hueá amorosa [...] amorosa de pareja, de galanteo, de la gallina y el gallo, que es hermosa pero yo creo que a veces nos vamos al chancho, encuentro como que de verdad yo veo a la payadora y, y he visto a la Ceci muy complicada tratando de salir de ese discurso, tratando, tratando, tratando y el hueón atrapándola, atrapándola, atrapándola en el galaneo, atrapándola, la he visto en Casablanca, por ejemplo, [...] generalmente hay 20 payadores y 2 mujeres [...] sabís que es terrible porque yo he visto a la Ceci así en el encuentro entero todos sus contrapuntos del mismo tema, y ahí ella tratando de soltearla, de repente tratando de salir pero, lógicamente que es una doble intención [...]

me pasa igual, me pasa hartito, como que yo quiero salir del tema, quiero hablar de política, de fútbol, del transantiago, y mis compañeros ahí con la hueá, y “que después de marratito” como que te tira el corte, cachai, como que está intentando seducirte, y tú también no sabí’ si ser violenta frontalmente o recibirlo con... generalmente una a la primera como que le corresponde con, si te dice rosa ya dile clavel, pero después de eso yo quiero salir y los hueones perseveran, perseveran, no sé si ellos se manejan y no se les ocurre otra cosa. [...] es algo nuevo pa’ ellos [pagar con mujeres], que no quieran ser tan agresivos, entonces es la forma que encuentran.

Emma Madariaga, si bien cuenta que ella no ha vivido situaciones incómodas al pagar con hombres, sí le ha tocado presenciarlas:

En la improvisación, sí, hay algunos hombres que yo he visto que al hacer un contrapunto tienen solamente esa actitud de piropear, eso yo lo encuentro no bueno, porque pienso que no por el hecho de ser mujer van a poder... en el contrapunto se hace un diálogo, se puede conversar sobre el tema que se escoja entre los dos que están pagando, y los hombres algunas veces, son pocos hombres en realidad, buscan y se van por el lado de piropear a la mujer con la que están pagando, de, no se po', la ven como un objeto en realidad, pero son la minoría, y eso no me gusta porque no por yo ser mujer voy a poder hablar sobre un tema que ellos escojan [...] a mí no, no me ha pasado, pero he visto que payadores empiezan así a piropear, y la mujer "pucha, qué hago" y no sé, eso es la minoría sí, lo que yo he visto [...]

### **III.2.6 Relación con otras mujeres que se hayan interesado en el oficio**

Cecilia Astorga, quien ha sido referente para otras mujeres, habla sobre su labor para enseñar a otras:

Si yo aprendí con otros también tengo que ser parte del aprendizaje de otros... ahora, yo no hago escuela de payadoras, sino de la paya en general, obviamente hay muchas mujeres que se sienten identificadas conmigo... y hay muchas que han aprendido conmigo y con otros, porque eso es parte de mi manera de enseñar también, digo ya, tomas conmigo clases, pero después te vas a clases con él y con él...

[...] yo he tenido muchas alumnas que han aprendido a escribir, y ahí yo creo que hay algo que me gusta mucho, que es trabajar con mujeres en el aprendizaje de la décima, porque ahí es diferente, es diferente a los hombres, entonces en algunos momentos cuando llegan muchas mujeres, yo junto en alguna ocasión a puras mujeres no más, porque ahí hay diferencia; y compartir con el grupo así de heterogéneo, de diferentes edades, de diferentes orígenes, también es maravilloso, pero en un momento, si me ha tocado decir, ya hay 3, juntémonos puras mujeres no más, y sale una cosa increíble, que ahí se nota la parte femenina dentro del mundo de la estructura en la décima que pa' mí es una maravilla... la décima es una fórmula mágica, entonces muchas chicas que la aprenden descubren algo que les queda muy bien [...]

El otro día, mi alumna aventajada, la Anto [María Antonieta Contreras], la escuché que estaba hablando de mí, entonces me gustó, porque justo lo que yo quería lograr ella lo entendió, que en un momento ella sola pudiera hacer algo, yo muy bien podría decirle esto es así, y yo no le dije eso, cómo había que hacerlo, ella aprendió sola, y se dio cuenta que yo lo había hecho así para que ella lo pudiera aprender sola, y fue bonito escucharla porque dijo que ahí se dio cuenta que yo era una gran maestra, que la había dejado sola para que ella sola descubriera; que era la forma de escuchar la décima, una vez estuvimos como dos años y nunca la escuché cantar, nunca cantamos nada ni improvisamos nada, y en un momento la invité a cantar, y subió, y ahí "uy" dije yo, pero confiaba en que ella iba a saber hacerla, tal cual pue! Y es lo mismo que hicieron conmigo, me dijeron "ya, ven para acá" y aquí tienes un

pie forzado, hazlo, porque la persona que me invitó a hacerlo ya confiaba en que yo lo iba a poder hacer, y así lo hice, y ese momento es como encachao' porque es un poder que se transmite, que después de eso es re-difícil desconectarse; de hecho la Anto, ahora yo creo que va a ser sólo payadora casi, ella tiene su trabajo y todo, pero va a ser payadora siempre.

Myriam Arancibia, quien de manera independiente se ha encargado de recopilar nombres de mujeres decimistas (escritoras e improvisadoras), relata que ella trata de siempre acoger a otras mujeres, pero, a la vez, dice que ella en algún momento sintió que no sucedió eso con ella:

...y lo otro también, como mujer ser solidaria, si de repente encuentro a otra mujer acercarme a ella, conversar y estimularla a que siga adelante.

Hace unos 5 años atrás, en el centro cultural Curarrehue, en San Pedro de la paz, con Silvia Gutiérrez, organizamos un encuentro de puras mujeres, y tengo entendido que ahora se han hecho encuentros de puras mujeres, pero ese fue el primero que se hizo; fue para mí pero un aprendizaje tremendo, tremendo, porque había mujeres antiguas y habíamos nuevas... bueno hicimos la presentación juntas, cantamos versos a lo humano, payamos... y más que el encuentro como tal lo enriquecedor vino después, la conversación después, el quedarnos juntas, nos quedamos juntas todo el fin de semana; el aprendizaje fue tremendo porque nos quedamos conversando cosas, compartiendo cosas de poetas mujeres, contarnos esto de “uy cada vez que voy a un lugar me dicen: ¿quiere que la acompañe?” y “gracias a eso yo no sé tocar la guitarra”, eso decía una, “cómo me gustaría tocar la guitarra, pero como siempre está..., o cualquier otro cantor yo me acomodo a ellos”, pero no po', conversábamos que eso no puede ser...Y darnos cuenta en cierta forma que todas las mujeres que nos hemos dedicado al canto a lo poeta no somos cualquier mujer, somos mujeres importantes, claro, son mujeres que no son famosísimas ni conocidas, pero son de las que hacen cosas sumamente importantes [...]

Entonces aparentemente uno ve, ah la mujer que canta que canta décimas, pero su vida es una mística distinta, es una mujer comprometida con el mundo en el que vive, mujeres que la llevan, que don indispensables, y que no se sabe eso, que no se ve, en el anonimato. Y gracias a esa conversación yo agarré mi cuaderno y les empiezo a preguntar a qué mujeres de antaño conocieron o sabían que existían y a qué se dedicaban, para más o menos tener un registro de mujeres cantoras a lo poeta en la historia, y llegamos a hacer una lista como de 50 mujeres, partiendo de lo que se conoce en la Lira popular por Rosa Araneda hasta llegar a nosotras que estábamos ahí en ese momento; y empezamos a analizar los nombres de cada una de ellas y la constante es la misma, mujeres importantísimas, Águeda Zamorano... Entonces mujeres anónimas pero cuya presencia es indispensable... Entonces ahí una se da cuenta que para una como mujer, como poeta, como payadora, el que a una la conozcan como que eso no tiene ningún sentido, al ver los logros que han obtenido en el anonimato. [...]



Y es como fundamental sentir el espíritu solidario dentro de las mujeres, yo, como a modo bien personal, no siempre sentí eso de las pocas mujeres que antes habían, de repente yo sentía así como “yo soy la protagonista y ya viene esta a quitarme el protagonismo”, entonces eso para mí fue tan fome<sup>41</sup>, que más adelante, si yo crezco en esto y soy vieja, no puedo ser así con otra mujer, y gracias a eso no sólo he ganado que haya payadoras, sino que a las que yo conozco las considero amigas, y me llevo bien con ellas.

