



UNIVERSIDAD CATÓLICA
SILVA HENRÍQUEZ

Facultad de Educación
Escuela de Educación Humanidades y Ciencias
Pedagogía en Castellano

LA TRADICIÓN ORAL EN EL CANTO POPULAR DEL VALLE DEL CACHAPOAL

**Seminario para optar al grado de Licenciado(a) en Educación
y título de Profesor(a) de Castellano**

Integrantes: Jennifer Bustos Palacios
Camila Cárdenas Loyola
Fabián Catalán Vergara
Carla Saldías Díaz

Profesora Guía: Fernanda Moraga García

Santiago, enero de 2013

ÍNDICE

	PÁG.
RESUMEN	5
INTRODUCCIÓN	6
1. Justificación del problema	7
2. Planteamiento del problema a estudiar	8
3. Relevancia de la investigación	10
4. Corpus de estudio	12
5. Antecedentes del problema	15
6. Objetivos de la investigación	50
6.1 Objetivo general	50
6.2 Objetivos específicos	51
7. Hipótesis	51
8. Diseño metodológico	52
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO	56
1. La tradición oral	58
2. Poesía popular	64
3. Canto popular	67
3.1 Canto a lo poeta	70
3.2 Canto a lo divino	71
3.3 Canto a lo angelito	72
3.4 Canto a lo humano	73
3.5 Hacia otras formas del canto popular	74
3.6 La resbalosa	75
3.7 La tonada	75
4. Imaginario	77
4.1 Nociones sobre el concepto de Imaginario	77

4.2 La construcción de imaginario desde la antropología	86
4.3 Los imaginarios sociales	93
5. Oralidad	99
5.1 Contextualización de la oralidad	99
5.2 La oralidad en Walter Ong	100
5.3 Jacques Derrida y el <i>fármakon</i>	102
5.4 La oralidad en Latinoamérica: Martin Lienhard	106
5.5 Otros aportes a la oralidad	108
CAPÍTULO II: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL	
CORPUS DE ESTUDIO	110
1. Introducción al análisis e interpretación del corpus	111
2. La oralidad y la tradición oral como ejes transversales al Canto popular	112
3. El Canto a lo poeta en el Valle del Cachapoal	115
3.1 Moisés Zamudio: el Canto a lo angelito	116
3.2 Lucy Cabezas: el sentir de una cantora a lo humano	122
3.3 Diablito Salas: la importancia de la herencia del canto popular	127
3.4 Andrés Correa: el saber del Canto a lo humano	132
4. Otras expresiones del canto popular	136
4.1 La tonada en una cantora peumina: el amor y la picardía	137
4.2 Moisés Zamudio: el canto al servicio de la educación	144
4.3 Fernando Córdova: la imagen del diablo como parte de la cultura popular	150
CONCLUSIONES PRELIMINARES	157
CAPÍTULO III: PROPUESTA PEDAGÓGICA	161
1. Introducción a la Propuesta Pedagógica	162
2. Propuesta pedagógica: el canto popular como manifestación artística-literaria de la identidad	168

3. Planificación Unidad II	169
4. Módulo Unidad II	178
CONCLUSIONES FINALES	202
BIBLIOGRAFÍA	211
ANEXOS	219
Anexo N°1 Corpus de estudio	220
Cantos escogidos	221
Anexo N° 2 Entrevistas a los cantores populares	225
Entrevista a Eliana Droguett	226
Entrevista a Moisés Zamudio	230
Entrevista a Fernando Córdova	234
Entrevista a Lucy Cabezas	238
Entrevista a Carlos Salas	241
Entrevista a Andrés Correa	244

RESUMEN

La presente investigación se enmarca dentro del tema de la tradición oral del Canto popular producido en tres comunas ubicadas en la zona centro-norte del Valle del Cachapoal, pertenecientes a la VI región del Libertador General Bernardo O'Higgins. Por esta razón, nuestro corpus de estudio está conformado por el Canto popular creado por cantores que habitan dicha zona.

El objetivo general consiste en analizar en la tradición oral del Canto popular, la construcción poética y la elección de los tópicos, en tanto aspectos que determinan el imaginario que subyace en esta expresión, en el que predominarían elementos bíblicos. De esta manera, el corpus es abordado desde el análisis crítico e interpretativo de los textos, puesto que se establecen relaciones entre la tradición oral y la oralidad presentes en los cantos seleccionados, para luego describir los elementos estructurales que se utilizan en dichas composiciones. Así también, se determinan los temas que nutren a estas últimas, para lograr visualizar el imaginario que subyacen en estas producciones poético-musicales.

El problema que guía nuestro trabajo corresponde a cómo en la oralidad del Canto popular la elección de los tópicos y la estructura poética determinan el imaginario presente en los cantos populares. De este modo, para conducir esta interrogante, aplicamos dos categorías de análisis las que son, por una parte, la oralidad, abordada desde el concepto teórico de *fármakon* de Jacques Derrida, más los supuestos de Martin Lienhard y, por otra parte, el imaginario, tomado de las propuestas de Gilbert Durand y Juan Pintos. Asimismo, se identifican la estructura poética y los tópicos que conforman el Canto popular, con el objetivo de complementar el análisis crítico.

En este sentido, lo que se busca es valorar la tradición de esta práctica popular, puesto que creemos que forma parte importante de los procesos identitarios de nuestro país y que por lo mismo, se hace relevante su integración a la enseñanza escolar chilena. Es así como el aporte pedagógico que se persigue, consiste en generar una propuesta didáctica que incorpore, a partir de la literatura, la tradición oral del Canto popular en la enseñanza de estudiantes, tanto de las zonas rurales como urbanas, para que, según corresponda, reafirmen y mantengan sus tradiciones o bien para que conozcan y aprecien el valor cultural de esta práctica.

Palabras clave: oralidad – tradición oral – Canto popular – poesía popular – imaginario.

INTRODUCCIÓN

1. JUSTIFICACIÓN DEL PROBLEMA

Una de las intenciones que atraviesa esta investigación, es la de rescatar y valorar una tradición antiquísima en nuestro país como lo es el Canto popular. Esta práctica se sustenta en la oralidad, ámbito que ha nuestro parecer ha sido escasamente estudiado en la zona centro-norte del Valle del Cachapoal. A pesar de ello, en Chile existen autores que han abordado la oralidad en términos literarios a partir, por ejemplo, de la literatura mapuche, entre ellos: Iván Carrasco y Andrea Salazar, quienes ahondan en estas temáticas en sus estudios académicos.

En este sentido, la tradición del Canto popular merece ser analizada, toda vez que funciona como una creación que presenta un imaginario que expresa la subjetividad de un conjunto de personas. Así, y para corroborar lo anterior, hemos seleccionado tres comunas de la zona centro-norte del Valle del Cachapoal, estas son: Las Cabras, San Vicente de Tagua Tagua y Peumo. Localidades que fueron escogidas, tras considerar la escasez de estudios relacionados con esta práctica cultural desde una perspectiva crítico literaria en este sector de la zona central. Además, porque uno de los integrantes de nuestro equipo de investigación es habitante natural de Peumo, aspecto que facilitó y nos acercó al corpus de estudio, en cuanto a que se nos proporcionó el contacto de cantores y cantoras populares de la zona.

Igualmente, uno de nuestros propósitos fundamentales para nuestra tesis es la de realizar una propuesta didáctica que pueda ser integrada a la enseñanza escolar, que trate, desde el punto de vista de la literatura, el Canto popular. En consecuencia, la falta de valoración respecto de esta producción cultural, conlleva a que no existan políticas educativas que intenten integrar o relevar estas manifestaciones estéticas dentro de los procesos de enseñanza en las escuelas y/o liceos, carencia que puede ser comprobable a partir de los Programas de estudio, propuestos por el Ministerio de Educación.

De este modo, la importancia de rescatar esta tradición a partir de una propuesta pedagógica, manifiesta una representación de una parte de nuestra identidad nacional, por lo que resulta relevante que los estudiantes conozcan y, si es posible, mantengan esta práctica cultural.

Por esta razón, se pretende integrar esta propuesta al electivo humanista de Literatura e Identidad, impartido para los cursos de tercero o cuarto medio, en el que se busca que los educandos reconozcan las distintas modalidades que asume la literatura en

los procesos de conformación y reelaboración en la identidad de los sujetos, ya sea en su ámbito individual como colectivo.

2. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA A ESTUDIAR

Como ya se ha mencionado, nuestro estudio se enmarca en el terreno de la tradición oral, entendiendo que esta es una práctica cultural que se transmite de forma oral y no escrita, de generación en generación. Es así que, dentro de esta tradición, se encuentran múltiples expresiones tales como: leyendas y mitos locales, adivinanzas, refranes, proverbios, chistes y, por supuesto, el Canto popular, entre otros. Este último, es el punto central que articula nuestro problema de estudio.

Respecto a los orígenes del Canto popular en nuestro país, existen varios planteamientos que explican su procedencia, entre estos se encuentran, según nuestra investigación, dos supuestos que se remontan hacia el período colonial (fines del siglo XVI). Por una parte, uno referido a la llegada de los jesuitas y, por otra, el relacionado a las influencias de los juglares. Todo esto como producto del mestizaje cultural entre los nativos del actual territorio chileno y los españoles.

Fue así como los colonizadores jesuitas, por una parte, heredaron a los habitantes americanos, en este caso chilenos, la tradición oral del Canto popular con el propósito de evangelizar al pueblo, legando de este modo, la transmisión de elementos métricos de la poesía española que implicaba el Canto popular, por ejemplo: tipo de estrofa, rima y cantidad de sílabas en que se divide el verso. Por otra parte, existe el planteamiento que alude a una probable influencia ejercida por los juglares a nivel del canto, ya que habrían venido a América a practicar su oficio de enseñar y entretener a las personas encargadas del proceso de conquista. De este modo, durante este periodo, los juglares¹ habrían influido durante sus tiempos libres, desarrollando la práctica de este oficio no solamente dirigido a los colonizadores, sino también a los habitantes originales de las tierras “descubiertas” (Céspedes, 2011).

¹ En relación a otro planteamiento de la existencia de juglares y trovadores en América durante el proceso de la conquista, Diego Muñoz (1972) señala como un hecho probable que los juglares trajeran este tipo de canto a nuestro país, es decir, solo queda a nivel hipotético.

Asimismo, otro antecedente que complementa la conformación de esta tradición, se relaciona con la cultura del pueblo mapuche, en tanto que esta también utiliza el canto dentro de sus ceremonias o ritos, con el objetivo de perpetuar sus tradiciones.

Ahora bien, en un principio la tradición oral del Canto popular abordó temáticas, en su mayoría, de tipo religiosas. Sin embargo, con el transcurrir del tiempo los temas que adoptaron los cantos populares fueron readaptándose, debido a que se construían desde hechos de la vida cotidiana de los cantores, quienes, de esta manera, demostraban una postura identitaria respecto de su cultura y comunidad, no privándose, por esto, de utilizar en su creación una métrica extranjera. A pesar de ello, en cuanto a los tópicos religiosos, estos se mantuvieron de igual manera, ya que aún prevalece la tradición del Canto a lo divino, por ejemplo.

En tal sentido, el Canto popular corresponde a una manifestación local de una comunidad en particular, mediante la que se dan a conocer valores, pensamientos y creencias a partir de la realidad vivida. En consecuencia, creemos necesario plantearnos cómo en la tradición oral del Canto popular la elección de los tópicos y la construcción poética, determinan el imaginario de los cantos populares, en tanto que este se gesta y desarrolla a partir de los influjos culturales implantados desde la conquista española. Esto último se expresa en una conformación de imaginario que se vincularía con elementos de *La Biblia*.

De esta manera, el problema de nuestra investigación lo abordamos desde una perspectiva crítico-literaria, porque se analiza el imaginario como un conjunto de imágenes que son expresadas a través de los tópicos y la construcción poética, puesto que estos dos últimos elementos son determinantes en el proceso de elaboración de dicha estructura psíquica. Asimismo, la subjetividad de los cantos incide en los imaginarios sociales de las personas que conforman una comunidad cultural determinada, porque se sienten identificadas y partícipes de esa expresión musical, dado que estas pertenecen a esa realidad representada.

También, y de acuerdo con lo anterior, este problema de investigación nos incita a generar una propuesta didáctica orientada a considerar el Canto popular como una manifestación literaria que se expresa de manera oral y que forma parte de un sector de la cultura nacional, que es digno de ser valorado e incorporado al ámbito educativo. De esta manera, buscamos que los estudiantes conozcan e identifiquen que esta tradición

consiste en una práctica literaria, debido a que posee un carácter estético en particular, así como también se estructura a partir de ciertos patrones poéticos, contribuyendo, de este modo, con el lineamiento procesual de nuestra diversa identidad chilena.

3. RELEVANCIA DE LA INVESTIGACIÓN

Consideramos relevante nuestra investigación, porque ahonda en una tradición vigente en nuestro país y mediante la que los cantores locales, a través del tiempo, han logrado apropiarla y heredarla de generación en generación como un elemento identitario, dado que es una manifestación cultural que expresa su forma de ser, de pensar y sentir en el mundo y en su contexto, a partir del lugar en que viven y se desarrollan como personas.

Otro aspecto importante de esta investigación es que el Canto popular será estudiado como una manifestación literaria², más que como una expresión musical, ya que la práctica de este canto implica una creación en sí misma, la que se construye a partir de una subjetividad expresada a través del lenguaje. Así, el Canto popular posee una forma particular de expresión que responde a una estructura determinada, abordando de este modo, distintas temáticas que surgen desde la realidad vivida.

En consecuencia, nos interesa reivindicar este tipo de canto como parte de la literatura, entendiendo a esta última como aquella creación poética, que puede expresarse tanto de manera oral como escrita, dado que su característica principal consiste en la reinención del lenguaje. En este sentido, el Canto popular es una producción estética –ya que surge como expresión creadora y literaria en que prevalece la función poética del lenguaje– y discursiva de igual valía que la escritura, puesto que expresa un imaginario que nace de las experiencias de los cantores situados en un contexto de producción determinado, así como ofrece un puente de comunicación entre el cantor y su comunidad.

² En este caso, enfatizaremos el aspecto literario del canto popular, más que el acompañamiento instrumental o melódico de este, puesto que nos interesa como objetivo específico reconocer el proceso de conformación de imaginario en el corpus, a partir de los influjos ejercidos por la construcción poética y los tópicos.

Por esto, es de real importancia promover esta tradición oral del Canto popular en el ámbito pedagógico, puesto que permite contribuir a una formación educativa más integradora, en tanto que rescata expresiones nacionales. Esto posibilita que los estudiantes chilenos, tanto de zonas rurales como urbanas, conozcan y revaloren la tradición oral desarrollada en el Canto popular y su contribución al campo cultural-literario.

Cabe señalar que el corpus de estudio fue recogido de manera oral, dado que esta práctica, como ya se sabe, tiene su origen en la oralidad, resultando necesario transcribir cada uno de los cantos para efectos del análisis literario, debido a que se pretende analizar la conformación de los cantos populares a partir de los conceptos teóricos de oralidad e imaginario.

De esta manera, se abre un espacio de investigación porque se estudian zonas geográficas escasamente exploradas desde la crítica literaria y también, debido a que se pretende configurar una propuesta pedagógica para el subsector de Lenguaje y Comunicación, específicamente, para el optativo humanista de Literatura e Identidad. Así se pretende enfatizar que el Canto popular es una manifestación literaria vigente que contribuye a la construcción identitaria de nuestro país y también de los sujetos que lo cultivan.

De lo anterior, cobra sentido la necesidad de vincular el corpus de estudio con el ámbito educativo, debido al escaso tratamiento y distanciamiento por parte de los Planes y Programas respecto a estas manifestaciones culturales, puesto que hasta ahora estas expresiones populares han sido desplazadas a un ámbito marginal-folclorizado, por la razón de no pertenecer al canon literario impartido en la educación formal chilena. Pensamos que esta exclusión se debe a que es una práctica tradicional que se desarrolla de manera paralela y marginal a la cultura oficial, reproduciendo dicotomías decimonónicas entre campo-ciudad. En consecuencia, la falta de conocimiento sobre esta práctica se debe a que esta se ha desarrollado, principalmente, en las zonas rurales y periféricas de nuestro país, siendo de este modo, una manifestación poco conocida para los habitantes urbanos,

En el plano pedagógico, nuestro corpus de estudio adquiere real sentido cuando en el aula hay estudiantes que se identifican con esta tradición, porque provienen de localidades o comunidades donde se practica. De esta manera, estos educandos pueden enriquecer la construcción del conocimiento –que orienta el docente–, en tanto les abre

la posibilidad de que compartan sus vivencias con aquellos estudiantes que no conocen esta práctica. De esta forma, se puede contribuir a la interculturalidad y a una relación identitaria de respeto.

Es así como pretendemos relevar esta tradición como una manifestación estética y cultural, en un intento por extraerla del sitio comúnmente llamado folclor, que tiende, en nuestro país, a desvalorizar o a considerar esta práctica cultural como “inculta” o inferior.

4. CORPUS DE ESTUDIO

La selección del corpus está directamente relacionado con un estudio previo realizado en terreno, donde se recopilaron cantos que eran en su mayoría creados por cantores populares del Valle del Cachapoal. Así, la elección de estos cantos nos posibilita el cumplimiento de nuestros objetivos específicos, ya que, por ejemplo, permiten evidenciar un tipo de construcción poética determinada; expresar ciertos tópicos o temáticas en sus letras, representando, de este modo, un imaginario particular.

Este trabajo de recopilación fue realizado entre el 10 y el 21 de enero del año 2012, específicamente en las comunas de Peumo, San Vicente de Tagua Tagua y Las Cabras. La forma de recolección del corpus se realizó a través de entrevistas a ocho cantores de dichas zonas. Estas entrevistas incluían 18 preguntas que permitían el desarrollo libre de ideas por parte de los cantores, puesto que de esta manera los creadores podían dar sus puntos de vista sobre el Canto popular, o bien tratar sobre otras temáticas relacionadas y que fueran de interés personal del autor.

La entrevista, dentro de sus propósitos, perseguía generar un ambiente ameno o cercano con los cantores populares, para que ellos expresaran algunas de sus creaciones más representativas. De todas las entrevistas realizadas, se logró registrar de tres a cinco cantos por cada poeta, observándose cierta variedad entre los autores en cuanto a temáticas y estructuras. Sin embargo, se ha decidido escoger a seis de estos creadores, dejando, por lo tanto, a dos de ellos fuera del análisis, debido a criterios de legibilidad relacionados con, en un caso, deficiencias en la calidad del audio y, en otro, la imposibilidad de clasificar la composición dentro de un tipo de Canto popular.

Dentro de este corpus de estudio, se entrevistó y registró a hombres y mujeres, con el propósito de evidenciar la presunta diferencia de género y ver las variaciones en cuanto a los imaginarios y tópicos que se construyen en sus cantos.

Respecto del registro escrito de las entrevistas, se decidió considerar para el análisis las creaciones que mejor pudiesen constatar el imaginario del poeta popular. Por lo tanto, los cantores y los cantos considerados son los siguientes:

- 1) **Eliana Droguett:** cantora perteneciente a la comuna de Peumo de quien se escoge la tonada llamada “El fotógrafo”. La elección de este canto se debe a que la temática predominante de la intérprete es el amor, que, en este caso, se desarrolla a través de la picardía que implica este sentimiento. Además, es importante destacar que esta cantora no escribe sus cantos, sino que ella recopila canciones antiguas, otorgando importancia a la preservación de tradiciones antiguas.
- 2) **Moisés Zamudio:** cantor que también pertenece a la comuna de Peumo, eligiéndose la “Resbalosa a Los Héroes de la Concepción”. Este canto se caracteriza porque presenta el imaginario del cantor, el que está influido por su profesión docente, ya que el autor utiliza la música para educar a sus estudiantes y además, para destacar los acontecimientos históricos nacionales más importantes. También, se escogió “Ángel glorioso y bendito” que corresponde a tres décimas de Canto a lo angelito, a raíz de que fue el único que hizo Canto a lo divino, dado que los demás cantores se abstuvieron de este tipo de canto, porque lo consideraban una práctica ceremoniosa que no debía hacerse en una situación informal.
- 3) **Fernando Córdova:** se ha escogido de este cantor peumino una resbalosa llamada “En un pequeño pueblo”. Este cantor popular, presenta en su canto un imaginario que rescata una tradición de su pueblo de origen, además menciona la figura de Satanás, reconociendo la existencia del Creador, puesto que alude a la dicotomía del bien/mal, sustituyéndola por Dios/diablo.
- 4) **Carlos Salas:** cantor que pertenece a la localidad de Tunca Abajo de la comuna de San Vicente de Tagua Tagua, de quien seleccionamos tres décimas de presentación que no tienen nombre, pero que las titularemos en base al primer

verso del canto: “Al estilo campesino”. Se escoge este canto, porque expresa una visión de la estructura social tradicional, por ejemplo, en cuanto a la crianza de sus hijos, la obtención de la mano de su esposa (petición de matrimonio) y la libertad que otorga el padre en la toma de decisiones de sus hijos.

5) **Andrés Correa:** cantor oriundo de la Llavería El Durazno, ubicada en la comuna de Las Cabras. De él se han escogido dos décimas autobiográficas que forman parte de la presentación del cantor, estas décimas no tienen un nombre específico, por lo que asignaremos, nuevamente, el nombre del primer verso “Soy Correa Orellana”. Esta elección se debe a que estas décimas son cantadas a lo humano, reflejando la tradición de ser cantor a lo poeta, así como también su compromiso en transmitir esta práctica popular.

6) **Lucy Cabezas:** cantora nativa de la zona de Toquihua, localidad perteneciente a San Vicente de Tagua Tagua, de quien hemos elegido “Canción a los 21”, porque mediante este canto ella intenta plasmar un acontecimiento real de gran impacto para el país que tuvo el accidente aéreo del archipiélago Juan Fernández ocurrido el año 2011, permitiendo establecer este hecho en la memoria colectiva de su pueblo.

De esta manera, el corpus seleccionado tiene directa relación con el objetivo que plantea esta investigación, porque nos permite realizar una exploración crítica de los textos, a partir de las categorías de análisis ya mencionadas. En primer lugar, el imaginario presente en cada uno de estos cantos, el que es considerado como un discurso que presenta imágenes que conforman el pensamiento de un colectivo humano. En segundo lugar, la oralidad en relación a cómo esta se ha convertido en una tradición que ha traspasado, de generación en generación, una estructura poética y ciertas temáticas que han estado arraigadas, principalmente, en la fe cristiana-católica.

Asimismo, cabe recordar que el corpus recopilado fue obtenido desde la fuente oral y musical, debido a que los cantos fueron grabados en vivo, ya que estos se desarrollan a partir de la oralidad. No obstante, nos hemos visto en la necesidad de traspasar estos cantos a la escritura, puesto que de esta forma, en nuestro trabajo de seminario, nos permite desarrollar la actividad de análisis.

5. ANTECEDENTES DEL PROBLEMA

Respecto a esta sección, hemos optado por una revisión bibliográfica amplia, en primer lugar, debido a nuestra falta de conocimiento sobre la tradición oral del Canto popular y, en segundo lugar, por la escasa valoración que esta tiene en el ámbito de la educación tanto escolar como universitaria. Incluso, algunos textos consultados no son incluidos en esta investigación, porque no se ajustaban, específicamente, con nuestro objetivo general vinculado con la tradición oral del Canto popular, la construcción poética y la elección de los tópicos, como elementos que determinan el imaginario presente en nuestro corpus de estudio.

Además, otra causa que explica la extensión de este sub-apartado obedece a que la temática abordada se circunscribe a un terreno de producción cultural comúnmente folclorizado, en tanto desvalorizado y que, sin embargo, requiere de una profunda investigación debido a la complejidad que en sí es inherente a la oralidad en su relación con la escritura.

En cuanto a la realización de estudios relacionados con la tradición oral del Canto popular, es necesario esclarecer en primera instancia, en qué estado se encuentra la oralidad dentro de la literatura. Para ello nos remitiremos, por una parte, al estudio del lingüista y filólogo alemán Rodolfo Lenz, llamado *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile* (1894), porque él fue uno de los pioneros en realizar investigaciones acerca de la oralidad en nuestro país. Es así como su objeto de estudio lo constituyó la lengua hablada, promoviendo de esta forma, un estudio de campo con el fin de reconocer, empíricamente, las características del habla local chilena. Por otra parte, nos parece importante mencionar lo estudiado en el área de la oralidad por Ricardo J. Kaliman, quien postula en su artículo llamado “Buscando la consecuencia de la incorporación de la oralidad en los estudios literarios latinoamericanos” (1996), la idea respecto a la revaloración de la oralidad como parte de la literatura, sin que vaya en su desmedro el que no esté sujeta a la grafía.

La obra de Rodolfo Lenz cobra real relevancia para los estudios posteriores sobre la oralidad en el ámbito de la poesía popular chilena, dado que fue una de las primeras investigaciones dedicada a la poesía oral. El autor realiza una exhaustiva investigación descriptiva, en la que entrega características acerca de los cantores populares, de las formas poéticas que ellos emplean en sus cantos, por ejemplo, la forma métrica

octosílabo del Canto a lo poeta, así también, los temas que desarrollan en sus expresiones musicales.

Uno de los planteamientos de Lenz, se refiere a la complejidad que implica la poesía de décimas, la que por su extensión resulta difícil de memorizar en los cantores o recitadores de ésta, por lo que inherentemente, necesita ser traspasada a la escritura. De esta manera, el autor señala lo siguiente: “La poesía pesada de décimas con sus composiciones largas difícilmente se puede retener en la memoria sin ayuda de la escritura *i* tiene, por esto, un carácter más elevado, un tanto docto *i*, de ahí, didáctico.” (Lenz, 2003:14)

Por último, es posible afirmar que Rodolfo Lenz ha sido un gran estudioso de las manifestaciones de la oralidad, en tanto que ha investigado en los terrenos del folklore chileno, como también de la lengua mapuche y española.

El artículo de Ricardo J. Kaliman, publicado en el libro de José Antonio Mazzotti y U. Juan Zevallos Aguilar llamado *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar* (1996), tiene como propósito buscar la consecuencia de la incorporación de la oralidad en los estudios latinoamericanos, realizando una revisión crítica acerca de los estudios intelectuales sobre este tema.

El autor señala en su hipótesis que: “La historia de los estudios sobre la oralidad seguramente proporcionaría un buen material para el análisis de las dinámicas institucionales de los estudios literarios.” (Kaliman, 1996:291). Si bien existen estudios elaborados desde una perspectiva tradicional, es decir, desde Europa, como los de Menéndez Pidal y Walter Ong, se observan otros abordados desde una mirada latinoamericanista que incluyen las prácticas orales-literarias propias, como los propulsados por Lozada, Rama y Cornejo Polar.

De esta manera, existirían dos argumentos que motivaron la incorporación de la oralidad a los estudios latinoamericanos. Por una parte, la “motivación epistemológica”, la que consiste en determinar los ejes que otorgan validez a la literatura, como es el caso de la escritura que funciona como el factor decisor en lo que constituye literatura. Sin embargo, Kaliman señala la importancia de reestructurar el objeto de estudio de la literatura de manera que considere la multiplicidad de prácticas literarias. Esta inclusión permitirá otorgar una validez epistemológica. Por otra parte, la “motivación política”, se refiere a que desde los tiempos coloniales en Latinoamérica la escritura posee un

carácter legitimador de la clase dominante, por lo tanto la literatura escrita consolida esta cultura colonizadora y aquellas que no cumplan con ese carácter legitimador constituyen una práctica subalterna.

Asimismo, se plantea que las prácticas orales han sido relegadas a un estrato inferior debido a los problemas de un déficit de información y a la falta de una metodología para abordar su análisis, por lo que se le ha incluido como estudios subsidiarios a la escritura, amparados en la “fugacidad” de la oralidad, pero esto queda negado bajo el hecho que existen elementos estables en los actos de habla que pueden configurar una pauta reconocible y analizable.

A pesar de ello, la oralidad ha sido el punto de conexión entre las dos motivaciones mencionadas anteriormente. Sin embargo, se suscita en el hecho de que lo que se entiende por oralidad está dado por la dependencia de la escritura, es decir, la oralidad es la ausencia de la letra, y así se entiende hasta hoy en día. No obstante, existe una interdependencia entre ambas, puesto que las culturas grafocéntricas no prescinden de las prácticas orales, sino que las incluyen. Aún así, la causa de esta aparente división no es más que la influencia de la motivación política que ha llevado a entender que la diferencia también presupone un modo de razonar, una cosmovisión y una filosofía histórica distinta.

Es así como Kaliman esboza una tentativa para solucionar los problemas antes expuestos, donde lo primordial es esgrimir una categoría (empírica) que abarque la escritura y la oralidad, de modo que ambas revelen sus puntos en común y sus diferencias. Las “tecnologías de la palabra”, concepto propuesto por Walter Ong, permitiría este fin, ya que, tanto las prácticas de oralidad y escritura persiguen el objetivo de la comunicación.

Para finalizar, el autor confirma el propósito de deconstruir la oposición oralidad-escritura, sin olvidar las posturas latinoamericanas que se adhieren al pensamiento occidental. Por ejemplo, en el contexto europeo, Derrida plantea que el grafocentrismo (escritura) y el fonocentrismo (oralidad), no se oponen entre sí, sino que se tensionan. Sin embargo, es imposible optar por una, ya que cada individuo perteneciente a una sociedad determinará, según sus necesidades, sus prácticas comunicativas. Es así que Kaliman propone lo siguiente:

En lugar de la lucha en el interior de un canon, [...] los estudios literarios deberían abocarse al reconocimiento de la multiplicidad de perspectivas

vigentes en la sociedad y al estudio de las estructuras de la condición humana que hacen posible esa multiplicidad. (Kaliman, 1996:309)

Tras explorar de forma general algunos estudios que dan cuenta del estado de la oralidad como han sido los antes comentados, nos interesa entregar una revisión acerca de las investigaciones que más se aproximan a nuestro corpus de estudio –el Canto popular–. Estos textos serán organizados del siguiente modo: libros, tesis, estudios encontrados en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares perteneciente a la Biblioteca Nacional y artículos de revistas tanto nacionales como extranjeras. Dentro de cada apartado se seguirá un orden cronológico para establecer una panorámica temporal.

Durante el año 1912 se publicaron dos libros relacionados con la poesía popular. Estos fueron escritos por Desiderio Lizana y Julio Vicuña. Para el caso del primero, es pertinente revisar su obra, debido a que en ella expone, según Manuel Dannemann (2011), versos pertenecientes a la zona del Valle del Cachapoal, lugar que destaca como fuente de poesía y de poetas de talento admirable.

El libro de Lizana se titula *Cómo se canta la poesía popular* y tiene por objetivo hablar sobre el modo en cómo cantaban los poetas populares en sus torneos poéticos. Para esto, el autor se apoya en lo que sabe y recuerda sobre la poesía popular a partir de su asistencia a este tipo de encuentros.

De esta manera, Lizana refiere el carácter anónimo de los poetas populares, así como la ausencia de “ilustración” de ellos, en tanto al escaso conocimiento que manejaban sobre la lectura y la escritura, pero que tienen inspiración y talento natural para la poesía, la que plasman oralmente en la memoria de sus oyentes o mediante la escritura y la venta de hojas impresas (en el caso de los poetas que hacen de su arte una profesión). Asimismo, Lizana destaca que todos los poetas cantan sus producciones, salvo los que escriben para mercadearlas o aquellos que no saben tocar instrumento. Este último modo de difusión, conocido como Lira popular, ha sido tratado también por María Eugenia Góngora en su artículo llamado “La poesía popular chilena del siglo XIX” (1997), Pamela Tala en su estudio “La cultura popular, la poesía popular y la décima” (2011), entre otros autores.

Posteriormente, Lizana señala el modo en que se organiza el encuentro de poetas populares, las conversaciones y ritos previos al empezar el duelo de cantores, así como también especifica los tipos de cantos que pueden tener ocasión tales como el Canto a lo divino, a lo humano, payas, pie forzado, entre otras. Se trata de composiciones que

pueden ser previamente creadas al encuentro o en el momento en que se cantan, es decir, improvisadas. Sobre esto último, el autor señala que existe aún mayor atracción para el público cuando los cantores improvisan sus versos, puesto que este duelo manifiesta qué cantor es más agudo o talentoso en comparación con los demás.

Finalmente, podemos señalar que el libro de Lizana está basado en lo que el autor ha visto y oído sobre la poesía popular, en tanto que observamos que no se apoya en bibliografía teórica, sino en base a su experiencia tras ser partícipe de estos encuentros poéticos, a partir de lo cual emana la información que expone, a saber, desde la práctica misma.

Respecto a los orígenes del Canto popular, es decir, de cómo este llegó a nuestro país, es pertinente señalar la obra del folclorista chileno del siglo XIX Julio Vicuña, quien en su libro póstumo llamado *Romances Populares y Vulgares* (1912) presenta un romancero o corpus de romances que recopiló en distintas localidades de Chile, siendo recogidos desde la tradición oral, es decir, de aquellos romances aprendidos y memorizados por hombres y mujeres de nuestro país. El eje principal del libro es el romancero, aportando con datos históricos sobre el origen, desarrollo y difusión de este. El autor desarrolla sus argumentos apoyándose en las opiniones de un español experto en el tema: Ramón Menéndez Pidal.

Es así como Vicuña señala que el romancero procede exclusivamente de España y que corresponde a fragmentos poéticos (cantados por los juglares al pueblo) de un tipo de construcción poética mayor, conocida como Cantares de Gesta. Estos cantares pertenecen al género de poesía épica -cultivada desde el siglo X en Castilla-, un tipo de poesía aristocrática que se escribía para luego ser cantada a los hidalgos, señores y héroes castellanos medievales. Para ello, los cantares cumplían una función narrativa, relevando las proezas de personas insignes, y, además, en sus versos predominaban los de 14 ó 16 sílabas con rima asonante. Asimismo, más tarde este tipo de canto se empezó a difundir en forma oral y escrita hacia otras localidades para cantar a otros héroes de España.

Posteriormente, Vicuña sostiene que la poesía épica o Cantares de Gesta fue sustituida entre el siglo XIV y XV por una poesía más breve que desarrolló temáticas de interés general y atrajo tanto a nobles como a plebeyos, originando una poesía épica popular. Estos eran los romances, composiciones concisas y enérgicas que incluían nuevos temas como el amor, las pasiones humanas, y los cantaban los juglares al pueblo

en general. De ese modo, la tradición oral de los juglares posibilitó la vigencia del romance en la memoria del pueblo español. Y gracias a esto -agregamos-, con el transcurrir del tiempo y con los conquistadores, este tipo de poesía épica, bajo la forma de romancero, se extendió hasta nuestro continente, para formar parte de nuestra cultura mestiza.

Vicuña, antes de presentar su recopilación, distingue entre romances populares y vulgares llegados de España a Chile, lo que no impide la existencia de algunos romances autóctonos. Según el autor, los romances populares abordan temáticas históricas, dramas de familia, costumbres, entre otras, transmitidos exclusivamente mediante la tradición oral en todo nuestro país. Estas composiciones están formadas por pocos versos, y se cantan acompañados de instrumentos musicales. Los romances vulgares, empero, son de importancia local, muy abundantes, transmitidos en forma oral y, escasamente, de manera escrita. Además, desarrollan temas pecaminosos, absurdos, anécdotas, crímenes y hechos sangrientos, dirigidos a saciar la picardía del vulgo; tienen mayor cantidad de versos que los romances populares, y se recitan, no se cantan.

De esta manera, Vicuña en su libro señala los nombres, las localidades a las que pertenecen y los lugares en que aprendieron los romances –populares y vulgares-, las personas que colaboran con su recopilación, para luego citar textualmente los versos que ellas recuerdan apoyadas en su memoria y en la tradición oral. Además, el autor emite comentarios sobre estos poemas señalando la importancia de la tradición oral para su fijación en la memoria de nuestra compleja y diversa cultura chilena.

Como ya lo hemos afirmado, nuestra investigación la focalizamos sobre la tradición oral vinculada al Canto popular, práctica que perdura y se revitaliza en el tiempo a través de sus cultores, quienes abordan los temas heredados por la tradición oral y aquellas temáticas contingentes propias del contexto en que viven. De este modo, consideramos relevante el trabajo de Vicuña en la medida que su libro testimonia la función carísima de la tradición oral, en cuanto elemento cultural utilizado por los sujetos de una sociedad o comunidad para preservar, recrear (en las ocasiones que los versos se ven modificados) y transmitir producciones culturales de generación en generación, como en este caso lo ratifica la vigencia del romance en la memoria de personas de nuestro país que fueron entrevistadas en ese entonces por el autor. Finalmente, Vicuña concluye con la necesidad de recoger y preservar estos romances, antes que otros metros populares los hagan desaparecer.

En relación a estudios ligados con la Lira popular, una de las grandes exponentes en esta área es la historiadora nacional Micaela Navarrete, quien en el año 1992 creó, al interior de la Biblioteca Nacional, un Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares en el que se encuentran documentos y colecciones de Liras populares. Todo esto, con el objetivo de garantizar el acceso al público a estas producciones populares.

De esta manera, una de las obras de la autora es el libro titulado *La Lira Popular: poesía popular impresa del siglo XIX* (1999), en el que realiza una selección de varias Liras populares, extraídas de la colección de Alamiro de Ávila. Así, la autora expone que su interés por estudiar esta literatura de cordel, va más allá del valor literario que esta posee, ya que afirma que las Liras populares dan cuenta además, de los procesos históricos vividos en nuestro país (Navarrete, 1999).

También, Navarrete señala que normalmente este tipo de literatura ha sido relegada al ámbito “inculto”, según la cultura occidental, ya que esta relaciona lo “culto” con todo aquello que puede ser leído en un compendio escrito, es decir, con el libro. A diferencia, de las liras, las que están escritas en hojas sueltas (Navarrete, 1999).

Asimismo, la autora argumenta respecto al proceso cíclico que implica la literatura de cordel:

Este tipo de literatura sufre un proceso muy complejo: la producen distintos tipos de autores, se transmite cantada, recitada o leída y por lo común es publicada en pliegos. La adquieren personas que la leen para sí mismos y para otros, que a fuerza de repetición los memorizan y pasa otra vez a la categoría de literatura oral. (Navarrete, 1999: 4)

De acuerdo con lo anterior, es posible observar, nuevamente, los antecedentes que tiene esta expresión popular en la oralidad en tanto que, aunque exista una vinculación entre la producción oral y escrita, constituye una práctica popular de carácter oral debido a que esta era transmitida mediante cantos o expresiones similares de generación en generación.

Finalmente, en primera instancia, la obra de Navarrete realiza una revisión y exposición bibliográfica de los estudiosos de la Lira popular acerca de los orígenes e historia de este tipo de literatura y, en una segunda instancia, presenta una selección de las Liras de autores chilenos.

Otro estudio sobre la literatura de cordel es el de la investigadora y doctora en literatura, Marcela Orellana llamado *Lira popular: pueblo, poesía y ciudad en Chile*

(1860-1976) (2005), en el que realiza una reflexión crítica sobre la lira popular, planteando como idea central los cambios experimentados en el discurso poético de la lira a causa de la inserción de ésta en la ciudad y, cómo ha sido su recepción actualmente. Por lira popular se entiende que son las hojas sueltas impresas a finales del siglo XIX en Chile, en las que los poetas populares publicaban sus versos poéticos escritos en décimas.

El motivo que nos guía a revisar este estudio, consiste en que la lira popular es otro antecedente para nuestro corpus de estudio, dado que también pertenece a la poesía de tradición oral enraizada en las zonas rurales de nuestro país.

De esta manera, una de las ideas fundamentales del libro plantea que la lira popular es un discurso que está entre la oralidad y la escritura, aspecto que nos resulta relevante para nuestra investigación, debido a que se relaciona con nuestra primera categoría de análisis del Canto popular: “oralidad”. Así, Orellana señala que esta transición de la oralidad a la escritura, se debe a la llegada del poeta popular a la ciudad, entorno físico y social que le impone, de una u otra forma, la utilización de la escritura como medio de propagación de sus cantos, quien anteriormente acostumbraba a transmitir esta expresión mediante el registro oral. Así, tal como señalaba Kaliman, al plantear que existe una inevitable interdependencia entre la oralidad y la escritura, sirviendo este ejemplo como evidencia del postulado de la autora. Por lo tanto, el contexto urbano en que se desarrolla la lira popular implica un cambio tanto en su manera de expresarse como también, en las temáticas abordadas por el cantor, en el receptor de esta manifestación y en las formas de composición o creación de los versos populares.

Posteriormente, la autora señala lo siguiente: “A la larga, el registro escrito de su producción libera al poeta de la tradición mantenido oralmente, facultando, por otra parte, un pensamiento más original.” (Orellana, 2005:25). Lo anterior, da a entender que la escritura otorga al poeta una forma de expresión más libre y no tan rígida, como lo es la poesía tradicional oral, la que según Orellana se ajusta a un ritmo y una métrica determinada, dificultando de esta forma el desarrollo de un pensamiento único y creativo.

Otro aspecto que se expone en relación a la Lira popular en este texto, es el cambio en la función del poeta popular, la que es intervenida por el contexto urbano en el que se desenvuelve, ya que el interés no está ligado únicamente a la transmisión de

una tradición, sino que lo que importa es relatar hechos reales y contemporáneos, demostrando, según la investigadora, una participación más activa del poeta en la realidad que lo rodea, es decir, se apropia de la temática que quiere transmitir expresando de este modo, opiniones personales acerca del suceso relatado o bien, es capaz de interpelar al lector de sus creaciones.

En consecuencia, la autora dice: “El poeta ya no recrea ni repite lo que otros le han enseñado, ahora escoge sus temas y crea en torno a ellos un verso original y propio, reivindicando, por ello, su autoría con la firma de sus versos.” (Orellana, 2005:57) En relación a esta última idea, creemos que el cantor popular (aquel que proviene de las zonas rurales, por ende, aquel que pertenece a la poesía tradicional oral), también comparte esa originalidad y autenticidad en sus versos, puesto que él –de acuerdo a lo que hemos observado en las creaciones de los cantores estudiados para nuestra investigación– recrea sucesos de la realidad entregando su sentir personal como el de toda la comunidad a la que representa. Es así como no solamente se ciñe a la transmisión de acontecimientos históricos o narrativos, sino que al igual que el poeta popular de la lira, el cantor tradicional relata y crea temas relacionados con la realidad circundante.

Finalmente, la obra de Marcela Orellana entrega una reflexión crítica acerca de la situación de la lira popular en Chile, presentando en sus últimos apartados la incidencia que ha tenido la prensa en este discurso poético, en tanto que ha influido en el reemplazo de los temas abordados, por otros de contingencia social.

Un estudio reciente acerca del Canto popular es el de Manuel Dannemann, quien actualmente es profesor de la Universidad de Chile en la Facultad de Ciencias Sociales. Su libro se titula *El Mester de Juglaría en la Cultura Poética Chilena. Su Práctica en la Provincia de Melipilla* (2011), en el cual investiga la vigencia de los juglares en la zona de Melipilla, a partir de un estudio de campo que implica la recolección de cantos de varios representantes de esta práctica popular.

En su libro, Dannemann pretende poner en tensión la discusión sobre la existencia de los juglares, puesto que otros estudiosos del tema sostienen que esta práctica ya no existe. Por lo tanto, el autor persigue comprobar la siguiente hipótesis:

[...] habría en la provincia de Melipilla una conducta poético-musical que respondería a la condición paradigmática de la poesía juglaresca española, pero con una particular integración del mester de clerecía y del mester de juglaría, y cuya práctica, sujeta a una severa preceptiva, se efectuaría a través de un oficio. (Dannemann, 2011: 25)

De esta manera, el aporte que realiza este estudio a la temática de la tradición oral es que la tradición juglaresca persiste en Chile, específicamente en Melipilla, pero con una diferenciación en la motivación de quién lleva a cabo esta práctica.

Además, Dannemann centra la atención de su trabajo, fundamentalmente en la construcción poética de cada uno de los cantos, así como también en los temas o fundamentos de cada uno de ellos. Esta particularidad es lo que más se aproxima a nuestro estudio, pues centramos nuestro análisis en la elección de los tópicos y la construcción poética para determinar el imaginario de los cantos.

No obstante, el vacío que, a nuestro juicio, presenta el estudio de Dannemann corresponde a que este no considera el análisis del imaginario que se construye al interior de la tradición oral del juglar, centrándose solamente en una zona geográfica de la Región Metropolitana (Melipilla). Lo anterior destaca el carácter novedoso de nuestra investigación, ya que intentamos indagar en la tradición oral en otra región de Chile (VI Región) y además, se articula a partir de tres ejes: construcción poética, tópicos en los cantos e imaginario. Como también, se pretende elaborar una propuesta pedagógica en torno a lo antes mencionado.

La tradición del canto y la poesía popular, tal como se ha entendido a partir de la bibliografía consultada, demuestran su larga trayectoria y vigencia, lo que motiva nuestro interés por este campo de estudio, en tanto que se pretende relevar como una manifestación identitaria digna de ser estudiada a causa de su riqueza en cuanto a las múltiples posibilidades de análisis que ofrece, como por ejemplo, a nivel estético, musical, antropológico, religioso, histórico, político, ideológico, solo por señalar algunas.

Es así como, a partir de otro espacio académico, Paula Miranda presenta una tesis titulada *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva* (2001), para obtener el grado de Magíster en Literatura en la Universidad de Chile. Este trabajo pretende estudiar las relaciones entre las décimas de la cantautora con el discurso impuesto desde el Canto popular y la tradición de la poesía, lo que permitiría que su texto *Décimas. Autobiografía en versos* (1988), sea configurado a partir de un permanente ejercicio intertextual (Miranda, 2001).

Es interesante rescatar que este estudio abarca conceptos de interés para nuestro trabajo de investigación, en la medida que aborda temáticas vistas desde una tradición

discursiva como son lo popular y la tradición –dentro de este último concepto, la poesía popular y el Canto popular en Chile–, puesto que Violeta Parra se desenvuelve por vastas y diversas prácticas populares que están dentro de estas categorías.