Carola López cuenta que no ha tenido instancia de pagar con puras mujeres, pero sí de escribir en décima:

No, nunca, o sea, han estado ahí, pero no me ha tocado con ellas el mismo lote [...] Yo hice un taller de décimas, pero escrita... y ahí en un principio llegaron como unas 10 mujeres, y quedaron 3, como es bien típico en el taller de poesía, y de ese taller hay dos chicas que sí se interesan, están recién empezando, y esto es un camino que a uno de repente le interesa, le interesa, pero no lo hace, entonces sí, yo sé de hartas mujeres que quieren improvisar, pero como que todavía no se da la instancia... igual yo creo que hay un prejuicio ahí, por ejemplo las chicas... había algunas que miraban, en el fondo no se atrevían a pagar cuando estaban los hombres, entonces, en el fondo igual conversando y conversando, dijimos, bueno, juntémonos mujeres, porque se da una instancia un poco distinta, quizá hay un poquito más confianza ahí. Yo creo que tiene que ver un poco con el tema de género, aunque uno no lo reconozca igual tiene que ver un poco eso.

María Antonieta Contreras señala que no conoce mujeres que se interesen en la paya y que no se atrevan a desempeñar el oficio, pero señala que tiene una teoría al respecto:

Yo no lo he sabido, pero sí tengo una reflexión al respecto, que es con la hueá de la maternidad, yo ahora me lo cuestiono hartito, yo tengo 35 años, y quiero ser mamá, y ahora, es ahora, o sea no quedan muchos años, no sé, tengo pa' intentarlo 2 ó 3 años, y en general los payadores son poquitos los que se dedican sólo a pagar, son pocos, hay varios y eso es bien impresionante y ojalá los artistas del mundo culto lo supieran porque en el mundo popular también hay artistas que viven del arte, viven bien, piola, o sea sencillamente como un artista popular, pero sin hambre, sin así como la figura del poeta en París, con alcohol, no, sino como hueones con una vida súper decente y criando hijos y todo; pero para el payador común, hasta ahora, eso no es tan difícil si hay una esposa que cuida a los hijos, le decía a Hugo González, porque yo me he cuestionado mucho el tema de trabajar jornada completa, por ejemplo, yo me hago pebre, porque igual pa' estar en eso tú tenís que estudiar, tenís que leer poesía siempre, tenís que estar entrenando, y si tú trabajai' jornada completa igual la energía es menos, es una hueá de tiempo, el sábado estai' pa' la

---

<sup>41</sup> adj. Soso // Deleznable // Tedioso, aburrido, pasado de moda o de actualidad. [*Diccionario del habla chilena*]

cagá, sobre todo en estas pegas que trabajo yo, que son instituciones sin fines de lucro, no es que tú tenís una secretaria, no po', tú haces de todo, tenís que trabajar más horas de las que son; por ejemplo, Hugo González es un buen ejemplo, él es ingeniero, tiene una pega muy intensa, trabaja más que la cresta, y él es papá y todo, pero él no se lava la ropa, no se plancha la ropa, o sea si él no va a la reunión de apoderados de su hijo no pasa nada, no levanta a los hijos, no los baña, no los lleva a la escuela, no sé si la Myriam podría dedicarse, cachai, si puede decir lo mismo, y yo creo que a la Ceci le ha beneficiado muchísimo el que ella no tiene hijos, que ella es una mujer sola, eso le ha permitido a la Ceci ser hoy la única payadora chilena que vive de la paya, independiente, tiene su pololo, y tuvo a Pedro antes, pero eso... yo ahora me lo cuestiono, bueno la caro es súper... ella aparece y también renueva un poco el mono, y a lo mejor ahora también les va a empezar a los compañeros jóvenes, porque ahora la relación del hombre con la maternidad es distinta también, con la paternidad, o sea que los papás, ponte tú, son papás de fin de semana y tiene que llevar la guagua, como los que son papás solteros por ejemplo, pero yo creo que eso puede haber desmotivado a muchas mujeres a ser, no a pagar, al hecho de improvisar décimas, porque eso es una cosa, pero a ser payadora, a tú tomarte la hueá en serio y tratar de llevar eso a escenarios y vivir de ese arte, escribir en este arte, o sea que sea tu oficio principal, pero siendo mujer sola yo creo que es ideal, pero ya con hijos se te complica la cosa. [...]

[pagar con mujeres] sólo con la Ceci [...] bueno es que además la Ceci es mi amiga y mi maestra, pero la confianza, como que a mi me da confianza pagar con... bueno yo creo que esa es una hueá más bien natural, de mi crianza, que yo me relaciono más con mujeres, para mí es más sencillo hablar con mujeres, no sé o, estudié en un colegio de mujeres, después estudié sociología, que es una carrera, mira, estudié sociología y saqué mi mención en trabajo social y educación, las dos son carreras de mujeres, yo me muevo en oficios de mujeres... en la educación también pasa, que los hueones de arriba son hombres, pero en realidad las que hacen la pega, las que piensan la hueá son mujeres, soy lesbiana, bueno yo he tenido hartos pololos, pero con la pareja que estoy ahora, que llevo 13 años, es mujer, mis mejores amigas son mujeres, entonces yo creo que me siento más cómoda hablando con mujeres, como que los hombres son un misterio para mí [...] y además, gran parte de los amigos que yo tengo son feministas, entonces son hombres, son biológicamente hombres, pero son gallos como con mentalidad... no sé si femenina, pero sí fuertemente cuestionadora de su propia masculinidad, entonces hablan de otro sitio, entonces eso es una cuestión mía, como que me siento más cómoda con mujeres.

Emma Madariaga al hablar de otras mujeres las mira como referentes:

Mis referencias son Cecilia Astorga y Myriam Arancibia, porque son quienes me han visto crecer de chiquitita, tenemos una relación muy amena, sobre todo con Myriam... mi papá incluso es el padrino de la hija de don Pancho y Myriam. En Putaendo hice un contrarresto con Cecilia, el año anterior y este año, y con Myriam también hemos hecho dos razones, pie forzado... la Myriam un año hizo un encuentro de payadoras en Concepción, y yo estaba más chica y no improvisaba todavía, me invitó y canté, me acuerdo muy poco en realidad, y canté algunas

décimas, y estuvo Daniela [Daniela Sepúlveda “la charagüilla”] también [...] una tiene la libertad de hablar de lo que quiera.

### **III.2.7 Discriminación**

Cecilia Astorga, al ser la primera payadora en escenarios, sufrió los ataques de discriminación más violentos, por ejemplo:

Tuve muchos problemas, o sea más problemas tuvieron los demás conmigo, compañeros payadores, que siendo del mismo ámbito les pareció una cosa imposible que pudiera estar yo ahí... por el hecho de ser mujer no más po fijate, porque nos conocíamos, mucho éramos amigos, amigos de toda la vida de Canto a lo Divino, y al momento de pagar “No, no, no”. Y un momento en que estábamos todos invitados al mismo encuentro, y yo subía y se iban, no querían escuchar, entonces en un momento fue un drama muy feroz que sufrí en un encuentro, muy terrible, que yo dije ya mejor espero un poquito [...]

Y hay algo también, que no es por ser mujer, sino por una cosa bien tonta, lo más tonto que te puedas imaginar, que es como que no porque yo estudié, yo fui a la escuela... los folkloristas también aprenden y enseñan que los folkloristas son del campo y son analfabetos. No y a mí una vez un folklorista me dijo, no pero es que tú cantas muy bien, ¿y qué era un pero eso?, claro a mí en ese tiempo me dejaba muda eso, pero era un argumento muy tonto, yo aprendí con viejos, que me tocó, analfabetos principalmente, pero con una sabiduría, un manejo del lenguaje, una capacidad de cantar, técnicas de canto milenarias, con ellos aprendía cantar, si cuando yo llegué a estudiar canto, porque estudié canto después, me dijeron pero tú sabes cantar, cómo impostas la voz, cómo colocas la voz, tu timbre y todo eso; y un profe me dijo “pero tú cantas folklore y no tienes la voz gastada”, no porque yo aprendí a cantar, con viejos que saben cantar, y era obvio... y mi sueño después es hacer un escrito, un pequeño estudio de técnicas vocales del canto a lo poeta, que son diferentes a las técnicas de la cantora, donde hay técnica vocal sin duda, entonces la postura, como pronuncias las palabras...

Myriam Arancibia relata que ha vivido discriminación y ha observado hacia otras mujeres:

En una sola ocasión en que yo subí a pagar, cuando bajé del escenario un payador me dijo “usted lo hace muy bien pero yo no pagaría jamás con usted en un escenario”, y yo me reí no más y le dije “bueno si no es en un escenario tendrá que ser debajo de un parrón no más o en otro lado”, y no me entendió mucho, pero con el paso del tiempo después me fui conociendo más con ese payador y ya hemos pagado muchas veces juntos y también él ha ido evolucionando así que eso ya no, y nos llevamos súper bien. [...]