Para explicar lo popular, la autora se basa en los planteamientos teóricos de Jesús Martín Barbero, entendiendo el concepto como el <<complejo entramado que ha transformado al “pueblo” en público>> (Miranda, 2001:21) y que se relaciona con lo vulgar y “bárbaro”, negándose, de esta forma, su validez frente a la sociedad. No obstante, quienes pertenecen a esta categoría han respondido con un discurso contrahegemónico y de resistencia (Miranda, 2001), tal como sucede con algunos representantes del Canto popular.

El concepto de tradición es tratado como aquel “caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos” (Miranda, 2001:23), distinguiendo dos prácticas diferentes de lo que es tradicional en Chile: el Canto popular y las lirás populares.

Es así como, se demuestra en esta tesis propuesta por Miranda, una visión peyorativa de esta práctica popular, donde la autora intenta revertir este postulado, señalando la existencia de un contra-discurso por parte de quienes protagonizan la cultura popular.

Si bien la mayoría de los estudios sobre los orígenes del Canto popular apuntan hacia antecedentes de la conquista española, existen otros relacionados con la sociedad mapuche, la que ha desarrollado sus costumbres y tradiciones a partir de la oralidad.

En este sentido, en el año 2008, Andrea Salazar escribió una tesis para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura Hispánica también en la Universidad de Chile, llamada *ÜL LALAY (el canto no muere) Oralidad en la poesía mapuche: Huenuñir, Aillapán y Anñir*. La premisa que se expone consiste en el existente desarraigo cultural en relación a la pérdida de la condición oral de la lengua mapuche, a causa del establecimiento de un sistema escritural por parte de la sociedad hegemónica (Salazar, 2008).

Es así que para evidenciar este desarraigo, la autora analiza algunas obras de poetas mapuche como por ejemplo las de María Huenuñir, Lorenzo Aillapán y David

Aniñir, quienes en sus creaciones plasman el respeto que siente el pueblo mapuche hacia su lengua madre, en la que la oralidad es la condición primaria de esta.

Un aspecto interesante para nuestra investigación es el tratamiento que se hace del *üil* (canto), en tanto que es una expresión lírica debido al carácter oral que posee. De esta manera, y al igual que en postulados anteriores, el *üil* es un antecedente local de la tradición oral del Canto popular chileno –en tanto a ubicación geográfica-, dado que la sociedad mapuche también traspasa de generación en generación, esta expresión cultural. Respecto a esto Salazar señala lo siguiente: “A lo anterior se adjunta la necesidad del pueblo mapuche, como de cualquier pueblo originario, de dejar testimonio sobre las maneras de vivir de épocas pasadas: la entrega de mensajes que generación tras generación deben comunicarse sólo de manera oral.” (Salazar, 2008:10)

Por lo tanto, lo que demuestra la conexión de esta expresión mapuche con nuestro corpus de estudio es que el *üil*, al igual que el Canto popular, es una manifestación que se transmite de forma oral al interior de una comunidad en particular, con la finalidad de perpetuar las tradiciones y costumbres de la cultura, actuando de este modo como una manifestación que representa la identidad de un pueblo.

Para retomar el tema del Canto popular, volvemos a Manuel Dannemann (2011), quien plantea la existencia de variadas temáticas al interior de este, entre las que figuran el canto a lo angelito (perteneciente al Canto a lo divino), tema que aborda Claudia Palma Guzmán, en su tesis llamada *Velorio de Angelito y Canto a lo Divino: El significado de la muerte infantil dentro de un ritual campesino* (2011). En esta última, se trata la religiosidad popular, específicamente el tema de la muerte desde de la tradición de Velorio de Angelito vinculada, a su vez, con la expresión cultural-musical de Cantores a lo Divino.

Uno de los puntos importantes que analiza esta investigación de Palma, corresponde a la relación que se establece de vida-muerte durante el ritual fúnebre de Velorio de Angelito y cómo los Cantores a lo Divino cumplen un rol fundamental durante esta ceremonia. En efecto, la autora plantea que la función de los cantores consiste en una mediación que hacen ellos entre el angelito –el niño fallecido– y los familiares del infante, donde los cantos populares sirven como símbolo de consuelo de la muerte presenciada (Palma, 2011).

En este sentido, los cantores y cantoras:

[...] se posicionan como hilo conductor entre lo terrenal y lo celestial, es decir, conforman una suerte de nexo espiritual en distintas situaciones: entre el angelito y sus familiares; entre el angelito y el cielo; y entre los familiares y el mundo celestial del que formará parte el angelito. (Palma, 2011:115)

Es decir, actúan como un medio o un instrumento, a través del cual el niño fallecido logra despedirse de sus familiares más cercanos, especialmente, de su madre. Por lo tanto, el tema de la muerte de un infante al interior de una sociedad campesina se enfrenta a partir de un ambiente espiritual, en el que la muerte no es sinónimo de desgracia, sino que se entiende: “[...] como un estado puro y natural de la vida que les permite alcanzar la plenitud eterna.” (Ibíd.)

En este sentido el estudio de Claudia Palma aporta información respecto a la importancia de la religión dentro del Canto popular, dado que esta es transformada en un fundamento para la composición de este tipo de canto que expresa las costumbres y la visión que este grupo humano tiene ante la muerte de un infante.

Dentro de los textos encontrados en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, tuvimos acceso a la bibliografía de Maximiliano Salinas, antropólogo y estudioso de la mentalidad religiosa y el Canto popular, quien publica en el año 1952 el libro *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*.

Lo interesante de este trabajo es que el investigador busca estudiar desde una perspectiva histórica y teológica la temática de la religión, específicamente en el oprimido o en el pobre, intentando descifrar su espiritualidad. Su objeto de estudio son las liras populares o literatura de cordel, centrándose en un periodo específico de la historia, situado en el momento en que el catolicismo conservador se encuentra en pleno apogeo, entre 1880 y 1914.

Durante esas décadas, la oligarquía se apoyó en el catolicismo, debido a que esta religión ayudaba en el orden social y político (Salinas, 1952), lo que desató que los cantores a lo divino criticaran, a través de sus cantos a este credo por estar comprometido con la oligarquía.

En diálogo con nuestra investigación, este trabajo demuestra que el tema religioso es transversal al Canto popular, ya sea para denunciar o para seguir la labor que los cantores a lo divino tienen hoy en día: evangelizar. En este sentido y en directa relación con el estudio de Palma, la expresión religiosa se hace presente dentro de esta práctica popular.

Otro libro encontrado y que sigue la misma línea que el objeto de estudio de nuestra tesis, es la investigación de Isabel Araya, Patricia Chavarría y Paula Mariángel Chavarría, cuyo propósito, se registra en el libro *Canto, palabra y memoria campesina* publicado en 1997 gracias al apoyo del Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes.

Este proyecto se realizó en la Provincia de Cauquenes VII región del país, específicamente, en el Sector de Secano Costero en las localidades de Chanco, Pelluhue, Curanipe, Las Pocillas, Peúño, Chovellén, Canelillo y Salto de Agua. Así, este trabajo consiguió recopilar el testimonio de vida y cantos de mujeres campesinas, tales como tonadas, cuecas y corridos –incluidas sus partituras–, desde su cotidianidad.

Las autoras señalan que el proyecto de este libro busca abrir espacios de canalización para las expresiones locales, específicamente, con estas mujeres que amparan una pugna por mantener la identidad pese a los cambios de la modernidad.

En relación a los antecedentes de estos cantos, las autoras sostienen, al igual que en nuestro trabajo, los sustentos teóricos sobre la herencia cultural ibérica, la promoción de los jesuitas y la apropiación de las expresiones populares en las tradiciones chilenas en el mundo campesino. Sin embargo, al respecto los postulados de Rodolfo Lenz en 1919, delinean dos características de la poesía popular: la femenina, es decir la cantora, y la masculina el payador, donde cada uno tiene su rol definido y sus propias temáticas, las que a lo largo de los años han ido transformándose y mezclándose, como lo que hoy conocemos por cantores populares.

Es así, que las investigadoras mencionadas sostienen que la identidad campesina se va construyendo en el tiempo y las expresiones deben ser estudiadas considerando las transformaciones y continuidades, siendo insoslayable recurrir a las historias de vida de las siete cantoras seleccionadas, debido a que ellas poseen rasgos diferenciadores de cosmovisión. Por ejemplo, la señora Blanca Torres, por un lado, añora los tiempos de antes, la vida en familia y su herencia del canto. Por otro lado, la señora Estela Castillo reconoce la cotidianidad campesina a partir del oficio que practica.

Lo esencial de este libro es dar cuenta que el canto de mujeres encierra la palabra, palabra como un depósito inmenso de sabiduría y memoria, no cualquiera, sino la campesina, la cual constituye parte de la construcción identitaria en Chile.

Ahora bien, dentro de los artículos encontrados escritos fuera de nuestro país, está el estudio de Liliana Casanellas Cué, especialista del Centro de Investigación y

Desarrollo de la Música Cubana, titulado “Tradición oral de la décima cantada en el punto cubano” (1999). En este estudio se postula que la décima, bien de corte amoroso o político, filosófico o fantástico, y de crónica, siempre ha sido un vehículo apropiado para cumplir una función vital en la comunicación social y que sirve para decir un mensaje en cualquier circunstancia de la vida cotidiana.

Su aporte es referir que la décima de ocasión o cotidiana es la que presenta mayor cantidad de composiciones, confirmando que esta se constituye como vehículo tradicional de comunicación cantada. Es así que, debido al contexto sociocultural de Cuba, la décima no es cultivada para tratar temas de carácter religioso, diferenciándose de la práctica del Canto popular en Chile, donde este tema no solamente es tratado a través de las décimas, sino que también por otras expresiones literarias-musicales, tales como el villancico, la tonada, entre otros.

De retorno a Chile, el artículo “El canto a lo poeta” (2000), escrito por el cantor Francisco Astorga Arredondo y publicado en la *Revista Musical Chilena* (2011), expone las vertientes que componen el Canto a lo poeta: el Canto a lo divino y el Canto a lo humano.

El Canto a lo poeta posee una larga trayectoria en Chile, aproximadamente 400 años, y se origina durante la Edad Media del viejo continente. Astorga comparte con otros especialistas la idea de que esta expresión llegó a los chilenos mediante la orden Jesuita, puesto que ellos evangelizaban por medio de versos. Es así que el autor cita al sacerdote Miguel Jordá (1993), quien postula que el Canto a lo divino surge en la casa de los misioneros en la localidad de Bucalemu. Asimismo, tanto los trovadores como juglares que acompañaban la empresa de conquista española, originaron el Canto a lo humano, los que abordaban temas no religiosos.

Luego, el autor menciona las principales características que dan forma y consistencia al Canto a lo poeta. Señala que el estilo literario que se utiliza en su composición poética corresponde a la décima, con su estructura de diez versos octosílabos y una rima determinada (*abbaaccddc*).

En relación a las temáticas que aborda el Canto a lo poeta, a los que también se le llama “fundamentos”, existe una clasificación para cada vertiente. En el Canto a lo divino existen cuatro categorías: antiguo testamento, nuevo testamento, temas de inspiración bíblica y temas no inspirados en *La Biblia*. Sin embargo, en el Canto a lo

humano son infinitas las posibilidades temáticas y estilos, destacándose el amor, el brindis, los novios, las payas y los contrapuntos.

El estilo musical refiere a las melodías que asisten a los cantos y que los poetas la llaman entonaciones. Sin embargo, la que predomina es la común y se practica en todo el Valle Central del país, además, cada entonación tiene su propio toquío que significa la puntada o pulsación del instrumento que acompañe al cantor.

Los instrumentos más utilizados en el canto corresponden a tres: el rabel, el guitarrón y la guitarra (traspuesta). El rabel es un instrumento similar al violín pero este es de tres cuerdas y se apoya en las rodillas. Respecto al guitarrón, el autor indica que “es uno de los instrumentos más representativos de nuestra tradición musical” (Astorga, [2000], 2011: 3), debido a que este instrumento acompañó la práctica de este cantar desde sus inicios.

Astorga comenta la realidad actual del Canto a lo poeta, la que se enmarca en conclusiones realizadas en el Segundo Congreso Nacional de Poetas Populares y Payadores en octubre de 1994 –organizado por la AGENPOCH–. Es así, que los poetas sintetizaron puntos claves: el primero, concierne a los peores momentos del Canto a lo poeta en el pasado; como por ejemplo el hecho de que las manifestaciones populares no eran aceptadas en los templos entre 1930 y 1950. El segundo, referido a los mejores momentos como la organización del Primer Congreso Nacional de Poetas y Payadores promovido por la Universidad de Chile en el año 1954.

Finalmente, el autor concluye su artículo remitiendo a los actuales encuentros del Canto a lo poeta por medio de un calendario con sus respectivas fechas y lugares de encuentro, demostrando la vigencia de esta práctica.

Otra investigación realizada en torno al Canto popular, es el artículo del psicólogo, ensayista y profesor Mariano Muñoz-Hidalgo, titulado “Canción y cultura popular: imaginario poético del cancionero huachaca” (2005). Este estudio postula la hipótesis que el fenómeno de la cultura huachaca es una manifestación contemporánea de la cultura marginal en Chile y que constituye, en sí misma, su valor como complemento de la historia y fuente en la conformación de la cultura nacional.

Pensamos que el aporte de esta investigación, consiste en que expone que la canción popular es un elemento de identificación colectiva que forma parte de la cultura

popular y que, además, es una fuente de información acerca de la percepción del mundo en un determinado momento. Sin embargo, este artículo abarca la tradición popular a partir de la escritura, ya que analiza un texto escrito como lo es el cancionero, diferenciándose de la tradición oral que implica el Canto popular.

La doctora en Sociología y académica de la Universidad de Chile Marisol Facuse, realizó una investigación llamada “Poesía popular chilena: imaginarios y mestizaje cultural” (2011), la que se relaciona con el análisis de los imaginarios que transitan en la poesía popular chilena, bajo el concepto de mestizaje cultural planteado por François Laplantine y Alexis Nouss.

El estudio plantea la siguiente hipótesis: “la poesía popular chilena tal como es practicada en el presente, testimonia diversos procesos de mestizaje cultural que refieren tanto a aspectos estéticos (musicalidad, teatralidad), como a las sociabilidades y a los imaginarios movilizados.” (Facuse, 2011:45) Es decir, que este tipo de manifestación poética es una forma de mestizaje, dado que se compone de lo múltiple y del resultado temporal de la historia. Además, la autora agrega que en la poesía popular se integran diversas fuentes, las que en cierta medida se oponen, tales como: cultas y populares, religiosas y profanas, a causa de que es una expresión que está en una constante reinención.

Lo interesante de este trabajo es que indaga en la construcción de imaginarios en torno a la poesía popular chilena, aspecto bastante similar a nuestra investigación, sólo que este imaginario la autora lo examina a partir de su carácter sonoro, en tanto que la voz cantada que requiere la poesía popular logra conectar la memoria, los mitos individuales y los mitos colectivos de una comunidad (Facuse, 2011).

En cuanto a la metodología utilizada para la recopilación del corpus de análisis, la autora realizó una serie de observaciones directas de encuentros de poesía popular, en la zona central de nuestro país, tales como: Casablanca (V Región), Portezuelo (VIII Región), Pirque y Santiago (R.M.). Además de mencionar entrevistas a poetas (cantores), organizadores y público en general. Por ende, este aspecto también se aproxima a nuestro estudio, sólo que las zonas exploradas y las perspectivas de análisis son distintas.

Finalmente, el aporte que nos entrega el estudio de la académica respecto a la poesía popular chilena –propia del Canto popular–, es que este imaginario sonoro es una

manifestación más del mestizaje cultural. Para ello, Facuse coloca como ejemplo la actual fusión que realizan poetas populares del Canto a lo divino y Canto a lo humano, ya que es común que algunos versos cambien de un modo a otro: “[c]reando una transversalidad entre ambas experiencias.” (Facuse, 2011:48)

Sobre otros estudios realizados en torno a la tradición del Canto a lo divino, el Doctor en Literatura, Jaime Galgani Muñoz, es uno de los profesores que se ha dedicado a investigar sobre el Canto popular, en cuanto a su relación con la literatura y la fe en Chile.

El autor, junto con los profesores Clemens Franken, Alberto Toutin, Saide Cortés, Jaime Blume y Miguel Donoso, tienen un proyecto sobre esta temática que lleva por título *Las huellas del cristianismo en Chile*. A partir de esta investigación, el profesor Galgani realizó un ensayo titulado “Relaciones entre Literatura y Fe en Chile” (inédito), donde expone una visión panorámica sobre el proyecto antes mencionado. En este, hace una distinción de tres corrientes que realizan relaciones entre fe y literatura. La primera es la gran literatura, de carácter canónica, que realiza alusiones conflictivas hacia la fe y el cristianismo. La segunda corriente, se asocia a la literatura popular de corte social o lo que comúnmente se conoce como la canción de protesta, donde se presenta un cuestionamiento a Dios frente a su indiferencia con las problemáticas sociales. Por último, la tercera corriente que es considerada como religiosa, intenta transmitir la palabra de Dios, asociada al Canto a lo divino.

Dentro de todas las temáticas tratadas en este ensayo, es el Canto a lo divino el que presenta un mayor desarrollo, haciendo referencia a sus orígenes, a sus características fundamentales, a su relación con la fe cristiana, a la religiosidad y en una primera instancia a su diferenciación con la literatura canónica que se presenta en Chile y la canción de corte social, que es con la que tiene una relación más estrecha, puesto que ambas pertenecen al Canto popular, pero que se bifurcan durante el siglo XX.

Respecto a esta bifurcación en el Canto popular, existiría una corriente que conserva la tradición colonial, heredada por los jesuitas que pretendían evangelizar durante el siglo XVI. Dentro de esta corriente, se deriva el Canto a lo divino y el Canto a lo humano. La otra corriente es, por tanto, la de corte social, donde surge la canción de protesta y que recoge ciertas características estructurales del Canto a lo humano. La relación en este último caso con la religión, es la que toma esta temática para confrontarla con la realidad actual.

Finaliza el ensayo, afirmando que la relación entre el Canto a lo divino, la literatura y la fe, es que este tiene características de evangelización y promulgación de la palabra de Dios, asumiéndose el cantor como un sacerdote, pues se compromete a ser vehículo de fe.

En la *Revista Chilena de Literatura*, durante los meses de abril y diciembre del año 2011, se publicaron artículos de investigación relacionados con la tradición oral del Canto popular. A continuación presentaremos una reseña de cada uno de estos estudios, enfocándonos en el aporte y conexiones que estos tienen con nuestro trabajo de tesis.

Dentro de los artículos publicados, existe uno titulado “Las Bagualeras”, escrito por Wilson Saliweczyk. Al hablar de bagualeras, se hace referencia a mujeres que cantan bagualas o coplas. Este tipo de canto se da especialmente en Chile, Bolivia y Argentina.

El autor, en una primera instancia, postula la importancia de la identidad y libertad de expresión de los individuos, pues todos tienen una historia, producto del mestizaje que orientará, por ejemplo, el idioma y a su vez la identidad.

De esta forma, Saliweczyk se introduce en la temática de las bagualas o coplas, mencionando que estas forman parte de la memoria colectiva de los pueblos, explicando la perduración de las bagualas en tanto que estas están presentes en el inconsciente colectivo, dado que comprende a la tradición oral. Para ello, el autor destaca la diversidad idiomática en que son cantadas las bagualas, ya sea desde el español hasta el quechua y aymara. También, se centra en el aporte femenino que han hecho las bagualeras, puesto que ellas han sabido salir del contexto usual, asociado a que sus cantos solo se habían desarrollado en el círculo familiar o local, por lo tanto, ahora han logrado expandir sus cantos, incluso atravesando las fronteras.

Saliweczyk tiene una postura crítica respecto a la visión negativa que existe hacia las cantoras de bagualas, puesto que son criticadas por la temática de sus cantos que son considerados vulgares, humorísticos y sexuales. El autor defiende este tipo de canto, puesto que el humor o los chistes, están cargados de simbología, que sirve a su vez para liberar el alma de los pueblos que han sido oprimidos. Por esta razón, los chistes surgen en un complejo contexto social y solo son entendidos por quienes conocen esta realidad (Saliweczyk, 2011).

El autor finaliza explicando y defendiendo la temática de la sexualidad en los cantos de las bagualas, sosteniendo que el tema sexual ha formado parte de lo oculto y por lo mismo, este tema se hace presente e intenta escaparse por todos los poros (Saliwonczyk, 2011). La misma evolución en el tratamiento del tema de la sexualidad en las cantoras femeninas, sirve para comparar el cambio que ha tenido la mujer al incorporarse cada vez más en terrenos dominados por los hombres. De este modo, lo tratado por este autor se relaciona con nuestro estudio en el sentido de rescatar una tradición oral que es la que permite que existan temas que aún perduren en la memoria colectiva de la gente, al igual que en el Canto popular chileno.

Otro artículo presente en estas “Misceláneas” de la *Revista Chilena de Literatura* es el “Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena” de María Consuelo Hayden Gallo. Este texto tiene como propósito fundamental abordar cómo se construyen las identidades de figuras como el futre, el huaso o el roto, específicamente a finales del siglo XIX y principios del XX (Hayden, 2011).

El análisis se realizó utilizando las lirás populares pertenecientes a dichos siglos, específicamente las que pertenecían al género del contrapunto, entendiendo este último concepto como la contraposición de tópicos para realizar una especie de discusión con ataques y respuestas (Hayden, 2011)

Es relevante destacar la definición de poesía popular que utiliza la autora, puesto que es pertinente a los planteamientos de nuestra tesis: “La poesía popular puede ser leída como un texto donde cantores y/o poetas populares construyeron una visión de la sociedad nacional con lenguaje y perspectivas propias, desde una dinámica tanto de resistencia como de adaptación a la cultura hegemónica” (Hayden, 2011:2).

En la cita anterior se otorga un notorio grado de importancia a esta visión de mundo, en particular en la construcción de nación a través de las lirás populares. Esta visión estaba marcada por el contexto de cada uno de los cantores, que, a modo general, se caracterizaba por las grandes diferencias económicas, sociales y culturales que develaban la hegemonía de la sociedad.

Esta contextualización realizada por la autora, se explica desde la inserción de los cantores populares a las zonas urbanas. Es por esta razón que se habla de esta hegemonía social, que es mucho más notoria en estos nuevos espacios geográficos a los que llegaban los cantores, quienes desarrollaban su arte en los barrios marginales, fondas,

chinganas, e incluso, en la misma calle (Hayden, 2011). Así, la autora complementa la definición de poesía popular, afirmando que esta:

(...) resultó ser una forma privilegiada de transmisión de saberes, imaginarios y visiones de mundo, a través de prácticas musicales y poéticas, para un ámbito de circulación o campo social que no había dejado de ser principalmente una cultura basada, reproducida y creada a través de la oralidad. (Hayden, 2011:6)

Esta forma de transmisión oral de la poesía popular, otorgaba una vital importancia para la sociedad analfabeta o humilde que utilizaba este medio para aprender, a través de un lenguaje que distaba de ser especializado, sobre variados temas que lograban caracterizar al cantor como una fuente de conocimiento y visión crítica sobre la realidad.