Yo veía como que si se subía una mujer al escenario, claro el trato con mucho cuidado, y el trato de la rosa entre claveles, yo miraba eso y yo dije “eso a mí no me gusta”, entonces instintivamente, por ejemplo, yo subía al escenario y no me ponía al medio, me ponía en la punta o en el lugar donde no quedara en el centro, y me decían

“siéntese acá al medio para que quede entre medio de nosotros” y yo “no, porque no me gusta ser la rosa entre claveles” entonces eso como que del principio quedaba claro y nadie me trataba así sino como uno más de la rueda. [...]

Si he visto discriminación en algunas colegas payadoras, no me gusta dar los nombres para estas cosas, y una de ellas me conversó, y el conversar con otra mujer hace muy bien; hay una colega payadora a quien la invitaron a un encuentro internacional, y ella quiso pagar con una payadora uruguaya, con Mariela Acevedo, y de los hombres que organizaban y que estaban a cargo del programa, le dijeron: “no porque tú no estás a la altura de ella”, entonces yo le dije: y si tú no estás a la altura de un encuentro internacional entonces pa’ qué te invitan, no les hagas caso, es su mediocridad, y conversar conmigo creo que le hizo muy bien porque ese día ella quedó llorando... adelante no más, y si otra vez te vuelven a decir lo mismo “mire yo no vengo aquí a perder mi tiempo, yo toco guitarra, yo canto en décima, y si hay otra mujer que viene de afuera y va a pagar y va a cantar conmigo pónganme en el programa o yo no participo, o sea ponte firme, firme en eso”, y si es triste ver eso, y lamentablemente los payadores que han hecho eso contra una mujer no son viejos, son jóvenes, suena raro eso, pero de repente son los payadores más jóvenes los que ven en la mujer como amenaza en el escenario.

Carola López, si bien señala no sentirse discriminada, cuenta:

No me he sentido discriminada, yo, personalmente en este minuto, pero sí recuerdo que, por eso quizás yo tenía el temor, cuando yo empecé a escribir, yo tengo 42 ahora, igual a los 16 son hartos años atrás, yo iba mucho a los Canto a lo divino, por ejemplo, cuando estudié pedagogía en música, estudié guitarrón chileno con el Pancho Astorga, y él nos invitaba a todos los alumnos “vamos a un canto a lo divino” la primera vez como para que vean, a mí me gustó, entonces cada vez que tenía un canto a lo divino él yo le decía Panchito yo voy con usted y nos quedábamos ahí toda la noche, me llamaba mucho la atención eso, y en esos cantos habían muchos viejitos, y ahí yo sentía muchos comentarios a veces, no hacia mí porque no era parte de eso, pero yo veía que había un poco de prejuicios con las mujeres. [...]

Yo igual pongo un poco eso, así que como que me tienen catalogada de feminista, entonces, igual en un principio yo decía “ah, pero no me puedo picar digan lo que diga” porque yo sé que eso al final me juega en contra; entonces igual como que en algún minuto digo que la mujer está presente, que yo represento a la mujer, porque siento que también es importante, yo me siento representante de la mujer ahí, que hay pocas, entonces hay que marcar como eso, siento que hay que hacerlo, y cuando me dicen algo como que los agarro pa’l leseo.

Pero generalmente no falta el que sale con el tema de “que linda que está usted mijita” y a mí no me gusta eso. Por ejemplo, a mí me pasa mucho que, yo siento que el folklore, y todas estas manifestaciones, tradiciones culturales, tradiciones musicales nuestras, no necesitan de ese adorno que es como el vestirse de china, yo no me voy a vestir de china, ahora, tengo como un respeto por el escenario obviamente, me visto de una manera, pero ponte tú a mí me gusta usar mini, yo soy súper así de usar harta mini, y no voy al escenario así pa’ que me miren las piernas, entonces me molesta un poco cuando a veces los hombres dan ese tipo de

comentarios, porque yo digo “por qué me voy a tener que poner una falda larga porque la cantora usaba una falda hasta los pies” pero si a mí me gusta usar otras cosas, yo no soy una cantora del campo ni pretendo serlo, no soy una payadora del 1800, entonces trato como de decirles “ya, y si yo me quiero poner escote y mini ¿cuál es tu problema?, o sea es tu problema, tú guárdate tus comentarios porque yo no tengo por qué estar escuchando cosas que no quiero escuchar”. No y un poco el tema como que también pueden decir “ah, viene con escote pa’ que la miren, para que le digan cosas, no sé”, pero es que yo siempre ando así, entonces los que ya me conocen saben, a veces me tiran la talla “oye que andai tapá”, yo les digo “bueno, pero si hace frío po”. Pero es un tema ese, yo no tengo por qué disfrazarme para ir a un escenario; hay algunas cantoras que yo conozco, que son cantoras jóvenes, muy jóvenes, y han tomado como esa cosa de no vestirse de china, pero sí una falda larga, cuando en general antes no lo hacían, yo las veía que siempre andaban de *jeans*, pero de repente es quizás querer parecer algo que uno no es, yo nunca voy a ser una cultura natural, porque yo no nací en un lugar donde yo aprendí en la familia, claro aprendí en la familia pero mis papás tampoco son campesinos, entonces lo que yo fui aprendiendo fue más del entorno que nada.

Sobre sus vivencias de discriminación María Antonieta Contreras dice:

Yo siento que los chicos, hay algunos que no son agresivos conmigo en la paya, y yo los veo pagar entre ellos y se sacan chispa, y después conmigo, puta yo soy una flor, soy lo más delicado, y yo no soy un, no soy nada delicada, ni siquiera soy muy femenina, en la paya soy bien confrontacional, soy súper amorosa y cuando quiero a mi compañero le hago las décimas más hermosas de amor en el contrapunto, pero a la décima siguiente estamos en contrapunto, y eso yo también lo he experimentado un poco como discriminación [...] Igual yo como payadora me meto en pocos círculos, he estado con muchos payadores, pero en general mi núcleo más cercano, el Rodrigo, el Hugo, la Cecilia, te diría que son, dentro del panorama de la paya, son de los más urbanos, de los más modernos... por ejemplo, todo ese grupo son poco apegados a la tradición en el sentido de, por ejemplo, no sé po’, cuando... todos ellos son pro, de que hay que mover la tradición, independientemente, la Ceci yo creo que ha tenido cero contacto con personas homosexuales hasta mí, ella es de familia súper conservadora, su hermano es cantor del Te Deum, pero es gente súper *open mind*... entonces yo creo que yo he estado súper protegida, yo por ejemplo he pagado con compañeros así del campo, bien machos y todo, pero nos encontramos en la paya, no tengo una relación así de amistad profunda como es con otros poetas [...] y los comentarios que pudieron haber habido a mí nunca me han llegado [...] y yo sé que si a la Cecilia le comentaran alguna vez ella no me lo va a decir.

Finalmente, Emma Madariaga relata:

claro, como que eso no me importa mucho, como que no soy, no tengo el objetivo de ir así, yo soy la niña que canta y todo eso no, pa’ mí todo lo contrario, sigo una actitud del cantor mismo [...] yo encantada porque me reciben con humildad, me enseñan con humildad y eso yo lo voy siguiendo.

### **III.3 Estética de la tradición y estética de la transgresión**

Tras leer las palabras de las entrevistadas, queda en evidencia que no son muchos los cambios que ha sufrido el oficio de Cantora desde la época de Lenz –referencia bibliográfica más antigua de esta investigación- hasta la actualidad, puesto que sus relatos coinciden con los antecedentes históricos del oficio dados a conocer en el corpus. El caso de las Payadoras es diferente, ya que sus planteamientos no siempre coinciden con el oficio masculino tradicional, sino que su incorporación a éste ha generado modificaciones estéticas en el mundo de la paya, como las tonalidades en relación al registro vocal y las nuevas ideas poéticas provenientes de la visión femenina del mundo.

A continuación analizaremos cada uno de los tópicos de la entrevista de manera comparativa entre Cantoras y Payadoras, con el fin de poder dar respuesta a los objetivos que apuntan al empoderamiento de mujeres y hombres con el oficio, a la reproducción de ideas patriarcales y la discriminación hacia quienes transgreden el rol de género.