Según los supuestos de la autora, posteriormente se desarrolla la temática de mayor importancia que tiene relación a cómo surge la crítica social en la poesía popular a partir del contrapunto. Los cantores, para poder denunciar las precariedades que vivían grandes sectores de la sociedad, realizaban contrapuntos donde se enfrentaban huasos y rotos contra futres y ricos, recurriendo en variadas ocasiones a la sátira y al humor (Hayden, 2011).

En esta misma “Miscelánea” del año 2011, Nicolás Román González publica un documento perteneciente a su tesis de Magíster en Letras en la Pontificia Universidad Católica de Chile, este se llama “La guitarra trabajadora: el oficio del cantor popular y su hibridación en la canción de protesta”.

En su estudio, Román analiza el trabajo del célebre artista-musical nacional Víctor Jara, debido a que él habría logrado acoplar las tensiones entre tradición y modernidad al redefinir el rol del cantor popular, en tanto que integra los saberes de este en la canción de protesta –forma musical, cercana a los modelos urbanos de carácter político–. En las mismas palabras del autor: “Como se recalca anteriormente, las composiciones de Víctor Jara mediarán las tensiones que existen entre el oficio del cantor y el cantante, y en particular, el cantante de protesta o de canción comprometida.” (Román, 2011: 3)

Posteriormente, el autor contextualiza el paso de cantor a cantante –que por lo demás aclara que no es un proceso lineal– remitiéndose a la segunda mitad del siglo XX, período marcado por las migraciones campesinas y por la industrialización urbana,

donde el primer suceso trajo consigo mismo la llegada de figuras populares a la ciudad, tales como: payadores, cuequeros y cantores a lo poeta.

Si bien la función del cantor popular consiste en la transmisión de una tradición de generación en generación, la del cantante está centrada en la industria del espectáculo, del divertimento. Así, las composiciones de Víctor Jara se escuchan como palabras de un cantor, generando de esta forma una hibridación en estos dos roles, ya que en sus canciones integra los saberes del cantor popular para denunciar la realidad, como signo de un sentir compartido por la comunidad (Román, 2011). Por ende, su posicionamiento o visión del canto está más cercana a la tradición, mientras que su profesión del canto se acerca más al contexto urbano –la ciudad–.

De este modo, el aporte de esta investigación radica en que entrega planteamientos teóricos acerca de quien practica la expresión musical, ya sea cantor o cantante, donde el Canto popular se vale de la primera figura, en tanto que rescata las tradiciones campesinas.

Otro artículo de interés es “La poesía popular en Atacama” (2011) del Licenciado en Lingüística General Julio Rojas Maldonado. El autor sostiene que en 1536, Diego de Almagro entró a nuestro país a través de la región de Atacama; puente de ingreso, también, para diversos estilos poéticos musicales de la tradición española (coplas, villancicos, seguidillas, entre otras), que eran traídos por juglares, trovadores, soldados y misioneros; tipos de métrica en romance que en aquel tiempo eran de gran popularidad en la Península Ibérica.

Además, recalca que en el siglo XVII los conquistadores españoles (militares y sacerdotes) empezaron a convertirse en encomenderos, estado de superioridad social que los diferenció del pueblo criollo y que dividió el desarrollo de la poesía y de la música por sendas como la culta y la popular. No obstante, los versos de soldados y curas ya eran interpretados por negros y criollos chilenos, quienes dieron origen al Canto popular, al Canto a lo humano y a lo divino y al romancero criollo chileno. Así, paulatinamente, la poesía popular chilena fue tomando matices propios, distanciándose progresivamente respecto de su origen europeo. Con esto devino la aparición, tanto de cantores como de cantoras populares que, basados en la memoria y la transmisión oral, componían y cantaban versos tradicionales como décimas a lo humano y a lo divino, tonadas y corridos con sustento en el romance.

Este tipo de estrofa sencilla y acorde para contar historias, entretener o enseñar valores, permitió preservar una métrica extranjera para referir temas locales en la poesía popular chilena. Dentro de esta poesía, el autor destaca la desarrollada en la región de Atacama, la que se caracteriza por abordar, principalmente, la temática de la minería, dado que ellos se expresan en un lenguaje que representa a su comunidad y decantan en él la sabiduría y sentir popular, campesino y minero de Atacama.

Rojas menciona los grandes poetas y cantores atacameños entre los que figuran los mineros Daniel Meneses, Abraham Jesús Brito y Pedro Díaz Gana. También, describe aspectos relevantes de la vida de estos cantores y ejemplifica con sus obras poéticas.

Es así como el autor, en base a dichas obras poéticas nortinas, señala el carácter especial de la expresión folclórica atacameña, puesto que esta ha recibido influjos de la cultura quechua aymara del extremo norte, de inmigrantes extranjeros y de la zona campesina de la zona central de Chile. Estos influjos han incidido en la poesía, música y danzas populares nortinas.

Otro aspecto interesante, es que Rojas destaca la historicidad de la poesía popular, puesto que esta relata hechos históricos con una visión personal, que la historia oficial no contempla. Para él “[l]a poesía popular es aquella manifestación literaria que refleja la identidad de una comunidad determinada y la de sus habitantes” (Rojas, 2011: 44). Esta poesía es fuente de la historia, de la memoria colectiva y viva –a través de la tradición oral– de una comunidad, que no está presente en los archivos escritos de la historia oficial.

Finalmente, el autor concluye afirmando lo viva que está la tradición de la poesía, del canto y cultura popular en la región de Atacama –tras citar clarificadores poemas atacameños–, la que actualmente no ha sido estudiada como merece. En este sentido, Rojas demuestra la apropiación del romance que hacen los chilenos y el desarrollo que hay de la creatividad por parte de los mismos, mientras que en la obra de Julio Vicuña se apunta más al papel pasivo por parte de los entrevistados en su investigación, en tanto que estos solo recordaban romances españoles, mas no había una recreación de estos, solo en casos excepcionales.

El profesor Humberto Olea Montero publicó el artículo <<La “Historia de Carlo Magno” en el desarrollo del romance a la décima espinela>> (2011). El autor se interesa

por analizar el proceso del romancero, desde su llegada y adaptación a América, así como su transcurso y diversificación en el Canto popular de nuestro continente.

Olea refiere el origen del romancero y para ello hace referencia a Menéndez Pidal, quien sitúa el origen del romancero en la actividad del juglar y la del trovador, sujetos que cultivaban la tradición oral de este género poético, caracterizados por declamar hechos de interés colectivo.

Además, Olea expone que este género llegó desde Francia y se difundió por España y Portugal y, más tarde, llegó a América con los conquistadores. En forma contraria, autores como Parry y Lord proponen que el romancero es una manifestación universal de las culturas de oralidad primaria –y no privativa de algunas–, donde los cantos permiten mantener en la memoria, y transmitir de generación en generación, los conocimientos y reglas de una cultura.

Luego, el autor señala que el romance –medio de expresión de juglares y trovadores– posee, principalmente, versos octosilábicos con rima asonante en los versos pares, siendo libre en los impares. De este modo, su estructura estrófica es variada y simple, cuyos versos pueden tener extensión indefinida. Refiere que su temática consiste en la narración de historias, destacándose la acción, el hacer de los personajes, más que la meditación; esto obedece al carácter oral del romancero, el que cambió con el tiempo cuando se lo incorporó en la escritura, donde en los personajes narrados toma vigor la faceta del pensar en el ser, en detrimento del hacer o acción épica.

Lo interesante del artículo es que releva la música del romancero, en tanto que la melodía es la que facilita, por ejemplo, la composición y memorización de los versos. La música le permite a los cantores reconstruir la narración del tema en forma oral, cuando cantan. Junto con lo anterior, el autor señala que en Chile el romance ha ido diversificándose, ya que los cantores prefieren la rima consonántica por su mayor sonoridad. Además, los poetas de fines del siglo XIX utilizaron el romance en la introducción del poema mediante cuartetos, mientras que lo demás se construía con la décima espinela, la que hereda del romance sólo el verso octosilábico.

Luego, expone sobre la influencia de la *Historia de Carlo Magno y los doce pares de Francia* (1521) en España, obra en prosa que narra los inicios de Francia y que tuvo gran difusión entre las capas populares de los países ya mencionados, incluyendo América. Se trataría de una historia –basándose en Rodolfo Lenz– de la que muchos

poetas populares chilenos extraen temas para componer versos en décima espinela; historia que forma parte común del Canto popular y Canto a lo divino.

Finalmente, el autor concluye que el romancero español llega a América y funciona como vertiente de la cuarteta y la décima espinela, tanto oral como escrita, la que termina por reemplazarlo por completo. Además, en Chile particularmente, las temáticas de la lira popular se han ido diversificando en función de las circunstancias históricas –Guerra del Pacífico o Golpe Militar–, en tanto que algunos temas o argumentos tradicionales se abandonan en virtud de considerar los del presente.

Un cantor popular chileno llamado Jorge Céspedes Romero, perteneciente a la ciudad de Santiago, quien actualmente ocupa el cargo de presidente en la AGENPOCH (Asociación Nacional Gremial de Poetas Populares y Payadores de Chile), escribió un texto que se titula “La poesía tradicional chilena”. En este artículo el autor plantea que la poesía popular es una técnica literaria, porque contiene elementos característicos de este ámbito como por ejemplo, metáforas (en tanto imágenes poéticas), incluso reflexiona lo siguiente: “porque pensé que si la poesía popular no tiene nada que ver con la técnica literaria, es cualquier cosa, y no poesía.” (Céspedes, 2011:1). Es decir, este tipo de poesía está intrínsecamente ligada a la literatura.

También, otro planteamiento fundamental que se expone en el texto mencionado, consiste en el rechazo que tiene Céspedes respecto de la distinción entre poesía popular y poesía culta, ya que para él la poesía es solo una: la que tiene como medio de expresión la palabra. Por lo tanto, se tratará de un acto de comunicación (Céspedes, 2011). Asimismo, Céspedes pretende que la poesía sea popular por el hecho de ser nacional y –según el autor– querida, por ende, para ser popular debe ser considerada como una expresión de lo nacional y además, ser apreciada y valorada como tal.

Posteriormente, el ensayo continúa con la explicación y definición de los orígenes del romance tanto español como su llegada a Chile. De esto último, señala lo siguiente: “En el año 1536, con la llegada de Diego de Almagro a Chile, entre soldados y aventureros vienen varios juglares de la península. En sus momentos de descanso [...], fueron dejando sus cantos.” (Céspedes, 2011:3).

Luego, Céspedes elabora una descripción y clasificación de los distintos tipos de décimas, en la cual destaca que la forma más utilizada es el “verso de décimas desglosadas” (Céspedes, 2011), la cual se compone de una cuarteta al inicio de la décima, que luego se va desglosando con un pie forzado en las cuatro décimas

siguientes, terminando con una de despedida. Es así como algunos de los tipos de décimas que expone corresponden al verso de décimas sueltas, de décimas de redondillas, de contrarresto, décima redobladas, entre otras. Cabe señalar que para la explicación de cada una de estas, ejemplifica con cantos de cantores populares de regiones como la Metropolitana y la Sexta región.

También, en cuanto a la temática de la décima, enfatiza en que existen dos tópicos específicos, de los cuales se derivan otros tantos temas, éstos son: Canto a lo divino y Canto a lo humano.

Por último, finaliza el estudio con una descripción de otras formas de la poesía tradicional chilena como lo son la paya y el brindis. De este modo, el ensayo de Jorge Céspedes resulta interesante, en tanto que quien escribe es un sujeto que está íntimamente relacionado con la tradición oral del Canto popular.

El académico Ignacio Ramos Rodillo tiene un artículo titulado “Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: Canto a lo poeta y bailes chinos en Chile central, del folklore a la diversidad cultural” (2009). En este, el autor explica que tanto el Canto a lo poeta y los bailes chinos conforman una parte de las tradiciones populares, pero que constituyen un dilema en el canon oficial, por lo que indaga en cómo se ha construido entre 1930 al 2009, una producción intelectual sobre la cultura tradicional y popular chilena a través de varios especialistas. Para esto, el autor desembrolla su problemática en torno a dos ejes: ocultando y develando lo mestizo.

En primera instancia, señala que con el desarrollo de la economía, el Estado asumió un compromiso social que fomentó la música chilena que, junto con su proyecto de modernización -1938-, constituirían las bases de una nueva identidad y cultura: la chilena. Para ello, fue clave el rol de la Universidad de Chile en la configuración de una práctica propia del país, además, de la creación de institutos de música chilena que continuaron con el proyecto científico de Rodolfo Lenz y la Sociedad de Folklore Chileno de finales del siglo XIX.

Ramos comenta que estas nuevas instituciones tuvieron gran influencia teórica de especialistas argentinos: “[...] de una serie de conceptos metodológicos que hasta el día de hoy son operativos: dentro de estos el de Folklore de Proyección” (Ramos, 2011: 2). Con esto, el autor incluye la forma de investigación, difusión y representación de la ciencia folklórica, donde han trabajado académicos e intelectuales.

El Folklore de Proyección intenta construir musicalmente, desde la cultura letrada, una tradición popular que recoge del campesinado, y le brinda herramientas para estructurar estas manifestaciones, dándole calidad e uniformidad para que esta sea de carácter nacional. Sin embargo, esta producción no logró despojarse de las raíces españolas, causando múltiples discusiones como, por ejemplo, las generadas entre las escuelas de Allende e Isamitt, las que debatían sobre la presencia de elementos mapuches en ciertas obras chilenas (Ramos, 2009).

Por lo mismo, este proyecto social -y musical- posee dos motivos: el primero consiste en construir un canon de la ciencia folklórica y, el segundo, reside en fundamentar el proceso histórico que vivía el país -la modernización-. Dadas estas razones, teóricos como Domingo Santa Cruz (1941) afirma la necesidad de generar un discurso que legitime esta cultura y dé cuenta de la unidad racial de la música popular chilena. Sin embargo, Ramos (2009) está en desacuerdo, ya que postula que corresponde a una operación de blanqueamiento, una suplantación de culturas.

El autor señala que Pereira Salas asegura que durante el proceso de evangelización en la colonia, se produjo una transculturación respecto a la fe católica pero, evadiendo y ocultando las influencias o elementos indígenas y mestizos que intervienen en estos, por lo que para el autor constituyen una réplica de las prácticas devocionales de España. El autor señala que sus investigaciones le permiten considerar que tanto el Canto a lo poeta, como los bailes chinos son expresiones complejas de clasificar, puesto que son compuestas por múltiples raíces. El especialista Uribe Echeverría, también comparte la teoría del traspaso europeo (Ramos, 2009).

En una segunda instancia, el autor trata de develar lo mestizo, donde los especialistas relevan que las palabras mestizo, mestizaje e indígena, constituyen orígenes e influjos innegables que gozan de un carácter valorativo al igual, y no menor, que los hispanocentristas.

Es así que en este campo de lo tradicional popular, autores como Pérez de Arce, Mercado y Rondón afrontan- y reconocen- la producción intelectual de lo que se postula del Folklor de Proyección y su gran vinculación hispana.

Por ejemplo, Víctor Rondón señala que una de las posibles causas de ocultar el origen mestizo e indígena corresponde a un contexto temporal y espacial, dado que estas culturas están relegadas del campo académico, siendo limitada su producción para la

época histórica y para la ubicación geográfica. Lo que ha significado un escaso registro, provocando “un conocimiento sesgado e incompleto” (Ramos, [2009], 2011: 11) y han sido las investigaciones etnohistóricas las que han ido revelando importantes antecedentes. Algunas pruebas del mestizaje se pueden observar en rituales católicos, que ha asumido elementos indígenas, rurales y populares. Otra, hace referencia a las fiestas religiosas que se remontan a la zona cultural del Aconcagua entre el año 900 y 1400. Sin embargo, existen antecedentes que datan de estas manifestaciones en el año 500 en la cultura Paracas del Perú.

Por otro lado, el teórico Pérez de Arce señala que el Canto a lo poeta, también se sitúa en la tradición indígena respecto al guitarrón chileno. Sin embargo, el autor no revela argumentos concretos que avalen esto.

Finalmente, Ramos concluye que la música chilena constituye una fabricación idealizada que sigue las bases europeas y desprecia sus raíces indígenas o mestizas. Además, el autor impulsa, a través de su discurso, a valorar –como un deber– la tradición indígena, la cual es milenaria, desinstalando el imaginario occidental que se ha implantado en Chile, con la finalidad de legitimar la cultura nacional en el contexto europeo mediante el proceso de transculturación.

El artículo “La apropiación de la copla y su renovación formal, dentro del Canto popular en Chile” (2011) escrito por Andrés Pinto Espinoza, esboza cómo la copla, de origen español, se ha apropiado y reformado favorablemente en Chile.

Es sabido que la conquista de América Latina trajo consigo una carga cultural que, de manera consciente o no, produjo un influjo importante en las tradiciones. Sin embargo, se ha tomado lo necesario para poner en práctica algo nuevo (Pinto, 2011).

Es así, que en Chile se conocen los llamados músicos de raíz, pues, contemplan tradiciones folclóricas y algunos de estos practican un “canto hablado” (Pinto, 2011: 2), es decir, el cultor recita un escrito o poema acompañado de música, por lo tanto, lo anterior es lo que se conoce por copla. Si bien en Chile existen múltiples prácticas del Canto popular, no es posible agruparlo en alguno, como el Canto a lo poeta, puesto que es una práctica distinta, aunque posean elementos en común.

En este sentido, el autor, primero señala la procedencia de la copla arraigada en Chile, puesto que ésta es una práctica originaria de España, especialmente cultivada durante la Edad Media. La copla se hizo muy popular por la característica de su

estructura poética “fácil de memorizar debido a su corta extensión, ya que en su esencia se componía de cuatro versos ordenados indistintamente para hacer diferentes estilos de rimas” (Pinto, 2011: 2) Se trata de rimas tales como: la copla romance, la seguidilla y la redondilla entre otras, siendo el verso octosílabo el que predomina por excelencia.

Como se mencionó anteriormente, la copla tuvo su auge en la Edad Media y en aquel período se utilizó, básicamente, para componer los romances, los que corresponden a poemas de tradición ibérica originalmente de forma oral donde se relataban las aventuras épicas de los héroes medievales. Este período se llamó romance viejo porque luego evolucionó perdiendo el carácter de anónimo, siendo totalmente reconocibles y sin modificaciones, es decir el romance nuevo -practicado en el siglo de oro- fue caracterizado por sus autores y poemas memorizados.

Es así entonces, que gran parte de las tradiciones fueron trasladadas al Nuevo Mundo y por lo tanto fueron apropiadas y transformadas por los habitantes de América Latina. Sin embargo, se conservaron elementos básicos de estructura, según la investigación de Patricia Echeverría, por ejemplo, la décima espinela.

Tanto la copla como otras manifestaciones literarias, fueron adquiriendo mayor adhesión y por ende, mayor especialización. Es así que su uso se extrapoló a otras manifestaciones como en el caso de la cueca, donde adoptó tipos de rima, como la cuarteta, la seguidilla y la copla de dos versos -que sería el remate de la cueca-, manteniéndose en el tiempo con esta estructura rígida. Además, existen manifestaciones que han calado en el quehacer artístico como la décima que se utiliza en el Canto a lo poeta.

El autor señala que la copla a lo largo de los años, logró escalar a una categoría más formal y marcar su carácter culto, especialmente en la década de los sesenta, donde el grupo Quelentaro, músicos de raíz, reutilizan la copla basados en tonadas campesinas. Su primer disco marcó su carrera y la historia musical-poética en Chile, este se llamó “Coplas al viento”. La importancia radica en representar toda una tradición acumulada y se convierten en un referente para nuevos artistas por lo que esta nueva copla, que se apropia de su estructura de cuatro versos para construir largos poemas, asemejándose al romance.

Andrés Pinto, finaliza su investigación señalando que la historia de la copla aun no ha terminado, puesto que ha ido evolucionado, en cuanto a que se ha adoptado en

nuestro país y a su vez se ha adaptado, de esta forma, es posible inferir que este proceso siga ocurriendo.

De esta manera, es importante destacar que esta copla nueva es una creación que se distingue porque incluye lo poético, lo musical y la declamación.

Existe un artículo que trata sobre la diferencia de géneros dentro del Canto popular. El trabajo fue realizado por Ignacio Rivera Volosky y se titula “Roles y estructuras de género en la práctica del Canto popular femenino” (2011).

Fundamentalmente, lo que pretende este artículo es distinguir y reflexionar respecto de cómo el rol y la estructura de género influyen en el desarrollo musical de las cantoras populares de Chile.

Lo relevante de este trabajo y que concuerda con nuestro seminario de tesis, es que pone en tensión los planteamientos de Rodolfo Lenz acerca del rol de la mujer dentro del Canto popular. Asimismo, Rivera considera la diferencia en la práctica del Canto popular, en cuanto a la determinación del pensamiento o la ideología, existiendo grandes diferencias entre hombres y mujeres.

Las variaciones de género están relacionadas con la métrica, el instrumento musical utilizado, el argumento del canto y el sujeto poético-musical, donde Lenz sostiene que todos estos elementos son mucho más sencillos en las mujeres que en los hombres. Por ejemplo, el hombre tocaba el guitarrón, instrumento con mayor número de cuerdas -por ende, más complejo de tocar- y la mujer tocaba la guitarra, la que tiene solo seis. No nos cabe duda que la perspectiva de Lenz, en este sentido, tiene un sesgo machista de su época.

Para tensionar la postura de Lenz, Rivera Volosky sostiene que se ha ido produciendo en el tiempo la emancipación del género femenino en el Canto popular, pues las mujeres cantoras en la actualidad han intentado estar al mismo nivel que el cantor masculino. Ejemplifica lo anterior, con la presentación de la cantora Emily Pinkerton, quien, desde el año 2004, realiza clases de guitarrón y además ha realizado contrapuntos con otras cantoras.

El autor finaliza sin concluir su texto, sino que abriendo variadas interrogantes que apuntan hacia el nivel de emancipación femenina, la inclusión de la mujer en los cantos y el cambio en la ideología y estructura de género.

Otro artículo titulado “La mar fue de tinta” (2011) de Carlos Carroza Sandaño y Jaime Sandaña Jacobs, trata sobre dos versos populares y las diversas modificaciones que estos han tenido a medida que se transmiten entre países y oficios, es decir, funcionan como un pie forzado en la creación de cantos o poemas.

Los versos son “Si la mar fuera de tinta/ y las olas de papel” (Carroza y Sandaña, 2011: 2), los que se insertan al inicio de cualquier construcción poética. Éstos presentan múltiples cambios y puntos de vista que sirven como pie forzado, según lo señalado anteriormente, para poder continuar los versos y así expresar las diversas visiones de mundo. El autor realiza a lo largo de todo el texto, distintos ejemplos sobre el cambio de estos dos versos, pasando por el canto venezolano, chileno e incluso cita a Víctor Jara, reflejando, de esta forma, la importancia de la tradición.

En el artículo de Pamela Tala titulado “La cultura popular, la poesía popular y la décima” (2011), se expone el origen, las características, estructura y usos de la décima, ahondando en la paradoja de este tipo de estrofa, en tanto cómo se traspasa desde la poesía culta española a la poesía popular en el contexto latinoamericano.

La autora señala que la décima o décima espinela es un tipo de estrofa que debe su nombre a su creador Vicente Espinel, quien la bautizó como una nueva rima. Esta consiste en la agrupación de dos quintillas que sigue la estructura *abbaaccddc*.

Tala releva que la poesía popular oral ha dado origen a dos géneros principales como son el romancero y el cancionero, tanto en español como en portugués, los que comprenden composiciones poéticas con rasgos métricos y temáticos particulares y, por ende, diferenciadores. Además, sostiene que incluso fueron adoptados por poetas cultos; es decir, composiciones de tradición oral fueron usadas por personas de la tradición letrada. Así, demuestra cómo históricamente se produce el intercambio entre el sector popular y el culto.

Tala, asegura que, pese a la procedencia culta de la décima, es en la poesía popular y oral donde dicho tipo de estrofa consigue mayor realce, constituyéndose en uno de los pilares de esta manifestación. Respecto a esto, la autora expresa la paradoja que implica el que una composición propia del ámbito culto pase a ser el principal soporte de la poesía popular en español, escrita y oral, a nivel de nuestro continente y también en Chile. Esto lo dice sobre la base de que la décima es la estrofa más abundante en cualquier cancionero de poesía popular de los países hispanoamericanos,

siendo la métrica más utilizada para la improvisación en verso a nivel de Iberoamérica, donde ha suplantado y reemplazado casi completamente al romance.

Señala que la décima, en cuanto unidad poética, cuenta con los elementos lingüísticos y literarios para cumplir con una función informativa, narrativa e incluso argumentativa, que le permite al poeta expresar su postura, por ejemplo, ante alguna tragedia o desastre natural. Esto posibilita que el autor desarrolle un pensamiento y además, le permite finalizar con alguna sentencia o conclusión en base al tema.

Asimismo, la autora pone énfasis en destacar la creatividad que los poetas populares de Chile han aplicado sobre la tradicional estructura de cuatro décimas, en tanto que ellos inician el poema con una cuarteta, cuyos cuatros versos forman un pie forzado para cada una de las cuatro décimas siguientes a las que, además, suman una última décima llamada “de despedida”. Ante esto, la autora releva la vigencia y vitalidad del riguroso uso de la décima por parte de los poetas populares latinoamericanos

Tras esta exposición, la autora anuncia la siguiente tesis: “La décima se ha convertido en uno de los principales medios de expresión y representante del complejo sistema cultural de la poesía popular y, más aún, de la cultura popular y sus definiciones.” (Tala, 2011: 18)

La autora sostiene que la décima es la forma métrica preferida por los poetas populares chilenos e hispanoamericanos y encuentra una controversia en el hecho de que estos adoptaran una métrica tan compleja proveniente de la poesía culta del siglo XVI. Además, plantea la paradoja de cómo puede hablarse de la oralidad -base de la poesía popular- de la décima, teniendo su cuna en la poesía culta. Así, apunta a que los poetas populares no innovan en cuanto a la forma –sí, en los contenidos-, pues siguen la convención en base a la herencia que hizo Espinela (*abbaaccddc*). También, sostiene que a los poetas populares les acomoda esta estrofa, porque ellos usan la memoria para crear la décima, pues esta tiene un ritmo particular que sintoniza con el sentido de lo que se dice, aspectos que sirven de guía a quien la cultive.

Finalmente, la autora sostiene que no debemos sorprendernos, porque la base de esta paradoja se produce por un intercambio a nivel urbano, pues es en la ciudad donde se abren las colectividades que, quieran o no, terminan interceptándose o generando intercambios mutuos entre una cultura subalterna y otra hegemónica.

Un artículo relacionado con la literatura de cordel llamado “La lira popular en el campo literario chileno” (2011) de Carolina Chacana Toro, rescata y abre el interés sobre la poesía popular en décimas, relevando la importancia de la Lira popular o literatura de cordel como una expresión poética reveladora de la transición o adaptación cultural experimentada por los poetas -y su comunidad- provenientes del campo al incorporarse a la ciudad. Asimismo, este estudio pretende reconstruir nuestra historia social e identitaria basándonos en la memoria que esta Lira entrega, la que es parte integrante, y no paralela, a la historia de la literatura chilena.

Desde fines del siglo XIX e inicios del XX, la Lira popular se gestó como una manifestación poética cultural alternativa considerada como no literaria o fuera del canon literario que regía en la época. Además, la literatura de cordel perteneciente a sujetos del ámbito popular, era desvalorizada y discriminada -debido al prejuicio sobre su procedencia marginal-, por los grupos de intelectuales y por las capas de poder de la época, sobre todo, porque eran creaciones que cuestionaban o ponían en tensión la ética y el rol de la oligarquía como dirigente de la sociedad. De este modo, esta Lira deslegitimaba las funciones de las capas dominantes al representarlas como ocasionadoras de abusos de poder, injusticias y favoritismo clasista, hechos de autoritarismo ante los que estos y estas poetas populares asumían un compromiso con la verdad y la vocación al servicio del pueblo.

De acuerdo con la autora, ante esta situación, la oligarquía emprendió una contrarrespuesta a las críticas populares, mediante la puesta en circulación de discursos estigmatizadores contra las capas sociales bajas a través de textos escritos y charlas en instituciones educadoras, prensa, tertulias, entre otras, para influir en la estima y valoración que la sociedad debía tener sobre estos grupos sociales, creando prejuicios y discriminaciones que iban en desmedro de las capas populares, de sus creaciones poéticas y de sus poetas.

Además, la autora, basándose en Micaela Navarrete, señala que el poeta popular Juan Bautista Peralta opuso al concepto de poesía culta que es propio de la elite, el concepto de Lira popular, siendo una muestra de la tensión entre cultura popular y cultura letrada.

La oligarquía veía en la literatura la función de educar a la sociedad para construir nación y moral, con el objetivo de destruir los vicios y promover las virtudes del pueblo, del cual subestimaba sus creaciones, entre ellas la Lira popular. De este modo las caracterizaba como manifestaciones del mundo subalterno, de la periferia;

opuesto a la elite, al progreso y a la moral, por ejemplo, por emplear lenguaje “simplón” y temas indecorosos como asesinatos, injusticias, violencia intrafamiliar. Todos estos, son temas tabú que transgredían el arte de las buenas costumbres, propiciado por las capas dominantes.

Si seguimos a Chacana, podemos decir que la Lira popular fue producida por los poetas que vinieron del campo a la ciudad, y que por estar desprovistos de su antiguo entorno rural lo revivían mediante versos y composiciones poéticas que rescataban la memoria de ese mundo sometido a la marginalidad por parte de la oligarquía y la autoridad que regía al Chile de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. A su vez, los poetas populares impulsaron un programa ético de compromiso con el pueblo, en defensa de sus derechos y criticando los ultrajes cometidos hacia este por parte de las capas dominantes.

Finalmente, la autora concluye que en dicho período la Lira popular fue desvalorada por el discurso hegemónico y artístico tanto por sus temáticas, como por su lenguaje y lugar de procedencia, siendo excluida de lo literario o marginada de la historia de nuestra literatura nacional.

Otra publicación aparecida en la “Miscelánea” a la que estamos aludiendo, es la del Licenciado en Música Sebastián Gallardo, quien realizó un estudio acerca de la escasa producción discográfica del Canto a lo poeta en Chile. Es así como su artículo se llama “Canto a lo poeta e industria discográfica: problemáticas de una exclusión”.

En una primera parte, el autor expone las diferencias que existen entre este tipo de práctica campesina -Canto a lo poeta- y la llamada música típica chilena, la que incluye las formas musicales de la tonada y la cueca. Dentro de estas desigualdades, se hayan las referidas a los sistemas musicales en las que se enmarca cada una, por ejemplo, el Canto a lo poeta se sustenta en un sistema modal -armonía relacionada con el estado de ánimo-, mientras que la música típica funciona bajo un sistema tonal -armonía musical basada en la tonalidad-, siendo este último el que predomina en la actual industria discográfica.

Así, el musicólogo Jorge Aravena afirma que: “Hasta entrados los años sesenta, casi la totalidad del imaginario folclórico radial (...) fue construido sobre la base de un esquema armónico tonal, lo que en definitiva significó la difusión de solamente uno de los componentes de nuestro acervo folclórico” (Aravena en Gallardo, 2011: 3).

Otra de las diferencias que presenta Gallardo en torno a estas dos expresiones musicales, es la del tratamiento del canto, es decir, quiénes son los que están a cargo de la interpretación. Según el licenciado, para el caso de cantores de música típica, ésta se construye en base a voces femeninas y masculinas, no así en el Canto a lo poeta, puesto que en este es característico la presencia de una voz masculina (Gallardo, 2011). Si bien, esto último es un planteamiento del autor de esta investigación, creemos que no es un rasgo exclusivo del Canto a lo poeta, dado que también existen mujeres que practican y cultivan esta tradición. Por ejemplo, en el estudio de campo que realizamos, encontramos a lo menos dos cantoras de la zona del Valle del Cachapoal, como lo son Elianita Droguet y Lucy Cabezas.

Posteriormente, y como segunda parte del estudio de Gallardo, se hace una revisión y descripción de las temáticas que abordan tanto la música típica como el Canto a lo poeta, aspecto determinante para comprender la causa de la exclusión de esta práctica popular en la industria discográfica.

De esta manera, el autor señala que la importancia que se le da al contenido religioso en el Canto a lo poeta, hace que esta expresión artística quede fuera de los cánones que difunde la industria musical. Esta se caracteriza por seguir una lógica moderna que busca desvincularse de toda tradición campesina de origen católico y colonial (Gallardo, 2011), dado que lo que pretende promover es la difusión de valores, creencias, e ideas propias de la elite social.

Por último, es importante subrayar que este estudio plantea que todas las formas que tiene el Canto a lo poeta, ya sean versos a lo humano o a lo divino, “[...] funcionan como vectores transmisores de la visión de mundo del campesinado, y del modo en que el comportamiento de los sujetos y de la comunidad debería desarrollarse ante la realidad, según la lógica campesina.” (Gallardo, 2011:14) En otras palabras, esta tradición musical transmite la cultura campesina.

Dentro de otro escenario del campo académico del país, existen algunas tesis de postgrado que tienen un vínculo, más bien lejano, respecto de nuestra tesis, pero que de igual manera abordan algún tema que sí es de nuestro interés. Sin embargo, es pertinente dar cuenta, en lo posible, en gran parte de lo que se encuentra en el campo literario respecto a tradición oral, cultura tradicional-popular y Canto popular, de lo que compete a nuestra investigación.

Es así, que el trabajo de tesis de Reiner Canales Cabeza (2005), esboza el estudio de dos libros de Violeta Parra, en los que se analizan dos conceptos fundamentales: el carnaval y la utopía que se enmarcan en la cultura tradicional campesina.

Asimismo, la tesis de Felipe Ibáñez Parra (2007), coloca en tensión el canon literario latinoamericano al tomar en consideración la poesía popular. Para ello analiza los proyectos de Carlos Pezoa Véliz, respecto a la Lira popular, Víctor Jara con la Nueva Canción Chilena –folclórica urbana– y por último, los grupos de Hip Hop activistas, lucha y resistencia en la juventud popular.

Por último, Isidora Sáez Rosenkranz (2005) realiza un estudio de sectores populares, específicamente, la historiografía de la localidad de Aculeo, en donde hace toda una revisión de tradiciones en las que incluye el Canto a lo divino. Sin embargo, no constituye un material para nuestra investigación, puesto que su objetivo se vincula con los conceptos ya mencionados.

A modo de conclusión, esta revisión bibliográfica nos permitió dar cuenta sobre los estudios realizados en torno al tema que abordamos en nuestra tesis. Es así que fue posible reconocer la amplitud de estudios e investigaciones sobre el canto y la poesía popular, ya que como se pudo demostrar se encontró una gran cantidad de trabajos académicos, los que explican la extensión de los Antecedentes del problema.

No obstante, estos estudios no se relacionan directamente con las categorías de análisis propuestas para nuestra tesis (oralidad e imaginario), sino que aportan antecedentes fundamentales respecto al estado de la poesía popular, especialmente de Chile, y su tradición oral en el Canto popular.

6. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

6.1 Objetivo general

Analizar en la tradición oral del Canto popular, la construcción poética y la elección de los tópicos, como rasgos que determinan el imaginario presente en nuestro corpus de estudio, el que estaría vinculado, fundamentalmente, con elementos bíblicos.

6.2 Objetivos específicos

- Explicar la función que cumple el *fármakon* al interior de los cantos populares.
- Identificar los elementos estructurales que son utilizados en las creaciones de la poesía oral-popular (tipo de estrofa, rima y métrica).
- Determinar los tópicos que son desarrollados en dichas composiciones.
- Distinguir qué aspectos bíblicos predominan en el imaginario de los cantos populares de nuestro corpus.
- Reconocer el proceso de conformación de imaginarios en el corpus, a partir de los influjos ejercidos por la construcción poética y los tópicos.
- Elaborar una unidad didáctica del Canto popular que incluya la construcción métrica, los tópicos y los imaginarios presentes en estos cantos.

7. HIPÓTESIS

La oralidad en el Canto popular es uno de los medios que ofrece la cultura a las personas para que expresen sus ideas y sentimientos relacionados con el modo y percepción de la vida, contexto histórico y cultural en el que están insertos. Ante lo anterior, es necesario cuestionarnos si la oralidad permite que los tópicos y la construcción poética influyan en el imaginario de los cantos, pues en los antecedentes que nos arroja la historia de esta práctica, se puede advertir que esta expresión está previamente configurada por las influencias culturales ejercidas, principalmente, por la construcción poética y el credo religioso-católico heredado de la cultura española. Esta última, fundamentalmente durante el período de conquista, les heredó algunos elementos del Canto popular a los habitantes del territorio, tales como las formas de composición y los asuntos que tratan, generalmente, sobre dimensiones bíblicas.

Para dar respuesta a esta interrogante, y basándonos tanto en los estudios realizados sobre esta temática como en los cantos recopilados en Las Cabras, Peumo y San Vicente de Tagua Tagua, sostenemos la siguiente hipótesis: en la tradición oral del Canto popular, la construcción poética y la elección de los tópicos intervienen en el proceso de conformación del imaginario que se presenta en los cantos populares. Este último emerge, fundamentalmente, articulado con aspectos bíblicos relevantes, tales

como el poder de Dios en el destino de las personas, o la vida más allá de la muerte, entre otras.

8. DISEÑO METODOLÓGICO

El presente apartado explica el tratamiento del proceso investigativo que tiene como perspectiva abordar el corpus de estudio a través del análisis de este, para determinar la construcción del imaginario. Esta perspectiva tiene directa relación con nuestro objetivo general, porque, tal como se expuso, pretendemos analizar el imaginario que existe en la tradición oral del Canto popular y cómo este es influido por los tópicos y la estructura poética. Hemos decidido plantear el análisis desde esta perspectiva, debido a que esta nos permite comprender por qué los cantos se construyen sobre la base de una determinada estructura y abordan temáticas específicas, revelando de este modo, el imaginario presente en estas expresiones.

Sin embargo, antes de exponer la metodología y plan de trabajo, es necesario describir el enfoque y el tipo de investigación al que se adscribe nuestra tesis. En este sentido, es posible señalar que la investigación se enmarca dentro de la disciplina de la literatura, por ende, el enfoque metodológico tiene como eje el análisis crítico del discurso. Entendemos por este al estudio de los textos producidos a nivel social y cuyo objetivo es evidenciar las problemáticas o tensiones de la misma sociedad, para así comprender de qué forma existen discursos que contribuyen a la reproducción de las desigualdades o injusticias entre las personas (Van Dijk, 1994).

En este sentido, esta modalidad de análisis pretende “saber cómo el discurso contribuye a la reproducción de la desigualdad y la injusticia social determinando quiénes tienen acceso a estructuras discursivas y de comunicación aceptables y legitimadas por la sociedad” (Van Dijk, 1994: 6-7). En relación a nuestro corpus de estudio, los cantos que lo integran no formarían parte del discurso hegemónico, en la medida que se ha folclorizado y puesto en el lugar de lo marginado, debido a sustentarse en una práctica oral y no escritural, dado que si entendiéramos al discurso solo como escrito, reduciríamos su campo de significación.

No obstante, estos cantos populares al ser construidos como discursos establecen relaciones con el contexto socio-cultural y con la oralidad en que se desarrollan, además,

revelan las problemáticas o temas de interés de los propios cantores, plasmando sus imaginarios en sus producciones.

Este estudio es de tipo exploratorio, dado que la zona centro-norte del Valle del Cachapoal (Las Cabras, Peumo y San Vicente de Tagua Tagua) ha sido escasamente investigada dentro del ámbito de la tradición oral. En consecuencia, sucede lo mismo con el imaginario que se forma al interior de estas creaciones. Cabe destacar que esta exploración se realizó de forma directa, es decir, visitando a cada uno de los cantores y registrando oralmente sus creaciones, lo que nos permitió conocer y reconocer el campo de estudio y sus diferentes temáticas. De este modo, el análisis crítico del discurso se realiza en base al corpus de cantos recopilados en la zona geográfica escogida, entendiendo –siguiendo a Van Dijk– que estos cantos no formarían parte del discurso hegemónico, evidenciando la desigualdad entre la literatura oral y escrita.

Asimismo, este análisis crítico del discurso implica una interpretación del corpus de estudio, toda vez que se lleva a cabo un enfoque argumentativo a partir de las lecturas y citas de las producciones populares seleccionadas, como también desde las categorías de análisis, todo esto con el fin de validar la interpretación que realicemos sobre los cantos.

Por lo mismo y para comprobar que este campo de investigación (zona geográfica e imaginario) ha sido escasamente estudiado, también se revisan textos que están alrededor del corpus como, por ejemplo: libros, artículos, textos encontrados en el Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares de la Biblioteca Nacional, revistas académicas y tesis, con el objetivo de tener una visión panorámica respecto a la recepción crítica o estado del arte.

De acuerdo con la perspectiva metodológica antes mencionada, lo que se persigue es cumplir con nuestros objetivos (general y específicos), para poder validar nuestra hipótesis respecto a que en la tradición oral del Canto popular, la elección de los tópicos y la estructura poética determinan el imaginario de los cantos populares. Este último, vinculado, fundamentalmente, con imágenes relevantes que aparecen en *La Biblia*, puesto que esta se compone de múltiples imágenes y que son las predominantes en nuestro corpus de estudio.

La metodología de trabajo se compone a partir de las categorías de análisis, las que nos permiten elaborar el estudio del corpus seleccionado. Estas categorías

corresponden a los conceptos de oralidad e imaginario, las que se presentan focalizadas a partir de, en primera instancia, el concepto teórico de *fármakon* del filósofo Jacques Derrida y, los planteamientos del profesor Martin Lienhard, y, en segunda instancia, los de los académicos Gilbert Durand y Juan Pintos. La utilización de estas categorías nos permitirá realizar el análisis de nuestro corpus de estudio, donde se pretende comprobar las influencias de las estructuras poéticas y tópicos en cuanto a la conformación del imaginario en los cantos.

Cabe señalar, que antes del tratamiento de estas categorías, se expondrán en el primer capítulo correspondiente al Marco teórico, una serie de términos aclaratorios respecto a la tradición del Canto popular, siendo estos: tradición oral, poesía popular y Canto popular. Esto último, pretende contextualizar al lector, respecto de esta práctica poético-musical.

Respecto al plan de trabajo de la investigación, es importante señalar que la técnica de recolección de información fue a partir de la creación de una entrevista semiestructurada, que indagó en temas como la valoración del Canto popular por parte del cantor, así como también de la oralidad, la importancia de la tradición, la memoria (en relación al recuerdo y transmisión de estos cantos) y figuras importantes que se relacionan con esta práctica. Para ello, se debió contactar a los cantores por vía telefónica para concertar una cita y así registrar esta entrevista, al mismo tiempo que recopilar algunas de las creaciones de estos poetas.

En relación a la muestra escogida, la cantidad de cantores seleccionados fueron tres de la comuna de Peumo, dos de la comuna de San Vicente de Tagua Tagua y uno de la comuna de Las Cabras, debido a que al incurrir en una muestra más abundante se correría el riesgo de no poder abarcar los cantos en base a las dos categorías de análisis (oralidad e imaginario). Asimismo, se pretende contribuir y diseñar un estudio de calidad, por ende, el criterio de cantidad pasa a segundo plano, puesto que interesa realizar un estudio riguroso y exhaustivo en relación a la tradición oral del Canto popular.

Por esta razón, la motivación central que nos lleva a la elección de este corpus, tiene relación con el estudio y el análisis del imaginario presente en los cantos populares registrados en una zona geográfica escasamente investigada. De esta manera, se realizan lecturas del escenario teórico con el objetivo de establecer las relaciones entre el corpus y los conceptos de nuestras categorías de análisis. Por ejemplo, señalar las semejanzas y

diferencias de los imaginarios de los cantos seleccionados. Así también, manifestar cómo a través de la oralidad se transmiten los tópicos y estructuras poéticas que determinarán el imaginario presente en nuestro corpus. Todo esto con la finalidad de cumplir con los objetivos planteados y, por ende, corroborar nuestra hipótesis.

Luego de finalizar con nuestro análisis se explicitan las conclusiones preliminares que se desprenderán a partir del análisis crítico literario aplicado a nuestro corpus, lo que permite establecer si nuestros objetivos fueron cumplidos a cabalidad y, por tanto, la verificación de la hipótesis propuesta.

A continuación, y como parte del plan de trabajo, se encuentra la creación de una propuesta didáctica aplicable a un curso determinado (cuarto medio), la que busca impulsar el conocimiento y valoración de la práctica del Canto popular en nuestro país, permitiendo que los estudiantes reconozcan estas distintas modalidades que asume la literatura en la conformación de la identidad en los sujetos. Esto último, corresponde a uno de los objetivos fundamentales de los Planes y Programas propuestos por el Ministerio de Educación.

Finalmente, exponemos las conclusiones generales, donde retomaremos el cumplimiento de los objetivos y la hipótesis, pero esta vez, integrando el cumplimiento del objetivo de la propuesta didáctica. Asimismo, se plantean los obstáculos y proyecciones de nuestro trabajo.

CAPÍTULO I

MARCO TEÓRICO

Nuestro corpus de estudio se conforma a partir de la selección de cantos populares recopilados en la zona centro norte del Valle del Cachapoal. La perspectiva metodológica que sustenta nuestra investigación, se centra en un análisis crítico del discurso donde, y siguiendo a Van Dijk, nuestros textos escogidos no formarían parte del discurso hegemónico, toda vez que los cantos se sitúan en la periferia por pertenecer a la cultura popular y no a la cultura ilustrada y a la vez, por darse de manera oral y no escrita. De esta manera, y tal como se ha señalado anteriormente, pretendemos –además de comprobar nuestra hipótesis– relevar esta práctica popular, pues consideramos que se trata de una expresión importante dentro de la literatura, ya sea por la estética que presenta esta poesía cantada y también por formar parte de nuestra identidad nacional.

Para la organización de este capítulo, en primer lugar, se desarrollan los conceptos complementarios a nuestro corpus de estudio, siendo estos: tradición oral, poesía popular y Canto popular, este último, es abordado en sus diversas manifestaciones. Los dos primeros son fundamentales para la conformación de este canto, ya que la poesía cantada se transmite de generación en generación, a través de la oralidad. También estos términos se proponen con la finalidad de aclarar y contextualizar al lector en relación a la tradición del Canto popular.