#### **III.3.1 El aprendizaje del oficio**

El proceso de aprendizaje de las Cantoras Campesinas es una variable que se repite en las entrevistadas, todas señalan que aprendieron el oficio de su mamá y/o de su abuela, quienes, a su vez, no representaban un caso aislado, sino que el oficio del canto era una tradición familiar; además de ello, señalan que el método para aprender no se basaba en la enseñanza propiamente tal, sino que la habilidad se adquiría principalmente a través de la observación y la capacidad de memorizar y repetir aquello observado y escuchado. Esto responde a lo que se mencionó acerca de que el canto es un “don divino”, puesto que ellas no recibían ninguna especie de capacitación en el oficio, sino que lo adquirirían de una manera natural, como si estuviese dentro de ellas.

El aprendizaje de las Payadoras, por otro lado, no está ligado a la tradición familiar, exceptuando el caso de Emma Madariaga, pues a pesar de que algunas tenían antecedentes familiares en el Canto a lo Poeta, les era desconocido o dicha persona no compartió mucho tiempo con ellas en vida. Sin embargo, al menos en el caso de Cecilia y Myriam, las Payadoras más antiguas, contaron con una figura masculina que les sirvió

de trampolín para incorporarse al mundo de la paya, Cecilia con su hermano Francisco Astorga y, posteriormente, su pareja Pedro Yáñez, y Myriam también con Francisco Astorga, que luego se convertiría en su pareja; cabe señalar que en ningún caso quiere decirse que parte del mérito se deba a los hombres con los que se relacionaron, sino que ellos sirvieron de puente para que la aceptación de estas mujeres en el mundo de la paya fuera un “poco menos” dificultosa. En el caso de las dos payadoras que les siguieron, Carola y María Antonieta, su ingreso fue más fácil, debido a la existencia de referentes femeninos.

Otro dato interesante de destacar es que en dos casos de Payadoras se repite la tónica de que el interés en el oficio se dio debido a la atracción por el guitarrón.

### **III.3.2 La práctica del oficio**

Sobre la práctica de su oficio todas las Cantoras coinciden en desempeñarse en fiestas religiosas, como novenas y santos, y fiestas familiares, como por ejemplo después de las trillas; ello confirma la tradición histórica de que la Cantora ejerce en espacios íntimos, de reunión familiar o comunal. Sólo dos cantoras menciona haberse desempeñado en escenarios, María Parra, quien llegó a ello tras haber sido nombrada tesoro humano vivo, y Mauricia Saavedra, quien participó en el Festival de Olmué y se ha dedicado a difundir el oficio en otros espacios y a agrupar Cantoras.

Las Payadoras, señalan que -al igual que sucede con los hombres- primero se dedicaron al Canto a lo Divino, etapa del Canto a lo Poeta en la que es más frecuente encontrar mujeres, aunque, como ellas mismas señalan, siempre son pocas; a ello agregan que, aún así, fue difícil dar el paso de dedicarse a la improvisación, pues este terreno es el que estaba vetado para ellas. Cecilia, que fue la primera en pagar en nuestro país, indica que la presión social fue tanta que la llevó a desertar de la improvisación por varios años; sin embargo, Myriam, que si bien es posterior a Cecilia pertenece a la misma época, señala que ella recibió apoyo por parte de sus colegas varones, pero de los más antiguos, a quien ella llama patriarcas del Canto a lo Poeta, los Madariaga, lo cual explica de antemano el fácil ingreso de Emma al círculo de payadores/as, pero que ese

apoyo no lo recibió de todos los payadores de la época. Carola, por otro lado, también señala que el apoyo de amigos de ese círculo fue fundamental para desempeñarse como improvisadora.

María Antonieta Contreras, en cambio, nos presenta un caso diferente, pues ella fue la única que ingresó al mundo de la paya a través de otra mujer, Cecilia, lo cual desencadenó en que tuviera otro recibimiento en el círculo, pues su presencia vino a reafirmar la incorporación de la mujer en éste, evidenciando que no sólo existían Payadoras, sino que éstas también tenían discípulas.

### **III.3.3 Los logros y las dificultades que han debido enfrentar al desempeñar el oficio**

En el caso de las Cantoras se da una tendencia interesante, pues al responder esta interrogante todas ellas se centraron en las dificultades por sobre los logros, ello puede deberse a que, a diferencia de las Payadoras, a las Cantoras no les ha tocado romper barreras sociales para ejercer el oficio, sino que sus logros, como por ejemplo la valoración de la comunidad en la que se desenvuelven, es una tónica que se considera natural. Las dificultades mencionadas por ellas son principalmente dos, una se refiere a la migración campo-ciudad y/o al cambio de pueblo, lo que llevó a que no ejercieran el oficio con tanta frecuencia por no ser conocidas en el nuevo ambiente; y la otra se relaciona con el matrimonio y la maternidad, puesto que, aunque todas ellas declaran haber recibido apoyo por parte de sus familiares, el tiempo que involucra hacerse cargo de las labores domésticas y la crianza de los hijos e hijas limitó su disponibilidad para ejercer el oficio y, en algunos casos, las llevó a abandonarlo por varios años. Por otro lado, Mauricio menciona una dificultad diferente a las señaladas por las demás entrevistadas, que es el olvido en el que ha caído el oficio, es decir, que actualmente la presencia de las Cantoras no es tan solicitada en las fiestas u ocacionalidades en que años atrás eran indispensables, ya sea por la tecnología, por el desconocimiento de la juventud acerca del oficio de Cantora o porque simplemente no les gusta, lo cual ha llevado a que el oficio se considere por algunos/as académicos/as como algo extinto,



cuando, según relata ella, lo que ha sucedido es que el oficio ha mutado, se ha visto obligado a adaptarse a las necesidades vigentes, como, por ejemplo, el espectáculo.

Por su parte, las Payadoras sí mencionan logros, por ejemplo Cecilia relata que desde que ella se incorporó al ambiente de la paya éste se ha transformado en un oficio más serio para los hombres que lo practican, pues antes era frecuente que subieran al escenario en estado de ebriedad, lo que ella se encargó de evidenciar con el fin de cambiar esa realidad. También se señala como logro, por dos Payadoras, haber recibido apoyo por parte de sus compañeros antiguos en el oficio, pues ello les otorgaba seguridad. Y, finalmente, consideran un logro su participación en eventos de alta categoría para el oficio.

En cuanto a las dificultades señaladas por las Payadoras se reitera aquello mencionado por las Cantoras, el asunto de la maternidad, sin embargo, no es una tónica que se repita en las entrevistadas, lo cual puede deberse a que no todas son madres. No obstante, sí hay una respuesta más generalizada, la que alude a que se han sentido tratadas de manera diferente por ser mujeres, por ejemplo, a que, como señala Myriam, le ofrezcan acompañarla instrumentalmente, o que, desde que se incorporaron las mujeres al mundo de la paya, se sienta como una obligación que siempre haya una mujer en la rueda.

### **III.3.4 Las percepciones de género en cuanto al oficio**

En cuanto a sus concepciones de género en torno a los oficios poético-musicales campesinos y a la sociedad en general, cada Cantora otorga respuestas diferentes, pero complementarias entre sí. Primeramente queda en evidencia que el hecho de que ellas desempeñen este oficio las empodera como mujeres, pues, como dice Mauricia, saben que su oficio es importante, o reconocen que su personalidad extrovertida y sociable se debe al hecho de que son Cantoras, como relata María; igualmente Mila expresa abiertamente que la mujer es igual al hombre, pues para ella ninguna labor es imposible de realizar, aprendiendo todo desafío que se puso en su camino.

Por otro lado, las Cantoras nos confirman la división de género en los oficios, María señala abiertamente que el hombre que cantaba era considerado maricón, y Teresa, afirmando esa división plantea que el canto pertenecía a la mujer porque ellas son más “de sentimientos”, y porque tienen la capacidad de acoger, la cual no se halla presente en el hombre, quienes suelen ser más fríos e impersonales; además, presenta una teoría bastante interesante con respecto al posible origen de ello, la cual no se halla presente en la bibliografía. Ella señala que el canto campesino estaba dividido por género en relación a la forma musical, correspondiendo a las mujeres LA cueca, LA tonada, LA polca, etc., y a los hombres EL verso, EL corrido, EL romance, etc.