Luego de exponer estas nociones complementarias, presentamos las categorías de análisis que corresponden a las de imaginario y oralidad, las que nos permiten descubrir las influencias que tienen los tópicos y la construcción poética en la conformación del imaginario presente en los cantos seleccionados, los que tienen sus orígenes en la tradición oral.

Por lo tanto, el tratamiento de estas categorías es, por una parte, a partir de la relación de Juan Luis Pintos de relevancia-opacidad, para descubrir el imaginario. Del mismo modo se analizan los regímenes diurno y nocturno de la imagen, junto con las dominantes propuestas por Gilbert Durand. Por otra parte, en el caso de la oralidad, fundamentalmente, se analiza la alegoría del *fármakon* planteada por Jacques Derrida, porque a partir de este término se comprende el encapsulamiento que implica la transcripción de una expresión oral, reduciendo, de cierto sentido, sus significados.

1. LA TRADICIÓN ORAL

Previamente a que abordemos la tradición oral como concepto, en tanto palabra clave de la presente investigación, es necesario definir y comprender qué es lo que se entiende por tradición. Para ello, comenzamos refiriendo su etimología para luego, abordar la definición de dicho concepto.

La mayoría de las palabras del castellano derivan a partir del latín, dado que este se diseminó en varias lenguas conocidas con el nombre de lenguas romances, dentro de las que encontramos nuestro idioma. Así, podemos referir que el término “tradición” proviene del latín *traditionem*, acusativo de *traditio* que significa tema o transmisión. En consecuencia, este concepto implica enseñanza, acción de transmitir o entregar algún contenido (Gómez, 2006).

Respecto a las definiciones propuestas en varios diccionarios etimológicos acerca del concepto de tradición, estas se remiten a una transmisión cultural que se da de generación en generación. Por una parte, el *Breve diccionario etimológico de la lengua española* de Guido Gómez, plantea como definición de tradición lo siguiente: “Transmisión de los elementos de una cultura de una generación a otra; costumbre cultural [...]” (Gómez, 2006: 686). Por otra parte, existe una definición contenida en el *Diccionario de Sociología* de Salvador Giner, Emilio Lamo y Cristóbal Torres, en donde el concepto de tradición es tratado desde tres contraposiciones: tradición/revolución; tradición/modernidad y tradición/racionalidad.

Entre las acepciones que la Real Academia Española entrega para el término tradición, encontramos la siguiente: “Transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres, etc., hecha de generación en generación” (RAE, 2012). De este modo, tenemos que la tradición se relaciona con la transmisión de contenidos culturales que pasan de generación en generación.

Un segundo significado que aporta la RAE sobre este concepto, señala que la tradición corresponde a la “[e]laboración literaria, en prosa o verso, de un suceso transmitido por tradición oral” (RAE, 2012). Respecto a esta definición, destacamos que la forma de organizar y transmitir estos contenidos, sería en base a la utilización de la prosa o el verso y, precisamente este, es el que nosotros podemos comprobar que presentan los cantos de nuestro corpus de estudio, en tanto modo de elaboración literaria

y estética utilizado por los cantores y cantoras para transmitir sus conocimientos, deseos y creencias.

Lo particular de esta acepción es que destaca que la tradición estaría vinculada con un medio de transmisión oral, es decir, a través de la palabra hablada. Por lo tanto, el concepto de tradición oral tiene estrecho vínculo con dicha definición, siendo uno de los principales canales de la transmisión, no así la grafía.

La importancia de la elección de la tradición oral, en tanto expresión de la palabra por vía aérea y audible, y no a través de un medio palpable, se debe a la valoración que hacemos de una práctica cultural y estética (transmisión de mitos, cuentos, chistes, etc.) que proviene desde los orígenes de la humanidad; desde la antigüedad del Viejo Mundo y que también hizo su manifestación en la Edad Media (por ejemplo, a través de la poesía juglaresca).

De esta manera, recordamos la importancia de ese tipo de difusión, más aún cuando Manuel Dannemann en su libro *El Mester de Juglaría en la Cultura Poética Chilena. Su Práctica en la Provincia de Melipilla* (2011), demuestra que esta práctica es vigente en nuestro país. No obstante, poco a poco, la escritura ha ido tomando más protagonismo en cuanto a producciones literarias, debido al desarrollo tecnológico y a la emergencia de un sistema patriarcal que legitima la transmisión escrita por sobre la oral, hasta nuestros días.

Respecto al término de tradición oral, existe un libro llamado *Culturas populares. Diferencias, divergencias, conflictos* (1986), en el que destacamos el coloquio “Sobre los procesos de la tradición oral: las adivinanzas, mediaciones de poder y saber” de Honorio Velasco, quien señala el carácter ambiguo del concepto de tradición oral. Esto, debido a los variados procesos que este término implica, por ejemplo: la heterogeneidad de los mensajes que contiene, los que pueden ir desde el canto épico hasta las adivinanzas; la comunicación oral que conlleva, y, por tanto, las interacciones sociales que produce. Para este autor,

[I]a ambigüedad del concepto es, al tiempo, una riqueza, pues no se agota en la referencia a mensajes y textos, sino que designa a la vez los procesos de comunicación oral y con ellos, las interacciones sociales, lo que conlleva de una a otra manera la incidencia y, a veces, presión de un conjunto de valores que parecen garantizar y por ello preservar los mensajes y los procesos de comunicación (Velasco, 1986: 171).

De esta manera, valoramos la ventaja que Velasco señala sobre el carácter ambiguo del término, debido a que esto mismo incide en que la tradición oral no sea reducida a los mensajes y a los textos, permitiendo también establecer su vínculo con las circunstancias sociales y comunicativas en que dichos textos se producen. Son las condiciones en que se produce esta comunicación oral – y esto es lo interesante –, las que repercuten en que los mensajes sean “preservados”. Esto último, lo relacionamos con nuestro corpus de estudio y con la memoria tanto individual como colectiva, en tanto imaginario, que presentan los cantos seleccionados, los que expresan un conjunto de imágenes y que son aquellas que permiten a los cantores expresar su visión de la realidad a través de representaciones-creaciones como la poesía y el canto, en tanto que parten desde un contexto de producción específico.

De acuerdo a los planteamientos propuestos por Honorio Velasco, se afirma que la tradición oral consiste en un proceso dinámico, toda vez que produce interacciones sociales. De esta manera, es posible inferir que estos intercambios comunicativos se deben al proceso de transmisión que se produce de generación en generación.

Otro autor que trata el concepto de tradición oral es el etnólogo Jan Vansina, quien en el libro *Historia, Antropología y Fuentes Orales* (2007), alude a “tradiciones orales” las que entiende como memorias colectivas del pasado que han existido en todas las culturas (Vansina, 2007). Además, el autor sostiene que “las tradiciones orales son relatos transmitidos de boca en boca a futuras generaciones” (Vansina, 2007: 151). Por lo tanto, estos contenidos acumulados en el pasado funcionan como una herencia cultural que es transmitida a las generaciones venideras, y así sucesivamente.

En el libro *La tradición oral* (1966) de Vansina, encontramos un estudio sobre esta tradición y la importancia que le adjudica, en cuanto a que permite la comprensión de la historia. En este sentido, el teórico señala que “[e]ntendemos por tradición oral, todos los testimonios orales concernientes al pasado que se han ido transmitiendo de boca en boca” (Vansina, 1966: 7). Esta transmisión supone, también, el funcionamiento de una memoria o de procesos mnemotécnicos que permiten recordar hechos pasados y que, además, facilitan el “de boca en boca” al que apunta el autor.

Igualmente, y teniendo en cuenta que la tradición oral es entendida como una cadena de testimonios verbales (Vansina, 1966), el autor refiere que “[e]n las regiones

del mundo habitadas por pueblos que no poseen escritura, la tradición oral es la principal fuente histórica que puede ser utilizada para la reconstrucción del pasado.” (Vansina, 1966:13). Este teórico explica lo anterior sobre la base de que en los pueblos desprovistos de escritura, la tradición oral se gesta como el corazón de dichas comunidades, debido a que sus contenidos culturales no han sido aún recogidos por la escritura, por lo que la tradición oral conserva una pureza y dinamismo arraigados en su contexto, es decir, aún exenta de los influjos que genera la escritura (Vansina, 1966).

Anteriormente, hemos referido que el autor alude a “tradiciones orales”. Esto se debe a que él entiende que no existe una sola tradición oral, sino varias a nivel cultural, pero que en síntesis se pueden clasificar en cinco categorías: 1.- Fórmulas (para materias didácticas, religiosas), 2.- Poesía (histórica, religiosa, individual, panegírica), 3.- Listas (para nombres de lugares y personas), 4.- Relatos (universales, locales, recuerdos personales) y 5.- Comentarios (jurídicos, auxiliares, esporádicos). Estas cinco categorías de las tradiciones orales especifican los contenidos que, mediante dichas tradiciones, se pueden expresar. Además, Vansina señala que estas clasificaciones serían utilizadas en ciertos momentos, a saber, según las circunstancias.

Podemos notar cómo el autor señala la pluralidad de tradiciones orales que existen, definiéndolas de la siguiente manera: “Las tradiciones orales son todos los testimonios orales, narrados, concernientes al pasado. Esta definición implica que sólo las tradiciones orales, es decir, los testimonios hablados y cantados, pueden ser tenidos en cuenta” (Vansina, 1966: 33). De este modo, tenemos que estas prácticas orales para ser tradiciones deben estar basadas en la “narración” de sucesos del pasado y que se expresan en forma hablada o cantada, por lo que aquí encontramos el sustento teórico para nuestro corpus de estudio, es decir, comprobamos que el Canto popular es una tradición oral.

Si bien el canto y el habla son fuentes orales y a la vez forman parte de la tradición oral, Vansina nos advierte que tengamos cuidado, puesto que no todas las fuentes orales son tradición oral. Es así como advierte que

[s]ólo lo son las fuentes narradas; es decir, las que son transmitidas de boca en boca por medio del lenguaje. Los testimonios oculares, aunque sean depositados oralmente, no son del dominio de la tradición, por la razón de que no son narrados. La tradición oral sólo comprende testimonios auriculares: es decir, testimonios que comunican un hecho

que no ha sido verificado ni registrado por el mismo testigo, pero que lo ha aprendido de oídas (Vansina, 1966: 33-34).

Esto quiere decir, que el autor concibe como tradiciones orales solo aquellas prácticas basadas en la narración de hechos pretéritos y que, además, se obtienen “de boca en boca”. Por ende, todo aquello inmediato que se ve no sería parte de las tradiciones orales, por más que posteriormente sea referido en forma oral, porque ante todo debe tener soporte en el testimonio auricular, es decir, que tiene su procedencia en aquello que se escucha.

Ahora bien, el autor señala que este testimonio, anclado en la tradición oral, se va perdiendo o modificando, es decir, varía durante el curso de su transmisión. Vansina, no critica esta situación, al contrario, señala que

[s]i las transformaciones se producen según ciertos modelos, debemos atribuirlo a la necesidad de crear un <<ambiente>>, a la fantasía e imaginación del narrador, a su deseo de ofrecer un testimonio más interesante, de satisfacer el deseo de sensación de sus auditores y de acrecentar el placer que el [sic.] mismo siente en su relato (Vansina, 1966: 17).

De esta manera, la variación del contenido que es narrado mediante la tradición oral, tiene esa riqueza de la que nos habla Honorio Velasco, en tanto la capacidad de los hablantes para adecuar sus narraciones –cantos en el caso de nuestro corpus de estudio– a las circunstancias sociales y comunicativas que existan. Esto lo vinculamos con la capacidad de improvisación que se gesta a través de la tradición oral y que patentemente, pudimos percibir en Mario Pardo –un cantor que entrevistamos–, quien inventó espontáneamente una canción para nosotros, desplegando un talento admirable y que nos causó entretenimiento.

Hasta aquí hemos presentado información referida a la tradición oral, y en este momento articulamos este concepto con algo que está en su base: la creación verbal. Al respecto, Mauricio Ostria González la señala como una problemática latinoamericana que se reduce a cuatro aspectos generales, dentro de los que relevamos solo dos en función de nuestra tesis, a saber:

2. El de las manifestaciones orales propias de culturas tradicionales en el marco de una cultura letrada dominante (culturas indígenas subsumidas en entornos occidentalizados, culturas populares); 3. El de las relaciones entre aspectos orales y escritos de los textos literarios (armonías, timbre,

ritmo, entonación, etc., y sus formas gráficas de representación, en verso y prosa) (Ostria, 2001: s/p)

El primer aspecto, lo destacamos debido a que los cantos escogidos en nuestro corpus de estudio son manifestaciones orales de personas pertenecientes a la cultura popular. Además, el segundo rasgo de este problema de la creación verbal, en tanto adscrita a la tradición oral, se vincula con nuestra tesis, ya que hemos transcrito desde la oralidad los cantos que analizaremos. En consecuencia y como ya se señaló en el apartado referido a la oralidad, incurrimos en traspasar un contenido oral al plano gráfico y, en este sentido, se trastocan o pierden algunas características que los cantos tienen. Al respecto el autor asegura: “De modo que toda transposición o transcripción de esas formas orales al plano de lo escrito mutila o reduce de manera irremediable su sentido al privarlas del absolutamente necesario contexto cultural.” (Ostria, 2001: s/p)

Ahora bien, Ostria se basa en Dorra (1997) para decir que la oralidad es una noción construida por la cultura de la escritura y que producto de esto –apoyado en Lienhard (1997) –, existe la contradictoria expresión de “literatura oral” (ya que en sí literatura apunta a lo escrito, según la tradición clásica) para referir aquellas manifestaciones ancladas en la cultura popular, en la memoria colectiva y en la tradición oral.

Pese a esta problemática entre oralidad y escritura a nivel latinoamericano, Ostria señala “[...] que diversos estratos de cultura popular en América Latina han logrado desarrollar formas orales de comunicación perfectamente eficaces en la configuración de sus visiones de mundo y, por lo tanto, adecuadamente expresivas de su propia realidad” (Ostria, 2001: s/p). De esta manera, evidenciamos que, no obstante la coyuntura señalada, las manifestaciones orales en tanto creaciones orales que se forjan en el seno de culturas populares, indígenas y rurales, tienen eficacia a la hora de producir, por ejemplo, sus composiciones poéticas y que parten desde sus realidades vividas.

Lo anteriormente señalado lo vinculamos con los cantos que seleccionamos para realizar nuestro análisis, ya que, si bien transcribimos estas composiciones poéticas, igualmente advertimos la relación del cantor o cantora con su contexto de producción, debido a que lo percibimos a través de las temáticas que ellos y ellas desprenden desde su realidad. En efecto, cuando tuvimos la posibilidad de escucharlos cantar nos

transmitían sensaciones –como señala Vansina (1966)– que al leerlas en las transcripciones se pierden, o que pueden ser evocadas, pero solo a partir de revivir la experiencia previa a través del recuerdo.

De este modo, si vinculamos la tradición oral con el Canto popular, encontramos antecedentes en una extensa y detallada investigación realizada por el profesor e investigador chileno Manuel Dannemann (2011). Sin embargo, dicho estudio se situó en algunas localidades rurales de la provincia de Melipilla de la R.M. de Chile. Si bien la investigación de este autor se ubicó solo en esta zona, la tradición oral del Canto popular, también, está presente en otras zonas del país. De esta manera, cobra sentido nuestra investigación, porque podemos demostrar que dicha tradición aún es cultivada en otros lugares por sujetos que no solo son adultos sino también personas jóvenes, hombres y mujeres.

En este sentido, la existencia de cantores en Chile que aún presentan su poesía de manera oral y que recogen una tradición que viene desde el período colonial e incluso desde antes, genera nuestro interés por estudiarlo y –en consecuencia– registrarlo para que este material sea un aporte a los estudios sobre la tradición oral en Chile en lo que respecta al Canto popular.

2. POESÍA POPULAR

Un concepto fundamental para desentrañar la práctica del Canto popular y que constituye la columna vertebral de este, es la poesía popular y tradicional chilena, la que permite dar forma a esta expresión artística.

Por ende, ¿qué es la poesía popular?, ¿en qué se diferencia de la poesía tradicional? Estas son las interrogantes primordiales que se intentarán desarrollar a partir de lo propuesto por el teórico Ramón Menéndez Pidal en su libro titulado *Los romances de América y otros estudios* (1943), a partir de una visión de raigambre española. Del mismo modo, consideramos a la académica Inés Dölz Blackburn con su libro *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular desde la colonia hasta el presente* (1984) y algunos antecedentes que aporta la doctora Marisol Facuse en su investigación llamada “Poesía popular chilena: imaginarios y mestizaje cultural” (2011), estas dos últimas desde el contexto latinoamericano.

De esta manera es necesario, primero, referirnos a los orígenes de la poesía popular, la que se remite a España. En este sentido, el académico Ramón Menéndez Pidal (1943), explica en qué consiste esta poesía, realizando un contraste con la poesía tradicional española. Es así que al autor señala que existe una paradoja ya inserta en los conceptos mismos, es decir, la poesía popular fue o proviene de una poesía culta, por lo tanto, cabe indicar que la poesía culta es una expresión desarrollada por una elite, un grupo reducido y seleccionado, mientras que la poesía popular, es una expresión que se ha hecho común entre el público.

Según lo anterior, se hace evidente la presencia de dos tipos de poesía a partir de la Edad Media: la culta y la popular. En esta última, se encuentran diversas expresiones, siendo las más conocidas, el romance y la décima. De esta forma, el autor remite a que la poesía popular consiste en “[t]oda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, pasa a ser repetida mucho y perduran en el gusto público bastante tiempo” (Menéndez Pidal, 1943:76). Es decir, cualquier poesía, incluso culta como la de Bécquer, son admiradas por el pueblo –según el autor–, reconociendo que son producciones ajenas, por lo que el pueblo las respeta guardándolas en la memoria y repitiéndolas o escribiéndolas. Por lo mismo, se mantienen en el tiempo sin variar. Un claro ejemplo de ello, son las estructuras métricas como los romances, la décima y los villancicos, que han perdurado hasta nuestros días, incluso lejos de sus orígenes, como lo es Latinoamérica.

Por otro lado, Menéndez Pidal explica en qué consiste la poesía, estrictamente, tradicional, tomando de ejemplo el romance español del “Conde Arnaldos”. A diferencia de la poesía popular, la poesía tradicional es una creación del pueblo, es colectiva, en donde el pueblo siente la potestad de poder interferir en estas producciones, porque aluden a su propia realidad y cotidianidad. Estas creaciones poéticas contienen sus vivencias, por lo tanto, cada persona puede modificarlas, porque recurre a la memoria, al recuerdo y a la imaginación, teniendo en cuenta lo vivido. Como señala el autor, existe mucho acierto, sencillez y belleza en la unión de las expresiones, tal como expone Menéndez Pidal:

el pueblo la ha recibido como suya, la toma como propia de su tesoro intelectual, y al repetirla, no lo hace fielmente de un modo casi pasivo, [...] la rehace en más o menos, considerándose él como una parte del autor. (Menéndez Pidal, 1943:76)

En definitiva, cada variación de un verso o de alguna palabra puede ser nuevamente modificada en una época y en un país, porque en esto constituye lo tradicional, es poesía que habla del pueblo y este siempre está en constante cambio.

De esta manera, podemos concluir que el pueblo utiliza las formas populares, en cuanto a la conservación de producciones desde la esfera cortesana y las adapta a su tradición, en donde refleja su espontaneidad de vivir.

Por otra parte, la investigación de Inés Dölz permite que podamos aclarar lo planteado por Menéndez Pidal, puesto que relaciona la poesía popular-tradicional con las prácticas de nuestro país, donde ella comenta: “La poesía popular y tradicional está tan viva en el presente en Chile, como lo estuvo en la Edad Media. Cantores y *puetas* en la ciudad y en campo la memorizan y la recrean” (Dölz, 1984:147). Es decir, que al igual que la poesía fue parte de España, es hoy en día parte de nuestra tradición, ya que el pueblo chileno la ha apropiado y resignificado, como parte de su patrimonio cultural.

Entonces, siempre dentro del contexto chileno, la autora señala que la poesía tradicional es antiquísima, puesto que es del pueblo, con infinitas variaciones, mientras que la popular, de autor conocido, incorpora temas tradicionales tales como la virgen de Andacollo, la cruz de mayo y la fiesta de la Tirana, por mencionar solo algunos temas. También añade que “la forma campesina mantiene lo tradicional y la urbana acoge a los poetas populares [...]” (Dölz, 1984:22), es decir que los poetas rurales tienden a mantener las tradiciones, puesto que como señala Menéndez Pidal, ciertas expresiones han pasado de moda y se han quedado en el pueblo, se han convertido en parte de él.

En síntesis, podemos enunciar, primordialmente, que los poetas populares chilenos utilizan estructuras de producciones que ellos no han creado, sino que han heredado, tales como el romance –también, llamado en Chile corridos y tonadas– y la décima, para construir sus propias producciones con temáticas tradicionales, por lo que es considerada poesía popular-tradicional, ya que posee las dos características a la vez. De esta manera, Marisol Facuse indica que la poesía popular: “[...] a pesar de su larga data, lejos de constituirse en la repetición inmóvil de una época remota, la poesía popular ha sido objeto de múltiples reapropiaciones, transformándose de acuerdo a la diversidad de las culturas musicales de nuestro continente” (Facuse, 2011: 42) y es precisamente lo que ha ocurrido en Chile y en Latinoamérica.

3. CANTO POPULAR

La razón fundamental en la que radica el desarrollo de este apartado es que nuestro corpus de estudio está conformado por una serie de creaciones poéticas que tradicionalmente se han conocido con el nombre de Canto popular. Este oficio aún es practicado, especialmente, en las zonas rurales de nuestro país, siendo parte importante de la identidad nacional y de nuestro patrimonio cultural.

Para explicar en qué consiste el Canto popular nos basaremos en las obras de algunos autores que han dedicado gran parte de su vida académica al estudio e investigación de esta tradición, a saber: Eduardo López Chavarri con *Música popular española* (1927), Antonio Acevedo Hernández con *Los cantores populares chilenos* (1933), Juan Uribe Echevarría y su libro *Flor de canto a lo humano* (1974), Miguel Jordá con su trabajo recopilatorio *La biblia del pueblo* (1978), Oreste Plath con *Folclor chileno* (1994), Margot Loyola con su obra *La tonada: testimonios para el futuro* (2006), Santiago Figueroa Torres con *Cancionero de la tonada chilena* (2010) y por último, Manuel Dannemann con su reciente producción *El Mester de Juglaría en la Cultura Poética Chilena. Su Práctica en la Provincia de Melipilla* (2011)

La forma en que desarrollaremos este apartado será a partir de una reseña acerca de los orígenes del Canto popular, para luego, exponer las características de este y finalizar con la descripción de los tipos de cantos que conforman nuestro corpus de estudios, es decir, el Canto a lo poeta (a lo divino y a lo humano), la tonada y la resbalosa.

De esta manera, los orígenes del canto se remontan hacia el período colonial (siglo XVI) como producto del mestizaje cultural entre los nativos del actual territorio chileno y los españoles. Así, los colonizadores legaron a los habitantes del Chile colonial la tradición oral del Canto popular, que se tradujo en la transmisión, por ejemplo, de aspectos métricos de la poesía. Por lo tanto, esta cultura musical fue un elemento esencial durante este período histórico, ya que gracias a esta lograron conseguir uno de los tantos propósitos que traían desde Europa hacia a América, es decir, la evangelización.