En cuanto a las Payadoras encontramos diversos puntos de vista, uno de éstos reafirma lo señalado recientemente acerca de que el género de quien interpreta está relacionado con el género de la forma musical, otras también reafirman la división de género planteando que es consecuencia de la estructura social, pues la mujer debía permanecer en su casa y el Canto a lo Poeta de desarrolla en espacios públicos. Sin embargo, surgen otros puntos de vistas un tanto más osados, como por ejemplo señalar que la actividad de improvisar es masculina, pues la capacidad de concentrarse en una sola idea u optar por un solo camino de manera rápida es una habilidad de los hombres, ya que la mujer suele pensar y realizar muchas cosas simultáneas, por ende la decisión rápida le resulta algo difícil; no obstante, otra Payadora plantea que existe una sobrevaloración de la improvisación en desmedro de la memoria, pues para ella son dos habilidades diferentes pero igualmente complejas e importantes. Ahora bien, esta misma Payadora, Myriam, afirma que aunque la mujer no haya tenido un rol protagónico en la historia del Canto a lo Poeta, éste no existiría en la actualidad si no fuese por la labor femenina, pues son ellas las que se encargan de organizar y llevar a cabo todo el trabajo que se halla detrás de la escena, al cual el hombre le hace el quite. A esto podría relacionarse un planteamiento de María Antonieta, quien dice que ella suele tomar el rol de organizar la comida durante los eventos, lo cual no asume por el hecho de ser mujer, sino porque ella es obsesiva con ese tema, y que ello le es criticado por su colega y maestra Cecilia, quien dice que ella nunca haría eso, porque si lo hace una vez podría

formarse un hábito entre los colegas varones, quienes asumirían que es ella la que siempre se va a encargar de eso.

Además de las respuestas recientes, una aseveración que se repitió entre las Payadoras es el cuestionamiento acerca de la veracidad de la división de género de manera estricta, pues, según plantea María Antonieta, esto puede tener mucho de mito, al igual como ha sucedido con la invisibilización de las mujeres en la mayoría de las disciplinas culturales, pues la historia ha sido escrita por hombres, y, como han demostrado los estudios feministas, ellos han borrado o no han incorporado los nombres de las mujeres en la literatura; igualmente Emma y Carola sostienen que lo más probable es que sí hayan existido Payadoras en la historia, pero que no han sido dadas a conocer o tal vez ellas no se hayan atrevido a exponerse públicamente, desempeñado este oficio sólo en círculos privados. Esto podría corroborarse a partir del estudio personal que ha hecho Myriam, quien elaboró una lista de mujeres que se han desempeñado en el Canto a lo Poeta –no necesariamente improvisando- pero que han sido olvidadas por la historia oficial. Sin embargo, y como crítica al respecto, Cecilia señala que son los y las folkloristas quienes se han encargado de difundir esta idea de la división de género rotunda, y, según ella, suelen ser las mismas mujeres las que reproducen esto; con ello no quiere decir que esta división no exista, ya que como hemos visto, tanto Cantoras como Payadoras se han encargado de corroborarla, sino que esta división no es tan rotunda al extremo de decir que “no han existido mujeres Payadoras”.

A las Payadoras, además, por el hecho de ser transgresoras en el oficio, dentro de este tópico se les preguntó acerca de qué sello consideran ellas que han incorporado al mundo de la paya por el hecho de ser mujeres, es decir, en qué se diferencia su práctica de la de los hombres; ante esto, la respuesta más generalizada es la que alude al registro vocal, pues antiguamente la rueda – de Canto a lo Divino, Humano o improvisación- solía hacerse en una sola tonalidad, sin embargo, con la incorporación de las mujeres eso debió mutar con el fin de que el acompañamiento se adaptara a la tesitura femenina, ellas plantean que respetar su registro vocal es respetar su identidad como mujeres, por ende lo consideran un sello muy importante, además, esto ha aportado a que los

guitarreros se vean obligados a aprender a tocar en otras tonalidades, pues hay instancias en las que se utiliza un solo “tocador” para acompañar toda la rueda de poetas, y con ello se contribuye a la riqueza musical de la disciplina. En cuanto a lo mismo, el sello femenino, agregan también que las temáticas de las mujeres suelen ser diferentes, pues a ellas se les ocurren ideas que a los hombres no suelen ocurrírseles, como lo planteó Cecilia, o que ellas suelen ser más maternas, acogedoras, e incluso coquetas, como dijo Myriam; Emma, al respecto plantea que los hombres suelen ser más pícaros al momento de pagar, cosa que a las mujeres les cuesta más, probablemente porque se considera mal visto que una mujer utilice un lenguaje de ese tipo.

### **III.3.5 La relación con la figura masculina en el aprendizaje y en la práctica del oficio**

Sobre la relación con los hombres de su círculo social más cercano, las Cantoras señalan haber recibido apoyo por parte de éstos, mencionando especialmente la figura del padre, realidad que no vivían todas las mujeres que querían desempeñarse como Cantoras –según relatan las entrevistas que se hallan en Araya, Chavarría y Mariángel (1996)- y, por lo tanto, ello fue un ámbito a su favor. De hecho, Mila, una mujer con muchos oficios, cuenta que su padre le enseñaba todas las faenas del campo, incluso aquellas tradicionalmente masculinas, y, posteriormente, su marido tampoco la limitó, sino que mantuvo esa iniciativa en ella.

Por otro lado, María cuenta que, por el hecho de ser Cantora, solía tener muchos jóvenes detrás de ella, lo cual podría explicar, en parte, por qué no todas las mujeres eran apoyadas por sus padres y/o familiares para ejercer el oficio.

Sumado a esto, Teresa nos dice que, si bien ella no recibió limitantes por parte de los hombres de su círculo social, ella sí se autoimpuso esos límites, es decir, se vio afectada por la herencia cultural machista, puesto que ella priorizó sus “deberes de mujer” –patriarcalmente hablando- por sobre el canto.

Las Payadoras, como ya se señaló en los tópicos anteriores, también recibieron apoyo por parte de algunos hombres cercanos a ellas, lo cual les facilitó y motivó el

ingreso al oficio, sin embargo, ello no quiere decir que no hayan tenido una relación dificultosa con otros hombres integrantes de este círculo. Cecilia, por ejemplo, como se relató anteriormente, recibió rechazo rotundo, desertando del oficio por varios años; y a Myriam también le sucedió que una vez un colega le dijo que él no pagaría con ella en un escenario. Las demás Payadoras destacan el hecho de que las tratan de manera diferente, Carola menciona que los payadores están muy pendientes de lo que hacen ellas, y que, cuando ella hace una buena presentación o muestra haberse superado en algún aspecto del oficio, suelen felicitar a su pareja –el payador José Pablo Catalán-; María Antonieta relata que aquellos payadores que suelen ser agresivos entre ellos, es decir, payado con otros hombres, no tienen la misma actitud cuando pagan con una mujer, incluso cuando están en un contrapunto altamente confrontacional, lo cual se debe, según plantea ella, a que los hombres no encuentran otra forma de relacionarse con una mujer, y ello les parece lo más adecuado; finalmente, Emma cuenta que los payadores suelen ser muy “piroperos” con las mujeres, esto no necesariamente desde una perspectiva sexual, sino de decir sólo cosas bonitas de ellas.

### **III.3.6 La relación con otras mujeres que se hayan interesado en el oficio**

Sobre este punto todas las Cantoras coinciden en que la relación entre ellas es de colaboración mutua, pues suelen compartir sus conocimientos como pares, es decir, no existe la competencia entre ellas, y, asimismo, las Cantoras más antiguas tienen disposición a enseñar a las más nuevas de una forma maternal y acogedora, además de ser consideradas como referentes por éstas. Sin embargo, según señala Teresa, el oficio de Cantora ya no provoca tanto interés en las mujeres jóvenes, de hecho ella dice no conocer mujeres que se interesen en el oficio en la actualidad; no obstante, ello puede ser por una cuestión geográfica, ya que Mauricio se ha encargado de agrupar Cantoras en los sectores aledaños al río Mataquito, y muchas de ellas son bastante jóvenes.

Al respecto, las Payadoras, a pesar de ser relativamente novatas en el oficio –no en relación a su calidad ni a la cantidad de tiempo que llevan payando, sino a que recién se está asentando un linaje femenino en este círculo- están adoptando una postura

pedagógica, pues muchas de ellas han hecho talleres –aunque de décima escrita, principalmente- a los que han asistido mujeres, y luego de ello han decidido juntarse sólo entre ellas, instancias en las que éstas se han desenvuelto con mucha más libertad que en presencia de los hombres.

Myriam, señala que cuando ella conoce mujeres que se interesan en el oficio o que se están iniciando en éste, trata de motivarlas en la mayor medida posible, puesto que ella señala no haber sentido apoyo de las mujeres que participaban del Canto a lo Poeta en ese entonces, y no quiere que a las nuevas les pase lo mismo. Sumado a ello, Emma relata que ella ve a Cecilia y a Myriam como sus referentes, es decir, como ella se incorporó al oficio en una época en la que ya existía un pequeño linaje femenino, ve a las más antiguas de una manera similar a lo que sucede con las Cantoras.

María Antonieta, cuenta que, aunque ella se mueve en círculos sociales predominantemente femeninos, no conoce otras mujeres que se interesen en el oficio de Payadora, y que se explica eso con una teoría, la cual se relaciona con las dificultades que han enfrentado tanto Cantoras y Payadoras, que es el tema de la maternidad, lo cual limita la libertad de las mujeres; a esto agrega que si Cecilia es una Payadora altamente reconocida en nuestro país es precisamente porque no tiene hijos y, por ello, tuvo el tiempo y la libertad para dedicarse al oficio.

### **III.3.7 La discriminación**

El tema de la discriminación es uno de los tópicos más importantes de esta investigación, pues visibilizarla corresponde a uno de sus objetivos. Por ello, es importante aclarar que al usar la palabra discriminación no se aludirá sólo a aquella llevada a cabo de manera violenta, sino también de manera sutil, como es el trato diferenciado, e incluso a la discriminación positiva. Cabe señalar que al preguntarle por las experiencias de discriminación a las Payadoras, inicialmente todas señalaron no haberse sentido discriminadas, mas al ir relatando sus respuestas, todas, excepto Emma, concluyeron que sí la habían vivido.

Las mayoría de las experiencias de discriminación, ya han sido mencionadas en los tópicos anteriores, en donde se ha evidenciado también que éstas sólo son vividas por las mujeres transgresoras del rol de género.

Las discriminaciones más agresivas las han vivido Cecilia y Myriam respectivamente, a quienes le han dicho abiertamente que no van a pagar con ellas o si ellas están presente, y, en el caso de Cecilia, la persona que se lo dijo llegó a abandonar el lugar en el momento en que ella estaba ejerciendo el oficio. Cecilia también denuncia que la han discriminado por el hecho de ser una mujer profesional, ya que existe una creencia mal fundada de que los oficios del canto campesino son desempeñados por gente analfabeta.

La discriminación más sutil, la relatan Carola y María Antonieta, esta última, como ya se señaló, menciona que ciertos payadores que suelen ser muy confrontacionales actúan de manera distinta con ella, y Carola denuncia que en ocasiones han comentado su vestimenta durante el ejercicio de la paya o que, abiertamente, la han piropeado. Myriam, a la vez señala como discriminación simbólica el hecho de que suelen sugerirle que en una rueda de payadores se siente al centro del escenario, lo cual ella rechaza rotundamente, pues dice que “no quiere ser la rosa entre claveles”.

Emma, por su parte, cuenta que, si bien ha visto que los hombres piropean mucho a las mujeres, ella no se ha visto víctima de discriminación, pero que, de ser así, no le tomaría importancia.

#### **III.4 Sobre el lenguaje estético de Cantoras y Payadoras desde un enfoque feminista**

Si bien para determinar las similitudes y diferencias en el lenguaje estético entre Cantoras y Payadoras sería ideal no sólo estudiarlas como oficio, sino también incorporar el ejercicio de éste –es decir, abordar también su práctica artística, ya sea el repertorio y/o los versos improvisados- porque considero que la estética del arte popular, como se justificó en el corpus, no necesariamente debe abocarse al objeto artístico para

ser analizada, puesto que en estas manifestaciones la relevancia del elemento humano, las experiencias y el proceso vivido para llegar a desempeñarlo juega un rol tan elemental como el resultado mismo.

Por ello, se intentará determinar las características estéticas de cada oficio en relación a la visión que tienen de éste las mujeres que lo practican, y a partir de las semejanzas y diferencias observadas por la investigadora, teniendo como eje la mirada feminista.

Sobre la estética de la tradición, es decir, sobre el oficio de Cantora, podemos observar que, si bien ellas -en sentido generalizado- “desconocen” lo referente al feminismo en el plano teórico –lo cual puede deberse en parte a que la muestra de Cantoras corresponde en su mayoría a mujeres de avanzada edad, y el feminismo, si bien estaba vigente en su época de juventud, no se hallaba tan en boga en nuestro país en la zona campesina-, el oficio se destaca por adoptar varias características de esta corriente.

Una de ellas, a mi juicio la más relevante y significativa para ellas mismas, es la sororidad que se da entre las mujeres que practican el oficio, puesto que, a diferencia de los hombres que desempeñan el oficio de Payador, entre Cantoras no existe ningún tipo de competencia, ni siquiera para efectos de espectáculo, sino, por el contrario, tienen una fuerte conciencia de comunidad de mujeres, su relación se basa en la cooperación mutua, en el acogerse, en agruparse con el fin de demostrar que no se han extinguido, en enseñarse mutuamente, en traspasarse el oficio de generación en generación, en aprender de sus colegas más antiguas, en no jerarquizarse, en respetar el linaje de Cantoras al extremo de negarse a grabar repertorio tradicional porque la ley desconoce la “no autoría” –como señaló Mauricio-, en no infravalorar a otra Cantora porque domina menos “finares” o “toquíos”, etc.

Por otro lado, es evidente que, de una u otra forma, las Cantoras son mujeres empoderadas, que tienen libertades que otras mujeres de campo antiguamente no tenían, como por ejemplo salir solas o reunirse sólo con mujeres, tener y valorar su derecho a hablar y opinar en público, poseer una autoestima mucho más alta que otras mujeres que no desempeñan el oficio del canto, y considerarse igual que los hombres –como señaló



Mila-. A esto se suma que las Cantoras tuvieron la habilidad, sea por mérito propio o por consecuencias históricas, de establecer un linaje de oficio que solamente les era permitido a ellas, en tanto mujeres, donde el hombre no tenía cabida, de lo contrario, era cuestionado por el círculo social -si se interesaba en practicar el canto o si lo hacía-, y a pesar de que ellos transgredieron este rol de género antes de que la mujer lo hiciera, aún se mantiene cierta distancia en lo que respecta al repertorio –temáticas- y a ciertos tecnicismos musicales<sup>42</sup>.

Sumado a ello, si bien el repertorio no forma parte de los objetivos de esta investigación, quiero hacer un alcance con respecto a que junto a la mencionada libertad para hablar en público de las Cantoras, se halla la franqueza para referirse a los sentimientos propios o de la mujer en general a través del repertorio, pues suelen realizar denuncias a los hombres maltratadores, infieles, borrachos, etc. No obstante, este punto puede ser bastante cuestionado desde la perspectiva feminista, ya que si bien puede parecer osado, las letras no escapan a la reproducción de roles patriarcales influidos por el amor romántico. Pero, reitero, esto escapa al eje investigativo, la acotación la hice en base a que considero destacable que ellas se tomen la libertad de escoger su repertorio, sus temáticas y sus tecnicismos musicales, por ende no es menor que muchas de ellas se orienten hacia ese lado; me llama la atención, por ejemplo, que María Parra cuente con tanta libertad como para cantar canciones de amor a los “huasitos”, cuando ello, en su época, puede haber sido considerado un signo de coquetería no bien visto en una señorita.

En lo que respecta a la visión de las Cantoras acerca de la división de género, destaca el hecho de que, si bien algunas proponen teorías que explicarían esta realidad – como la relación entre el género del intérprete y el género de la forma musical-, las Cantoras no cuestionan mayormente dicha división, más bien la dan por sentada, lo que se justifica a partir de que esto les reafirma que poseen una tradición propia, es decir, que es sólo femenina.

---

<sup>42</sup> Sobre esto no ahondaremos, ya que es un tema que da para otra investigación.

Dicho sea de paso, ahondaremos ahora en la estética de la transgresión, es decir, sobre el oficio de Payadora.

Las Payadoras, a diferencia de las Cantoras, experimentan más cuestionamientos a la hora de decidirse a practicar el oficio, la mayoría relata haber ingresado con cierto temor a que la juzgaran por el hecho de ser una mujer transgrediendo el rol que la tradición les había heredado, lo que evidencia que ellas no contaban con la seguridad que otorga el empoderamiento que las Cantoras sí tienen. En cuanto a la relación entre Payadoras, como es de suponer, igualmente han adoptado una relación de sororidad, a pesar de que el oficio es tradicionalmente mucho más competitivo que el de Cantora, puesto que, a partir de sus vivencias para ingresar al mundo de la paya y durante su práctica, se han hecho conscientes de que ser una mujer transgresora, incluso en la actualidad, no es un desafío fácil.

En lo que respecta a las temáticas, al ser un oficio improvisado, las Payadoras tiene la posibilidad de abordar todo tipo de materias, enfatizando en la crítica social y/o la manifestación de un discurso crítico con respecto a todas las injusticias que consideren relevantes, no sólo lo que la tradición otorga como temáticas del Canto a lo Humano. Ello no quiere decir que siempre sean confrontacionales, sin embargo, relatan que, por ser mujeres, suelen encasillarlas en “lo amoroso” o en lo poético en general, o las tratan de manera diferente a como suelen debatir entre hombres, situación que no siempre les acomoda.