A lo anterior, Antonio Acevedo afirma lo siguiente: “El origen de la poesía de nuestros cantores debe buscarse en los cantos traídos por los conquistadores y que,

fueron conducidos por la tradición oral hasta nuestros días.” (Acevedo, 1933:16) De este modo, nuevamente, lo que manifiesta este autor reafirma el contexto en el que surge el Canto popular donde, además, se considera la tradición oral como vehículo de transmisión de esta expresión popular.

Por Canto popular se entiende a la creación poética que se deriva de una tradición oral que es transmitida de generación en generación, por cantores anónimos. Este canto se nutre de espontaneidad y sencillez en sus temáticas, por lo que comúnmente se enmarca en un contexto de cotidianidad.

De acuerdo a los planteamientos de Eduardo López Chavarri, entiende al Canto popular como una

[...] creación anónima de las gentes que viven unidas por íntimos lazos étnicos (familia, tribu, comarca, etc.) y exhalan su sentir en improvisaciones instintivas más o menos perfectas, las cuales pasan de boca en boca, de aldea en aldea, y vuelven y tornan, y así van puliéndose hasta llegar a una forma estable, merced al equilibrio entre la poesía y la música. (López, 1927:10)

En efecto, el Canto popular se mantiene vigente gracias a la tradición oral, es decir, a este pasar de “boca en boca” entre personas que comparten estrechos lazos culturales y tal como señalara el autor, también de tipo étnico. Así también, Antonio Acevedo (1933) señala que el Canto popular se caracteriza por abordar temáticas tanto de la vida cotidiana, como motivos relacionados con personajes históricos y sagrados.

El Canto popular generalmente se desarrolla, por un lado, en ceremonias tales como: bautizos, casamientos, funerales o pascuas, es decir, en contextos de índole religioso y, por otro lado, en un contexto más profano, estos cantos se manifiestan en rodeos, trillas y fiestas especialmente, las patrias (Acevedo, 1933). En este sentido, se observa que el Canto popular abarca diversos espacios sociales por ende, sus temáticas deben adecuarse a cada uno de estos, siendo así su versatilidad otro elemento que lo caracteriza.

De esta manera, según Acevedo, el Canto popular cumple la función de consagrar al pueblo, es decir, lo legitima a nivel social y artístico por el hecho de que su arte expresado en estos espacios no es remunerado, debido a que el cantor vive del aplauso y, pese a no tener educación ni mayor riqueza material, goza la vida, y el pueblo

lo agradece mostrándole su reconocimiento. De acuerdo a lo expuesto por Uribe Echevarría (1974), una de las estructuras estróficas más utilizadas en el Canto popular es la décima espinela, la que en algunas ocasiones el cantor más capacitado puede improvisar de forma espontánea.

Asimismo, Dannemann sostiene que los cantores se pueden clasificar jerárquicamente, según la cantidad de destrezas que logren desarrollar, las que implican la memorización, la creación, la improvisación y el manejo de los instrumentos musicales, donde quienes alcanzan todas estas, se posicionan en el nivel más elevado.

En cuanto al canto, Dannemann lo define como: “Texto poético que se practica por medio de una forma musical vocal; de ahí que se diga Canto a lo divino, Canto a lo humano, etc.” (Dannemann, 2011: 101). Por consiguiente, el Canto popular corresponde a la ejecución o musicalización de la poesía popular hecha por el cantor.

Por esta razón, es fundamental el acompañamiento de instrumentos como el guitarrón, el rabel y la guitarra, puesto que tal como señalara Antonio Acevedo, esta poesía cantada hubiese resultado monótona si no fuera porque el cantor es capaz de adecuarla a las estructuras y estilos, según sus estados emocionales. Por ejemplo, el creador utiliza una actitud o expresión solemne si canta a lo divino, mientras que adopta una actitud pícaro o alegre, si canta a lo humano (en el caso de un noviazgo). Incluso adquiere un modo irónico si pretende criticar aspectos políticos o religiosos, y una postura triste si canta a lo angelito. Estas actitudes adoptadas en el Canto popular, se relacionan directamente con los tópicos que prevalecen en el canto.

Tal como se mencionó previamente, dentro de las principales formas del Canto popular se distingue como una de las principales el Canto a lo poeta, el que se divide en Canto a lo divino y Canto a lo humano. No obstante, existen otras formas cantadas que se enmarcan en el Canto popular, estas son: la tonada, los villancicos, la resbalosa y los esquinazos. Es así, que nuestro corpus de estudio se conforma a partir de algunas de estas expresiones, las que serán desarrolladas conceptualmente en las siguientes subdivisiones.

Finalmente, la popularización de este canto se inicia a mediados del siglo XIX, en instancias posteriores a la independencia de Chile, proceso que despertó en sus habitantes la motivación de generar una tradición propia que se extiende hasta nuestros días gracias a la tradición oral.

3.1 Canto a lo poeta

Dentro de las ramas del Canto popular, el Canto a lo poeta es una de las formas más conocidas y estudiadas, debido al auge que tuvo a finales del siglo XIX y principios del XX. Este apogeo tuvo como consecuencia que la gran masificación de esta práctica aún se conserve hasta nuestros días, por ser, el Canto popular, una tradición que se basa en la oralidad.

A pesar de esta vigencia, la cantidad de cantores ha ido disminuyendo substancialmente debido a los cambios que trae consigo la modernidad, donde la poesía y la música que es ajena a nuestra propia cultura – por ser extranjera –, comienza a tomar cada vez más protagonismo que la perteneciente a nuestro propio país.

El Canto a lo poeta llegó a Chile junto con el Canto popular; tanto soldados como evangelizadores españoles traspasaron esta práctica en los inicios de la Colonia a los nativos de nuestro país. Así, este tipo de canto cumple varias funciones que van desde comunicar y enseñar la palabra de Dios para la evangelización, hasta realizar críticas sociales, debido al carácter informativo que tomaba esta práctica, especialmente durante los siglos de mayor auge (fines del XIX e inicios del XX)

Tal como hemos destacado en variadas ocasiones, Manuel Dannemann es uno de los más grandes estudiosos de esta temática en nuestro país. Su reciente producción que trata sobre el oficio y la vigencia del juglar en la Provincia de Melipilla, es una muestra tanto teórica como recopilatoria que intenta mantener viva una práctica poético-musical de suma importancia patrimonial, por ser una expresión artística única en el mundo. De esta manera, el autor define el Canto a lo poeta como:

Nombre del género de los juglares chilenos, cuyo significado comprende tanto su peculiar ejecución musical vocal e instrumental, mediante *entonaciones* y *toquíos*, como el uso de temas y de formas diversificadas que le son propios, esto es, sus *fundamentos*, y la *cuarteta* y la *décima* respectivamente. (Dannemann, 2011: 101)

El Canto a lo poeta se divide en dos grandes ramas, las que son el Canto a lo divino y el Canto a lo humano. La diferencia entre ambas radica, fundamentalmente, en las temáticas abordadas y en las actitudes asumidas (que van desde la solemnidad hasta la picardía). No obstante, estructuralmente son similares, puesto que será la *décima* la construcción poética primordial, tanto para el Canto a lo divino como a lo humano.

La décima, es un tipo de estrofa que está conformada por diez versos octosílabos. Los cantores que practican la creación o reproducción de este tipo de poesía, comprenden que estos diez versos tienen un orden definido en cuanto a su rima. Así, la dificultad se fundamenta en que el primer verso debe rimar con el cuarto y el quinto; el segundo verso rima con el tercero; el sexto con el séptimo y décimo; y el octavo con el noveno, es decir, la rima será de tipo *abbaaccddc* y deben ser preferentemente consonantes.

Mayoritariamente, los cantores cultivan la cuarteta glosada, es decir, comienzan sus cantos con una estrofa de cuatro versos que serán la base de las cuatro décimas posteriores (el primer verso de la cuarteta debe repetirse en el último verso de la primera décima y así sucesivamente), donde desarrollan sus temas o fundamentos. Finalmente, agregan una más de despedida, que es un comentario, cierre o repetición de las cuatro décimas anteriores (Uribe, 1974). Este orden se sigue cuando se canta a lo humano o a lo divino, temas que serán desarrollados en los siguientes apartados.

3.2 Canto a lo divino

Como se señaló anteriormente, una de las formas más conocidas del Canto popular es el llamado Canto a lo divino, el que se caracteriza por abordar temáticas de carácter religioso. Cabe enfatizar, que esta práctica tiene sus antecedentes en el período colonial, ya que con la llegada de los conquistadores y misioneros españoles al territorio americano, se trasladó a su vez, el proyecto evangelizador que estos pretendían difundir entre los indígenas del nuevo territorio.

De esta manera, el sacerdote español Miguel Jordá –quien ha dedicado gran parte de su vida al estudio de este tipo de canto en nuestro país–, señala que: “Los versos a lo Divino son una verdadera riqueza espiritual y cultural de nuestro pueblo. Revelan cómo nuestro pueblo captó la fe y cómo la expresa aún hoy en día.” (Jordá, [1978], 2011) Por ende, esta forma poética-musical vendría a expresar y transmitir las creencias y valores que heredó la doctrina cristiana-española en nuestro territorio.

En relación a la métrica que se utiliza para la composición del Canto a lo divino, esta se conforma de diez versos octosílabos con rima, preferentemente, consonante

siguiendo el orden común del Canto a lo poeta, es decir y como ya se mencionó, *abbaaccddc*.

Igualmente, debido al carácter religioso que implican estas creaciones, los temas abordados se relacionan con acontecimientos concernientes a la doctrina cristiana (la creación, el nacimiento de Jesús, la anunciación, el bautismo, etc.) y a personajes presentes en el Nuevo Testamento, por ejemplo: la virgen María, Jesucristo, José, Moisés, Caín y Abel, entre otros.

Por lo tanto, el Canto a lo divino suele desarrollarse en contextos ceremoniosos, debido a la solemnidad de su expresión. Es así que los espacios en que suele escucharse este canto son en celebraciones y rituales vinculados con la Iglesia, por ejemplo, la conmemoración al mes de María y la novena del niño Dios.

En síntesis, la práctica de esta tradición permite observar la profunda creencia en Dios, que nos fue heredada por los antiguos colonizadores. A esto, nuevamente el sacerdote, añade lo siguiente: “Todo ello revela que la labor misionera llevada a cabo por los sacerdotes españoles durante trescientos años caló muy hondo en el alma de nuestro pueblo”. (Jordá, 2011:12)

Pues bien y de acuerdo con lo anterior, del Canto a lo divino se deriva otra expresión musical-popular llamada Canto a lo angelito, que se explicará a continuación.

3.3 Canto a lo angelito

El motivo del Canto a lo angelito se relaciona con los rituales efectuados por el fallecimiento de un niño menor de 3 años, generalmente, este canto era desarrollado en zonas rurales, puesto en esos lugares era más recurrente la muerte de menores, debido a las condiciones de vida que se llevaban, por ejemplo, la lejanía de centros hospitalarios, las condiciones de higiene de los partos realizados en los hogares, entre otros, factores que de algún modo, afectaba al crecimiento de la mortalidad infantil.

Si bien este tipo de ritual alude a un momento de gran tristeza y dolor experimentado al interior de una familia, también era entendido como sinónimo de celebración, puesto que –según la doctrina cristiana– la muerte de un niño bautizado

significaba tener al interior de la familia, a un angelito, de ahí el origen del nombre de este tipo de canto.

En relación al ambiente en que se desarrolla el Canto a lo angelito, este consistía en colocar encima de una silla al niño fallecido, a quien lo decoraban con alitas y un vestuario blanco, con el propósito de simular la imagen de un ángel. Todo esto era montado en un altar adornado de flores y velas. Posterior a esta ambientación, era oportuno comenzar con el Canto a lo angelito.

Es así que este canto seguía una organización determinada donde, en primer lugar, se saluda al angelito, saludando al mismo tiempo a todas las personas que asisten a esta ceremonia. En segundo lugar, se desarrolla algún tema relacionado con lo divino, ya sea de Padecimiento o Hijo Pródigo, entre otros. Por último y en tercer lugar, cuando la jornada de la ceremonia comienza a terminar, se realiza un canto de “Despedimento”, en el que el poeta habla en voz del niño fallecido, para despedirse de sus padres, familiares y padrinos. En este sentido, el cantor refleja todo su sentir, dado que se encuentra en una situación de profunda tristeza. (Jordá, 2011)

Finalmente, lo que se busca con el Canto a lo angelito es que el niño pueda descansar en paz, esperando, gracias a esta ceremonia, que toda su familia haya quedado en un estado de tranquilidad tras su fallecimiento.

3.4 Canto a lo humano

A diferencia del Canto a lo divino, el Canto a lo humano trata temas que tienen relación con las problemáticas y experiencias relacionadas con el ser humano o con hechos tanto verídicos como ficticios. Así, la temática puede ir desde el amor, los animales, la naturaleza, la historia o también la presentación autobiográfica del mismo autor, todo esto escrito, naturalmente, en décimas.

De esta manera, la actitud que adopta el Canto a lo humano no es de tanta solemnidad como sí lo es la del Canto a lo divino. Así también, el cantor tiene más libertades al interpretar sus cantos, toda vez que podrá improvisar y cantar en cualquier circunstancia, tanto formal como informal. Esto no quiere decir que el cantor a lo

humano no pueda cantar a lo divino y viceversa, pues un mismo cantor podrá realizar estos dos fundamentos, solo que adecuándose a ambos contextos.

Estructuralmente, el Canto a lo humano tiene las mismas características que el Canto a lo divino, es decir, utilizará en sus cantos la décima y, muchas veces, la cuarteta glosada con cuatro décimas de desarrollo y una más de despedida.

Sin embargo y tal como se mencionó con anterioridad, la variación radica en las temáticas, que, según la clasificación de Manuel Dannemann (2011), pueden ser: por Aladino, cuando tratan sobre la historia de este personaje de *Las mil y una noches*; por Alejandro Magno, haciendo mención a este personaje histórico y sus características como guerrero; por astronomía, para cantar a los cuerpos celestes; por Carlomagno para describir las proezas de este emperador; por chichería aludiendo a momentos cómicos de personas o animales personificados; por el amor, cantando sobre las diversas formas amoratorias y por literatura cuando el tema es bucólico y pastoril (Dannemann, 2011), por solo mencionar algunas.

Así, el Canto a lo humano es una muestra de la diversidad temática que puede tener el Canto popular, a pesar de que hay tópicos que se repiten más que otros (como el caso del Canto a lo divino donde predomina lo relacionado con Dios y la religión). Esto es ejemplificado en el apartado siguiente que tiene por finalidad describir otras formas de canto que forman parte de nuestro corpus de estudio.

3.5 Hacia otras formas del canto popular

Nuestro corpus de estudio también está conformado por creaciones populares que pertenecen a las formas musicales de la tonada y la resbalosa, por ende, resulta importante explicar en qué consiste cada uno de estos cantos, ya que esta información nos ayudará a realizar el análisis interpretativo, puesto que abordaremos temas relacionados con los orígenes, tópicos y estructura poética que caracteriza a estos dos tipos de expresiones musicales.

3.6 La resbalosa

En cuanto a la resbalosa o “refalosa”, esta es vinculada generalmente a una danza popular, más que un Canto popular, a pesar de que sí pertenece a esta expresión musical. Esto se debe a que los compases están en función de la organización del baile, por ejemplo, la forma en que se deben mover los pies y las vueltas que debe realizar la pareja durante la canción. Según Marcelo Fuentes (2010), el nombre de la resbalosa se debe justamente al paso característico que implica este baile que es el resbalamiento de los pies.

Es así que la estructura métrica y las temáticas que esta aborda no están del todo determinadas, sin embargo suele primar el carácter picaresco de sus letras. Asimismo, su ritmo es mucho más ágil y alegre que el de la tonada, debido a que este se compone de un compás rápido-lento-rápido. Respecto a la métrica, esta indeterminación se debe a que en el plano poético-estructural, la disposición de los versos es irregular, es decir, no se sigue por verso una cantidad de sílabas determinadas, a diferencia de lo que ocurre en el Canto a lo poeta, donde es imperante que estas creaciones estén constituidas de versos octosílabos.

Ahora bien, el origen de la resbalosa en Chile, se remonta alrededor del año 1830, no obstante, esta se cultivó en un principio en Argentina y Perú para, posteriormente, ingresar desde Lima a nuestro territorio nacional (Plath, [1994], 1998). Según lo indicado por Fuentes, esta tuvo su mayor apogeo entre los años 1841 y 1842, dado que este baile se manifestaba desde Coquimbo hasta el sur de Chile e incluso, llegó hasta la isla de Chiloé (Fuentes, 2010).

Por último, y al igual que en varias de las formas del Canto popular, los espacios en el que se desarrolla la resbalosa es en fondas y fiestas familiares, con el propósito de alegrar estas celebraciones, teniendo, según Fuentes, un carácter festivo y jocoso.

3.7 La tonada

Los orígenes que dan formación a la tonada en Chile, se remontan hacia los siglos XVII y XVIII, pero es en el XIX, cuando esta se encuentra totalmente establecida en forma poética y musical. Esta se desarrolló, especialmente, en el mundo campesino y

desde ese escenario logró expandirse a otras zonas del territorio nacional e incluso, internacional, específicamente el argentino (Figuroa, 2010).

Al igual que el Canto a lo poeta, la tonada logró arraigarse durante la Conquista por parte de “[...] soldados que las recitaban y/o cantaban, lo que permitió que se fueran ampliando en la posterior Colonia” (Figuroa, 2010: 18). Esta cita destaca la importancia de la oralidad en la transmisión de estos cantos, lo que logró la difusión y popularización que, posteriormente, adquirió la tonada y que se mantiene hasta nuestros días. Esto se explica por la fácil memorización que implicaba la estructura métrica de estas composiciones, facilitando, de esta manera, la apropiación de la tonada en nuestro país.

Respecto a la métrica, es posible afirmar que la tonada está formada por una variedad de composiciones estróficas como la décima y la quintilla, no obstante, será la cuarteta la que más caracteriza este tipo de Canto popular. A su vez, estas estructuras estróficas que componen la tonada, van acompañadas por estribillos y glosas (Barros y Dannemann, 1964).

Ahora bien, la temática más recurrente en la tonada corresponde a la de tipo amoroso, en relación a esto Margot Loyola (2006), señala que las tonadas más 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, tristeza, a la que no siempre se responde con resignación. (Loyola, 2006:104)

En cuanto a nuestro corpus de estudio, es posible reconocer en los cantos interpretados por voces femeninas (Eliana Droguett y Lucy Cabezas), las características recientemente mencionadas en la cita. Por una parte, Elianita trata en sus cantos temas amorosos y, por otra parte, Lucy presenta una versatilidad de temas que le permite participar en actividades de diversa índole, tales como: peñas folclóricas, velorios de angelito, ceremonias escolares, entre otras.

En este sentido, la voz femenina adquiere un rol protagónico en la interpretación de la tonada. Igualmente, la cantora pertenece, por lo general, a las zonas rurales, teniendo un contacto directo con las formas musicales de este contexto. No obstante, esta figura femenina representa, al mismo tiempo, a todas las mujeres que integran el mundo campesino, donde el canto es una parte más de su vida, es decir, no es la única labor que realizan (Loyola, 2006). De acuerdo a lo anterior, logramos observar que la

cantora Lucy Cabezas no se dedica a tiempo completo a la práctica del Canto popular, debido a que realiza paralelamente variadas actividades ajenas al canto, es decir, aquellas relacionadas con labores domésticas, entre las que destaca, la atención de un negocio de abarrotes al interior de su casa.

A pesar de que el tema dominante en la tonada es el amor, es posible el desarrollo de otros tópicos. En este sentido, Santiago Figueroa (2010) realiza una clasificación de las tonadas, la que estará determinada según su función, que puede ser – al igual que en el Canto a lo poeta– de tipo profana o religiosa. Por lo mismo, se encuentran los parabienes y los esquinazos que corresponden al orden profano, y la tonada ceremonial y al niño Dios (Villancico) en el ámbito religioso.

A raíz de lo anterior, la tonada está arraigada en la experiencia del sujeto que la canta, siendo su entorno un factor esencial en la composición de la letra de estos cantos populares, por lo tanto, este tipo de canto vendría a ser una representación de la vida de quien la canta.

4. IMAGINARIO

4.1 Nociones sobre el concepto de Imaginario

Una de las motivaciones para estudiar el imaginario que subyace en los cantos populares seleccionados, se relaciona con la exploración de una nueva arista dentro de las investigaciones de esta larga tradición. Esta exploración que nos planteamos, se debe a que generalmente los estudios se han enfocado en los aspectos estructurales (especialmente métricos), temáticos y recopilatorios. No obstante, al realizar una revisión bibliográfica sobre nuestro corpus de estudio, algunos teóricos hacen alusión a la visión de mundo expresada en el Canto popular, mas nuestra investigación se articula directamente con la categoría de análisis de imaginario, con el fin de precisar y formalizar de manera rigurosa este concepto.

En este sentido, si la visión de mundo funciona como un sistema de creencias del individuo o de un grupo de personas y que se expresa a través de los mismos discursos que emiten, el imaginario comparte ciertas similitudes en cuanto a su naturaleza social,

porque se mueve en base a la dinámica de los grupos sociales que manifiestan, a partir de textos (orales y escritos), ciertos puntos de encuentro entre su forma de pensar y representar la realidad.

De esta manera, el desarrollo del concepto de imaginario como categoría de análisis será abordado, fundamentalmente, desde dos perspectivas ampliamente trabajadas a partir de la segunda mitad del siglo XX; a saber, el imaginario desde la antropología y el imaginario social, donde los autores base para nuestra investigación son Gilbert Durand y Juan Luis Pintos, respectivamente.

Utilizamos los postulados de Gilbert Durand, puesto que, en primer lugar, el autor reivindica el valor del imaginario que era considerado como ajeno a la razón por el pensamiento occidental. Así, Durand revoluciona el estudio de este concepto a partir de la antropología, en tanto que el imaginario corresponde a un elemento importante que constituye al ser humano, puesto que el ser humano no es solo razón, por lo que el autor francés da un gran paso en lo que se refiere al estudio sobre las construcciones de sujeto de forma integral.

En segundo lugar, las propuestas teóricas de Durand, resultan pertinentes para nuestro trabajo, porque consideran que la configuración del imaginario es el resultado de un intercambio mutuo entre el sujeto y su entorno, ya que reconoce que tanto el individuo como el ambiente social y material son productores de imágenes que son transmitidas de generación en generación a través de la lengua. De este modo, esta noción de imaginario y su funcionamiento guarda relación con nuestro corpus de estudio, ya que los cantos y sus temáticas, son transmitidas a través de la tradición oral, lo que permite su perdurabilidad en una persona y en su comunidad.

Al considerar que el análisis de nuestro corpus de estudio se basa en el imaginario presente en los cantos populares, y no en el cantor en sí, los planteos de Gilbert Durand son importantes teóricamente, pero no es el único autor fundamental en el que nos basaremos. Al respecto, Juan Luis Pintos, también resulta importante en cuanto a que consideramos su propuesta del binomio relevancia-opacidad, conceptos que utilizamos para realizar el análisis del corpus y que también nos ayudan a develar los imaginarios de los cantos, cuyo tratamiento y profundización se expondrá más adelante.