Como consecuencia de estas mismas experiencias, de ser tratadas de manera diferenciada y de no contar con la seguridad al hallarse en un “terreno ajeno”, las Payadoras son mucho más conscientes que las Cantoras en lo que respecta al género, pues por un lado cuestionan la veracidad acerca de la división de roles, señalando que lo más probable es que sí haya habido mujeres Payadoras antaño, pero que son dejadas fuera de la historia oficial; que independiente de la participación protagónica de la mujer en el Canto a lo Poeta, las mujeres sí han tenido un rol activo en lo que concierne al mantenimiento de esta tradición en el tiempo; y que desde su ingreso al oficio, éste ha

mejorado y crecido en aspectos como la seriedad que le dan los participantes y las características musicales.

Con respecto a esto último, lo musical, las Payadoras han aportado en cuanto a la variedad de tonalidades en las que se acompaña la paya, a favor de respetar su voz femenina, que para ellas es más que una característica vocal, es respetar su identidad como mujeres. Ello ha desencadenado que muchos poetas, incluyendo hombres, se vean obligados y/o motivados a aprender a ejecutar el guitarrón en otras alturas, dándole más peso a la calidad instrumental del oficio.

Finalmente, y siguiendo con lo musical, como pudimos ver, algunas Payadoras no utilizan el guitarrón u otros instrumentos tradicionales del Canto a lo Poeta, muchas de ellas utilizan la guitarra; sin embargo, también hay reconocidos Payadores que usan este instrumento. Por un lado, porque el instrumento es complejo de tocar, y no todos los poetas, hombres o mujeres, tienen la capacidad de improvisar y ejecutar guitarrón al mismo tiempo; por otro lado, a mi juicio una de las razones más concretas, es que el guitarrón es un instrumento de alto costo, y por tanto no accesible para todas las personas que practiquen el oficio.

A modo de síntesis, quiero destacar que llama la atención que las Cantoras suelen tener respuestas muy similares entre sí en lo que respecta a su oficio y a la visión de género, contrario a lo que sucede con las Payadoras, cuyos relatos dependen en gran medida de la época en la que se iniciaron en el oficio y de sus ideales personales por sobre la generalización.

### **Consideraciones finales**

Si bien estudiar una manifestación artística popular que se mantiene vigente no permite generar conclusiones totalizantes, puesto que los oficios vivos están en constante evolución y adaptación a los tiempos y a los contextos, en el caso del canto campesino podemos observar que hay muchos elementos que se han conservado casi intactos desde la época de Lenz hasta la actualidad.

La corroboración de dichos elementos, principalmente la división de género, es lo que quise responder en esta investigación, y, como pudimos ver, esta se halla vigente, pero no de una manera tan tajante como se presenta en la literatura de antaño. Actualmente es común ver a hombres tocando la guitarra y el arpa, cantando cuecas y tonadas, sin embargo, su repertorio no suele hablar sobre amores sufridos o lo que podría llamarse discurso amoroso trágico, sobre la cotidianeidad de la vida de campo, o sobre roles de género, tampoco es común que la guitarra se use con afinación traspuesta adaptada a su registro vocal, lo cual deja una interrogante abierta que debiese ser respondida en otra investigación. En el caso de la mujer, que es el eje de este estudio, es evidente que su presencia como transgresora es menos común que en el hombre, pues corresponde a un fenómeno relativamente nuevo, lo cual se complementa con que las transgresoras actuales tienen consciencia de género; no obstante, la existencia de sujetos femeninos transgresores no es suficiente para afirmar que la división de roles de género no existe, ya que estas mujeres han debido enfrentar barreras violentas, y continúan enfrentando prejuicios, tratos diferenciados y discriminación, sea negativa o positiva.

Mi hipótesis, podría refutarse sólo a partir de la incorporación de Emma Madariaga, pues ella ingresó al oficio de la paya sin vivir experiencias como las que tuvieron que sobrellevar sus compañeras, ella es la única que relata no haber sido víctima de ningún tipo de discriminación. Sin embargo, esta aseveración, a su vez, también es cuestionable, en primer lugar porque Emma es de corta edad y sería mal visto entre los mismos colegas que fuese tratada peyorativamente o como un fenómeno particular y/o transitorio; por otro lado, Madariaga, pertenece a una de las familias más

emblemáticas del Canto a lo Poeta en Chile, por tanto la respetabilidad que impone su linaje, la protege de la discriminación de poetas y payadores.

También pudimos comprobar que esta división de género sí otorga empoderamiento a hombres y mujeres con su rol, puesto que las Cantoras se muestran muy seguras y no se cuestionan mayormente este fenómeno; las Payadoras, en cambio, se reconocen como mujeres que se hallan en un terreno ajeno, y han debido ganarse un lugar dentro del oficio; por tanto, se manifiestan en confrontación con el lugar que les impone el patriarcalismo.

Por otro lado, se afirmó que la división por género reproducía las ideas patriarcales, lo cual se pudo corroborar no sólo con las entrevistas, sino a partir de la revisión bibliográfica, ya que los oficios tienen directa relación con el uso de los espacios –público y privado-, y sus temáticas y formas métricas se hallan jerarquizadas. La finalidad de los oficios también se diferencia de manera contrastante entre acoger a la comunidad –como lo hace el canto- y mostrar las dotes personales a ésta –como lo hace la paya-, lo que evidencia el paralelo entre compartir y competir.

Además, como lo promueve el enfoque feminista en mi investigación, se logró dar a conocer la realidad discriminatoria que les ha tocado vivir a las mujeres que se atreven a transgredir los roles impuestos, algunas excesivamente violentas en lo material o simbólico; sin embargo, sea cual sea el tipo de discriminación, nos reafirma la idea de que la igualdad de género no es un hecho logrado, sino que aún queda mucho trabajo pendiente.

Finalmente, se determinó que el lenguaje estético de las Cantoras y Payadoras tiene similitudes –como el actual uso de la guitarra- y diferencias –como las temáticas abordadas, que antes eran principalmente amorias y ahora abarcan cualquier área-, destacando que estas últimas han hecho aportes significativos al oficio, que han marcado un antes y un después con su incorporación a éste, como por ejemplo la valoración del registro vocal femenino y el acompañamiento instrumental que debió adaptarse a éste.

Esta investigación deja muchas puertas abiertas, como, por ejemplo, indagar en el surgimiento de Cantoras jóvenes y cómo ellas han sobrellevado esta herencia de

género; entrevistar a otras Payadoras que, por razones de tiempo y coordinación, quedaron fuera de esta investigación, como Ingrid Ortega, Daniela Sepúlveda “la charaguilla”, Ruth Barrales, Paola Mateluna, Margarita Orquera, entre otras, con el objeto de indagar si han vivido experiencias similares; investigar la percepción que tienen los hombres acerca de la incorporación de la mujer al mundo de la paya; estudiar aquellas mujeres que escriben en estructura de décima espinela, pero que no quieren o no se atreven a improvisar; realizar estudios históricos que puedan corroborar las teorías de las participantes acerca de que probablemente sí existieron mujeres transgresoras en el pasado, pero que fueron olvidadas por la historia oficial; comprobar la realidad transgresora de las Payadoras chilenas con las de otros países latinoamericanos, etc.

Es nuestro deber continuar investigando y, además, escuchando las voces femeninas de sabidurías ancestrales, olvidadas tanto por no pertenecer a la cultura oficial, como por el hecho de ser mujeres subversivas o insumisas al orden patriarcal.

*Para la feliz compañía  
que me perdonen les pido  
la letra y la mala voz  
los defectos que han habido  
(María Parra [repertorio cantado])*

## **Bibliografía**

### **Bibliografía sobre canto campesino:**

Acevedo Hernández, Antonio. *Los cantores populares chilenos*. 1933. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2015.

s/a. AGENPOCH (Asociación nacional de poetas populares y payadores de Chile). *Renacer del guitarrón chileno*. Rancagua: Fondart, 1996.

Araya Olmos, Isabel; Patricia Chavarría Zemelman y Paula Mariángel Chavarría. *Canto, Palabra y Memoria Campesina*. Valdivia: Fondart, Tecnoimprensa color Ltda., 1996.

Baeza, Ana María. “La poesía en Décima en los paradigmas de la modernidad y el arte contemporáneo”. *Synergies Chili* N° 11 (2015): 45-66.

\_\_\_\_\_ “Marta Suint, Mariela Acevedo, Cecilia Astorga: Payadoras contemporáneas en el campo cultural del Cono Sur”. *Boletín Música, Casa de las Américas* N° 42-43 (2016): 68-80.

\_\_\_\_\_ “Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural”. *Taller de letras* N°58 (2016): 11-27.

Chavarría, Patricia. “Cantando por la vida”. *De los cogollos del viento. Los saberes de los antiguos*. Santiago: Premio Fidel Sepúlveda 2008, Archivo de Literatura Oral, Biblioteca Nacional, 2009. 71-99.

\_\_\_\_\_ *La guitarra es la que alegra*. Concepción: Editorial Cuarto Propio, 2015.

Díaz Acevedo, Raúl. *Finares Campesinos*. Temuco: Fondart, Imprenta Trazos, 1994.

\_\_\_\_\_ *Toquiós campesinos. Formas tradicionales de tañer la guitarra en la zona centro-sur de Chile. Manual para el aprendizaje*. Temuco: Fondart, Imprenta Trazos, 1997.

Godoy, Luis y Débora Tardone. *La cantora campesina: una aproximación a su oficio desde la musicología feminista. Estrategias didácticas para su visibilización en el aula*. Tesis para optar al grado de Licenciado en educación. Concepción: Universidad de Concepción, Facultad de Educación, 2013.

Jordá Sureda, Miguel. *La Biblia del pueblo en Versos a lo Divino y a lo Humano*. 1976. Chile: Imprenta Salesianos S.A., 2003.

Lenz, Rodolfo. *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. [1894]. Santiago de Chile: S. Ed., 1918.

Lizana, Desiderio. *Cómo se canta la poesía popular*. [1912]. Santiago de Chile: Ediciones Tácitas, 2014.

Loyola Palacios, Margot y Osvaldo Cádiz Valenzuela. *La Cueca: danza de la vida y de la muerte*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2010.

Loyola Palacios, Margot. *La Tonada: Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2007.



Malacchini Soto, Simoné. *Lira popular. Identidad gráfica de un medio impreso chileno*. Santiago de Chile: Ocho libros editores, 2015.

Olea Montero, Luis Humberto. *El desarrollo de El Canto a lo Poeta en Chile*. 2015. Disponible en:  
<http://www.payadoreschilenos.cl/media/publicaciones/CantaloPoetaHOlea.pdf> Web. 10 abril 2016.

Orellana, Marcela. *Lira popular. Pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860 – 1976)*. Santiago de Chile: Editorial de la Universidad de Santiago de Chile, 2005.

Palafox Méndez, Ana Zarina. “La mujer y la décima: introspección, autoconocimiento y sororidad”. *Primer congreso internacional “Poéticas de la Oralidad”, Homenaje a John miles Foley*, 2014.

Rivera, Ignacio. “Roles y estructuras de género en la práctica del canto popular femenino”. *Revista chilena de Literatura*. Sección miscelánea (diciembre 2011).

Román, Domingo. *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística. Universidad de Barcelona: 2011.

Salinas, Maximiliano; Micaela Navarrete. *Para amar a quien yo quiera. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 2012.

Sepúlveda Llanos, Fidel. *El canto a lo Poeta a lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico y antología fundamental*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2014.

## **Bibliografía sobre feminismo y estética**

Bartra, Eli. “Arte popular y feminismo”. *Estudios feministas* N°1, año 8 (2000): 30-45.

\_\_\_\_\_ “Rumiando en torno a lo escrito sobre mujeres y arte popular”. *La ventana. Revista de estudios de género* N° 28 (2008): 7-23.

\_\_\_\_\_ “Acerca de la investigación y la metodología feminista”. *Investigación feminista. Epistemología, metodología y representaciones sociales*. 2010. Coord. Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Facultad de Psicología, 2012. 67-77.

Casalla, María del Milagro. “Aproximaciones a una estética de lo americano”. *Revista Análisis* N° 77 (2010): 104-116.

Castillo, Alejandra. “Feminismos de la (des)identificación poscolonial latinoamericana”. *Genealogías críticas de la colonialidad en América latina. África, Oriente*. Coord. Karina Bidaseca. Buenos Aires: CLACSO, 2016. 113-124.

Gargallo, Francesca. “Una metodología para detectar lo que de hegemónico ha recogido el feminismo académico latinoamericano y caribeño”. *Investigación feminista. Epistemología metodología y representaciones sociales*. 2010. Coord. Norma Blazquez Graf, Fátima Flores Palacios y Maribel Ríos Everardo. México: UNAM, Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, Facultad de Psicología, 2012. 155-175.

\_\_\_\_\_ *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América.* Santiago de Chile: Editorial Quimantú, 2013.

\_\_\_\_\_ *Ideas feministas latinoamericanas.* 2ª edición revisada y aumentada. Ciudad de México: 2016. Versión digital disponible en: <https://francescagargallo.wordpress.com> Web. 25 mayo 2016.

Guerra, Lucía. *La mujer fragmentada: historias de un signo.* 1995. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2006.

Oyarzún, Kemy. “Feminismos latinoamericanos: interseccionalidad de sujetos y relaciones de poder”. *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano.* 1ª edición. Coord. Yuderkys Espinosa Miñoso. Buenos Aires: En la Frontera, 2010. 47-60.

Paredes, Julieta y Adriana Guzmán. *El tejido de la rebeldía ¿Que es el feminismo comunitario?.* La Paz: Moreno artes gráficas, 2014.

Peña Aguado, María Isabel. “Estética y feminismo como paradigmas alternativos de racionalidad”. *Hiparquia* vol. 10 (1999). Versión digital disponible en: <http://www.hiparquia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/volx/estetica-y-feminismo-como-paradigmas-alternativos-de-racionalidad> Web. 6 julio 2016.

Rebolledo. Loreto. “Aportes de los estudios de género a las ciencias sociales”. *Revista Antropologías del Sur* N°1 (2014): 65-80.

Segato, Rita Laura. “Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial”. *Feminismos y poscolonialidad. Descolonizando el*

*feminismo desde y en América latina*. Comps. Karina Bidaseca y Vanesa Vásquez Laba. Buenos aires: Ediciones Godot Argentina, 2011. 17-47.

Toro Céspedes, María Stella. *Debates feministas latinoamericanos: Institucionalización, autonomía y posibilidades de acción política*. Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios Latinoamericanos. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, 2007.

Vargas Valente, Virginia. “La tensión entre a tensión entre a tensión entre «institucionalizadas» y «autónomas» en los feminismos latinoamericanos (cap. 7)”. *Feminismos en América Latina. Su aporte a la política y a la democracia*. Lima: Fondo editorial de la Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2008. 151-158.

Zuluaga Muñoz, Deysy Alexandra y Alfonso Insuasty Rodríguez. “Metodología feminista en la investigación: el reto epistemológico del cuerpo”. *Revista venezolana de estudios de la mujer* Vol. 16, N°37 (Julio-diciembre 2011): 43-54.

### **Bibliografía poética**

Arancibia, Myriam. “Verso por el cuasimodo”. Décimas encuartetadas presentes en la *Lira Popular* N° 128, comp. Francisco Astorga. Sexta región, marzo-abril, 2006.

Calderón Romero, Bárbara. *Por prohibido que sea (milésima erótica)*. Concepción, Chile: s/Ed., 2010.

Calderón Romero, Bárbara. “Del evangelio de Santa Violeta, Apóstola del dolor. “Credo” (Décimas a lo humano)”. Lira popular adjunta al periódico *El Sembrador*. 10 de junio 2011.

Calderón Romero, Bárbara (décimas); Gálvez Reyes, Diego (pictografías). *Cantata profana para pájaros y serpientes*. Chillán, Chile: Editorial Jinete azul, 2014.

López, Carola; Daniela Meza, Irene Alvear y Rocío Cabezas. “La décima femenina. Cuatro plumas emergentes”. Lira popular lanzada en la Biblioteca de Santiago. 20 de marzo 2016.

Saavedra Retamal, Mauricia. *Raíces de un pueblo. Décimas ilustradas*. Gobierno de Chile: Consejo nacional de la cultura y las artes, diciembre 2007.

Yáñez, Fernando (comp.). *Los versos, los versos... los buenos versos*. Compilación de curso de poesía popular dictado en Corporación Cultural Artistas del Acero, por el Archivo de Cultura Tradicional. Concepción: Ley de donaciones culturales, 2013.

### **Bibliografía complementaria**

Academia Chilena. *Diccionario del habla chilena*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1978.

Barrero Cuellar, Edgar (coordinador). *El Che en la psicología latinoamericana*. Bogotá: ALFEPSI editorial, 2014.

Gibaldi, Joseph; Modern Language Association of America Staff. *MLA Handbook for Writers of Research Papers*. New York: S. Ed., 2009.