Ahora bien, consideramos otros autores que trabajan el concepto de imaginario de manera directa, que son utilizados para complementar la construcción de este concepto y que nos permiten enriquecer este análisis.

Respecto a los aportes en cuanto a los antecedentes históricos sobre el imaginario, utilizamos los postulados del filósofo Jean-Jacques Wunenburger, quien es un experto en la temática del imaginario. El autor aporta datos sobre los orígenes de este término, el que habría aparecido a inicios del siglo XIX.³

Sobre la formalización del concepto de imaginarios sociales, utilizamos al filósofo y psicoanalista Cornelius Castoriadis, específicamente su obra *Los Dominios del Hombre: Las Encrucijadas del Laberinto* (1988).

Además, para poder complementar los planteamientos de los autores antes mencionados, incluimos algunos artículos que abordan esta categoría de análisis, con la finalidad de nutrir a través de un diálogo crítico, la especificación sobre qué se entiende respecto a imaginario. Estos autores son Pedro Arturo Gómez, José Cegarra, Mabel Franzone, Lucero de Vivanco Roca Rey y Jaime Martínez.

El imaginario ha sido estudiado desde variadas áreas como la antropología, la historia, la mitología, el psicoanálisis, la sociología y la filosofía. Entre los que teorizan este concepto es posible señalar a autores que ya han sido señalados, tales como Gilbert Durand, Jean-Jacques Wunenburger, Cornelius Castoriadis, Manuel Baeza, Juan Luis Pintos y Ángel Carretero. En base a la exposición de los postulados de estos investigadores, pretendemos entregar una panorámica pluridisciplinar sobre el imaginario, con el fin de explicitar aquellos elementos que lo conforman.

Si bien el imaginario tiene una formalización y profundización conceptual que data de la mitad del siglo XX en adelante (aproximadamente entre 1940 y 1990), cuya gran contribución es atribuida al antropólogo francés Gilbert Durand, existe un registro planteado por Jean-Jacques Wunenburger en el libro *Antropología del Imaginario* (2008), donde señala que es un concepto que registra su aparición hacia los inicios del siglo XIX. Al respecto afirma que

³ Al respecto, habría que señalar que Sartre (1940) sostiene que el imaginario corresponde al lugar de la creación pura y objetiva en la que no existe una subjetividad que manipule la creación de imágenes como sí sucede con la imaginación.

[e]l término es de registro reciente en la lengua francesa y parece ignorado en muchas lenguas [...]. Ch. Chelebourg señala la aparición del término en Maine de Biran en 1820 o, más tarde, en Alphonse Daudet, que habla de un “imaginario”, es decir, de un hombre entregado a las ensoñaciones. (Wunenburger, 2008: 13)

En efecto, el concepto de imaginario, por lo general, se vincula con aquellos aspectos del ser humano que se alejan de la razón, y de acuerdo a Wunenburger, corresponden a las concepciones precientíficas, los trabajos artísticos, los estereotipos, los prejuicios sociales, y –en concordancia con lo planteado en nuestra tesis–, el imaginario también se hace presente en las creencias religiosas.

Este alejamiento de la razón se debe, en cierta medida, a que el imaginario se relaciona directamente con la palabra “imaginación”, la que es asociada por Wunenburger a la “facultad de engendrar y utilizar imágenes” (2008:13), es decir, a la capacidad creadora de representaciones a partir de la experiencia del ser humano con su entorno, pero sin que estas concuerden, necesariamente, con la realidad.

No obstante, y a pesar de esta relación entre imaginario e imaginación, avanzado el siglo XX, dichos conceptos lograron dissociarse, lo que conllevó a estudiar a ambos con mayor especificidad, enfatizando sus diferencias. Esta separación condujo a que se desarrollara el imaginario en base a una secuencia *in crescendo*, que ha devenido en que este concepto ya no sea visto desde una perspectiva psicológica, como sí es en el caso de la imaginación.

Las teorías contemporáneas del concepto de imaginario, datan, por lo tanto, del siglo XX en adelante, pero su mayor crecimiento se produjo durante la segunda mitad de dicho período. Las contribuciones pertenecieron tanto a filósofos, como a sociólogos y antropólogos, donde se destaca Gastón Bachelard, quien fuera seguido teóricamente por el ya mencionado Gilbert Durand, realizador de los mayores aportes a los estudios del imaginario, al contribuir no solo con sus postulados teóricos, sino que también con la fundación del Centro de investigación sobre el imaginario (CRI), vinculada con la escuela francesa de Grenoble.

Se destaca, además, entre estos aportes contemporáneos a Claude Levi-Strauss, Jacques Derrida, Paul Ricœur y Henry Corbin, quienes –junto con Durand y Bachelard– contribuyeron a beneficiar el mayor desarrollo de este concepto y así lograr rescatarlo de

aquellas concepciones que ubicaban al imaginario en un plano marginal, por estar alejado de la racionalidad.

Esta marginalidad se debe a que el imaginario mantiene varios puntos en común con otros términos que también se alejan, en cierta medida, de lo que es considerado como racional. Estos términos son ideología, ficción, imagería, entre otros, lo que permite que la delimitación conceptual del imaginario resulte compleja, puesto que se tiende a considerar erradamente como sinónimo de estos términos, los que, si bien, comparten características en común, no son del todo similares.

Estos conceptos se relacionan también con aspectos abstractos o irreales, como por ejemplo, la ficción, que se basa en la invención, caracterizada por ser un elemento ajeno a la realidad. En este sentido, este término se relaciona con la imaginación misma.

La ideología también mantiene ligeras interferencias con el imaginario, toda vez que está conformada por “imágenes-fuerza”. Cabe recordar que Wunenburger reconoce que el imaginario presenta estereotipos sociales, característica en común que también mantiene con la ideología, al designar, esta última, como “una interpretación global y dogmática [...] de un campo de la vida humana que impone una serie de explicaciones estereotipadas, no argumentadas [...]” (Wunenburger, 2008: 14). Estas explicaciones, que se basan en imágenes dominantes, lograrán que ciertos sectores de la sociedad se adhieran a través de las ideas fuerza.

El autor señala que es importante realizar también una diferenciación entre imaginario e imagería, la que es definida como “un conjunto de imágenes ilustrativas de una realidad [...]” (Wunenburger, 2008:15), en la que existe un establecimiento previo de contenidos que se articulan con la realidad concreta. Por el contrario, el imaginario crea elementos nuevos, es decir, no está normado por una preconfiguración, por lo tanto, se ubica en un plano simbólico.

Así, y a partir de las variadas diferenciaciones expuestas por Wunenburger, se logra establecer una definición de este concepto que consiste en

denominar “imaginario” a un conjunto de producciones, mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (Wunenburger, 2008: 15)

Resulta de suma importancia reconocer esta materialización del imaginario en obras que integran tanto el ámbito visual-artístico, como el lingüístico, ya que este conjunto de elementos conforman variadas producciones. En este sentido, nuestro corpus de estudio pertenece al espacio lingüístico, toda vez que está conformado por cantos populares orales que son presentados como relatos (predomina la actitud lírica enunciativa). Los cantos, al ser escritos sobre la base de una estructura poética determinada, sirven a los cantores para reconocerse como poetas, es por este motivo que también presentan elementos propios de la poesía, por ejemplo el lenguaje figurado.

Wunenburger señala que el imaginario puede existir tanto a nivel de un individuo, como a nivel de un colectivo o pueblo. Esta noción colectiva del imaginario es abordada por Juan Pintos a través del concepto de “imaginarios sociales” en su artículo “Comunicación, construcción de la realidad e imaginarios sociales” (2005) y por Pedro Gómez en “Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad” (2001).

Los autores presentan una definición sobre este concepto y mantienen puntos en común, por ejemplo, al vincular con los imaginarios el binomio relevancia-opacidad, lazo indisoluble que permite a las colectividades contar con un sistema discriminador de las informaciones o, según Gómez, representaciones de las múltiples realidades. En este sentido, el imaginario es aquel medio abstracto que permite construir las representaciones de realidad que hagan los sujetos y que se materializan o expresan a través de los discursos o textos (Gómez, 2001).

En el caso de nuestra investigación, esta definición planteada por el autor, se relaciona con nuestro corpus de estudio, en cuanto a que uno de nuestros propósitos es describir el imaginario presente en el Canto popular, el que será analizado a partir de las transcripciones de los cantos orales, que, siguiendo a Gómez, sería el texto o el discurso que develará el imaginario. Por lo tanto, se entiende que no es posible acceder a este imaginario sin antes considerar el discurso o representaciones, no obstante, este discurso no sería posible si no existiera un imaginario subyacente (Gómez, 2001).

En relación con lo anterior, Pintos asegura que los imaginarios funcionan como esquemas creados por las personas y que les “permiten percibir, explicar e intervenir en lo que cada sistema social diferenciado, se tenga por realidad” (Pintos, 2005: 42). Es decir, los imaginarios influyen en la configuración de lo que las personas creen y aceptan por realidad, pudiendo generarse múltiples realidades, como múltiples

imaginarios existan. Además, Pintos señala que no se puede describir a los imaginarios como estáticos, sino como dinámicos, es decir, que están en constante movimiento.

En relación con lo anterior, en el artículo “¿Qué son los imaginarios?” (s/f) de Jaime Martínez, el autor señala el carácter cambiante del imaginario, en tanto que este se ajusta a los movimientos que los colectivos humanos tienen en el tiempo, adaptándose a las circunstancias. Asimismo, sostiene que “[e]l imaginario es el lugar de la creatividad social, de los límites y fronteras dentro de los cuales cada colectividad puede desplegar su imaginación, su reflexión y sus prácticas” (Martínez, s/f: 5).

De este modo, desprendemos el valor creativo que asigna Martínez al imaginario, como marco de referencia que le permite a la colectividad desarrollar su pensamiento y accionar. En otras palabras, el autor apela a un imaginario, en tanto producto de interacciones sociales que originan una sensibilidad, un modo de ver y posicionarse ante la realidad. Además, el autor agrega el carácter dinámico del imaginario social, toda vez que funciona como producto humano que se modifica en función de las necesidades, discursos, prácticas y/o comportamiento desarrollados a nivel social.

En el artículo también se señala que el imaginario se caracteriza por ser el espacio ocupado por los prejuicios, en tanto material psíquico que no se puede pensar, pero que sí es el soporte a partir del que se elaboran los juicios. De esta manera, y si seguimos la lógica del autor, entendemos que si el imaginario (hecho de prejuicios) no es factible de ser pensado, entonces formaría parte de una estructura psíquica no consciente, es decir, a la que el pensamiento no tiene acceso. Esta inferencia es apoyada por Ángel Carretero, quien en su artículo “Un acercamiento antropológico a lo imaginario” (2003) señala que lo imaginario, históricamente, ha sido situado en el plano de lo irracional, por ende, al lugar que no tiene acceso lo racional, siendo parte del sueño, de lo onírico, de lo fantasioso -y aquí se respalda en Bergson-, en tanto necesidad natural del ser humano de apoyarse en la ficción para crear dioses y seres que le dan fuerza ante la incertidumbre de su existencia.

Igualmente, lo anterior sintoniza con lo planteado por Martínez, en cuanto a que el imaginario es una especie de modelo de respuesta en constante construcción y que permite hacer frente a las inquietudes que el mundo le presenta a las personas, es decir, que el imaginario surge de la “necesidad de los individuos de un modelo de respuesta ante la realidad social” (Martínez, s/f: 7). Por lo tanto, en la medida que el medio le

demande desafíos a los sujetos, estos emplearán dinámicamente su imaginario para responder a los requerimientos de su entorno.

De esta manera, Martínez sostiene que los imaginarios se traspasan desde un plano social a uno individual, por lo tanto, este “[s]e inicia en las percepciones colectivas y luego por prácticas subjetivas que se manifiestan en un cierto estado o modo de mirar y entender el mundo” (Martínez, s/f: 7). Esta percepción sobre el imaginario se relaciona con el Canto popular, puesto que en su construcción existe una práctica heredada a los habitantes de nuestro país por parte de la cultura española. Esta última, tenía integradas y aprendidas las características del canto (temas, estructura poética) y, en consecuencia, fueron traspasadas al cantor particular quien, hasta la actualidad, sigue plasmando su imaginario en sus creaciones. A través del tiempo, el imaginario ha ido cambiando, mas siempre será posible acceder a este, mediante las expresiones artísticas, la política, y todo aquello que implique la manifestación de las imágenes.

Al igual que Pintos y Martínez, Pedro Arturo Gómez sostiene que el concepto de imaginarios sociales está en un proceso de elaboración permanente, debido a su inherente dinamismo. No obstante, y a pesar de no ser un concepto definido, sí se tiene claridad sobre su carácter ordenador de la realidad. Esto, a nuestro parecer, es una característica importante, puesto que es posible, según Gómez, relacionarlo con el concepto de ideología, toda vez que esta surge como un conjunto ordenado de creencias inconscientes con asidero en las valoraciones de los sujetos en función de su realidad (Gómez, 2001). Estas valoraciones al ser comunes entre ciertos sujetos, crean grupos afines con una determinada forma de interpretar la realidad, compartiendo un tipo de imaginario social.

Tanto Pintos como Gómez, plantean la relación relevancia-opacidad en cuanto a formas o modos de crear realidades, en base a una selección discriminatoria de las informaciones que los sujetos extraen de la realidad y, principalmente, de los medios de comunicación en función de contenidos de interés personal o colectivo. De esta manera, ambos teóricos coinciden en señalar que la noción de relevancia se vincula con asimilar aquellas informaciones que sintonizan con los gustos y tendencias de los sujetos y, por el contrario, la opacidad funcionaría como un sistema de filtro que no considera los datos ajenos a los intereses de las personas.

No obstante, Pintos sostiene que la opacidad no se opone a la relevancia, sino más bien ayuda a construir esta última, es decir, funciona como elemento rector en

instancias en que los grupos sociales ven la realidad y en esta escogen y discriminan aquello que es de su interés respecto de aquello que no. En este sentido, surge lo que Pintos denomina “punto ciego”, que es aquello que el observador (sujeto o grupos sociales) omite al ver la realidad (opacidad), pese a saber que existe, para privilegiar y ver aquello que sí es de su interés (relevancia).

Asimismo, esta relación descrita corresponde a un meta-código que funciona como un campo de comunicación global, es decir, un sistema abarcador en que confluyen otros códigos, lo que permite a las personas seleccionar aquellas informaciones que consideran relevantes. Además, trabaja como un sistema confiable para construir una forma específica de ver y comprender la realidad vivida, permitiendo a los sujetos actuar en esta, ya que en el meta-código “sus mecanismos tienen que ver principalmente con las técnicas de fabricación de realidades que predisponen a la confianza y al surgimiento de las correspondientes creencias” (Pintos, 2005: 45). Esta cita establece relación con Jaime Martínez Iglesias, quien sostiene que el imaginario configura las creencias de las personas, en tanto un modelo de respuesta confiable y dinámico para enfrentar las vicisitudes de la existencia.

Para explicar de qué manera funciona el imaginario, Gómez lo ejemplifica con una metáfora en donde se relaciona este concepto con los anteojos, porque hacen la realidad observable, pese a que no se percibe el instrumento con que se la observa. En este sentido, el imaginario es lo no observable y lo subyacente a las representaciones o expresiones humanas que, tal como ya se señalara, se materializan en discursos, y estos textos son los que se pueden estudiar para comprender los imaginarios sociales (Gómez, 2001).

Tal como se expuso anteriormente, los imaginarios sociales se materializan en textos o discursos, que en el caso del Canto popular se evidencian a través de los cantos creados por sujetos que, a partir de la realidad, seleccionan contenidos o temáticas de su interés (relevancia), descartando aquellas que no lo son (opacidad). Esto no significa que los cantores no perciban aquello que se aleja de sus inclinaciones temáticas, por el contrario, les permite construir la relevancia. Por ejemplo, un cantor popular que compone un tema musical de amor, no quiere decir que desconozca otros contenidos como la política, la religión o la crítica social, pero si su tendencia es valorar los conflictos sentimentales, la unión de una pareja o la expresión del cariño hacia los demás, es esta temática la que prevalecerá por sobre las otras, siendo esta la relevante.

En este sentido, los gustos que se manifiestan a través de los textos –en los que también subyace la opacidad- son los que construyen los imaginarios sociales, siendo este último concepto el que influye en las manifestaciones discursivas, existiendo una interrelación en este proceso entre el binomio relevancia/opacidad sobre el que se estructura el imaginario y el discurso.

En síntesis, el imaginario ha sido trabajado durante las últimas décadas, debido a que se ha comenzado a manifestar un mayor interés científico sobre este, que previamente se desprestigiaba debido a que se encontraba ajeno a la razón. Esta creciente valoración ha ido produciendo que los estudios sean de forma sistemática a partir de distintas disciplinas, lo que ha llevado paulatinamente a una mayor complejización y profundización de este concepto. Además, este mismo proceso de desarrollo del imaginario nos permite abordar, de una manera más enriquecedora, el análisis crítico literario aplicado a los cantos populares seleccionados que conforman nuestro corpus de estudio.

Tal como se indicó durante el desarrollo de este apartado, la valoración del concepto de imaginario, comenzó a gestarse a partir de los postulados de Gilbert Durand, quien se posiciona desde la antropología, para ahondar en nuevos ribetes del ser humano. Este tema será tratado con mayor profundidad en el siguiente apartado.

4.2 La construcción de imaginario desde la antropología

El concepto de imaginario ha sido ampliamente desarrollado desde la antropología por un estudioso de esta ciencia, a saber, Gilbert Durand, quien en su libro *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general* (1960), entiende que este término está conformado por un conjunto de imágenes que influyen y conforman el pensamiento de las personas.

Uno de los aportes importantes del autor es que pretende revertir la clásica percepción de la imagen, puesto que esta era percibida, desde la filosofía occidental y la psicología, como conducente al error y la falsedad, debido a su distanciamiento respecto de la razón (Durand, [1960],2004). Es por este motivo, que dicho teórico intenta apaciguar esta disyuntiva respecto de la valoración que existe sobre este concepto y se instala desde el plano antropológico para referir que el imaginario es parte del ser

humano y, por lo tanto, no se debe omitir esta característica, puesto que si esto se lleva a cabo, se mutilaría un aspecto que es de igual importancia que aquello que forma parte de la razón humana.

De este modo, Durand propone renovar la ciencia, toda vez que defiende la necesidad de reincorporar las dimensiones que conectan a las personas con lo sagrado, lo sublime. Así como también, de aceptar la diversidad de voces y visiones disciplinarias para reunificar la ciencia, esto es, permitiendo ver al ser humano y al mundo en forma integral, no como elementos separados.

Al indagar en esta dimensión sublime del ser humano, Durand apunta a la existencia de un material arquetípico universal y fundante de las culturas. Este material estaría constituido en base a ciertas figuras simbólico-míticas transversales a la humanidad y que explicarían comportamientos comunes (adoración de deidades, ofrendas o penitencias para conciliarse con lo sagrado). Además, y de acuerdo con lo que Carretero (2003) señala sobre Durand, este último ve en el imaginario la facultad de resistir a las vicisitudes de la existencia, esto es, que lo concibe como el lugar de la mente humana en que está el acopio de la esperanza. De esto se desprende la creación de imágenes divinas, los cultos a ciertos objetos y seres, todo esto, como táctica para tomar valor y encarar la realidad.

Ahora bien, para realizar esta revaloración del imaginario y solucionar esta problemática, Durand plantea la idea de un trayecto antropológico, que consiste en explicar que el imaginario se origina y desarrolla a partir de un intercambio mutuo entre las pulsiones del sujeto y las intimaciones objetivas, es decir, hay una reciprocidad entre lo subjetivo y lo material y social (Durand, 2004). Es en este trayecto, donde se debe estudiar antropológicamente al imaginario, el que es entendido como

ese trayecto en el cual la representación del objeto se deja asimilar y modelar por los imperativos pulsionales del sujeto, y en el cual, recíprocamente, como lo mostró magistralmente Piaget, las representaciones subjetivas se explican “por los acomodamientos anteriores del sujeto” al medio objetivo. (Durand, 2004: 44)

En este sentido, este trayecto antropológico se puede ejemplificar en concordancia con nuestro objeto de estudio, en la medida que en el Canto popular se realizan ciertos acomodamientos. Esto se puede ver reflejado, en el caso del Canto a lo divino, con su construcción, puesto que existen ideas anteriores que otorga el medio

objetivo (el ambiente social, material e histórico), las que en este caso, serían los conocimientos sobre la biblia y por ende, sus personajes sagrados. Así, y a partir de esa información, los cantores construirían sus creaciones musicales, desarrollando, por ejemplo, temáticas en función de la Virgen, o el nacimiento o muerte de Jesús, lo que permite el acomodamiento a partir del contenido conocido previamente a la estructuración poética que implica este tipo de Canto popular.

Del mismo modo, el autor francés destaca la idea sobre que este trayecto se despliega, sin distinción, ya desde la cultura ya desde la naturaleza psicológica del sujeto, en tanto comprende que la representación y el símbolo se producen dentro de este círculo de intercambio mutuo, a saber, constituido por el sujeto y su entorno. En consecuencia, debido a esta reciprocidad entre las partes, es que el autor sostiene la imposibilidad de indicar al individuo como único punto de partida en la creación de imágenes. Es por esta razón que estudiosos posteriores, comenzaron a formalizar la existencia de imaginarios sociales, toda vez que comprendieron que las imágenes no solo eran producidas por un individuo, sino por varios, lo que posibilita el hecho de la coexistencia de varios imaginarios a nivel social.

Respecto a lo señalado anteriormente, podemos referir que esta relación bidireccional del flujo de imágenes, símbolos y representaciones es un trayecto que permitiría la consecución de una constelación de imágenes, entendida como símbolos recurrentes que convergen en torno a núcleos organizadores. Estos núcleos desarrollarían diversos temas arquetípicos, precisamente, los que intenta localizar la arquetipología del método de Durand, mediante el análisis de todas las expresiones de la imaginación humana, las que tendrían su equivalencia con las representaciones discursivas señaladas por Gómez y, en relación con nuestro estudio, dentro de las que cabe mencionar el Canto popular.

Asimismo, este sistema de imágenes o símbolos (base del imaginario) que se manifiesta a través de las representaciones discursivas, a decir de Gómez, Durand lo divide en dos regímenes: el régimen diurno y el régimen nocturno de la imagen. Ambos son opuestos, pero complementarios según este teórico, toda vez que refiere la no exclusión, es decir, la dialéctica que se genera a nivel del simbolismo.

Ante este carácter dialéctico, tendiente hacia una síntesis, Durand señala que a nivel del imaginario existe una convergencia entre las imágenes, es decir, que no sólo se genera una semántica parcial por cada imagen, sino también un vínculo semántico a

nivel global de estas. Esto debido a que “partimos de una concepción simbólica de la imaginación, es decir, de una concepción que postula el semantismo de las imágenes, el hecho de que no son signos sino que contienen materialmente, de alguna manera, su sentido” (Durand, 2004: 61).

Ahora bien, en lo que respecta a la correlación entre las imágenes sostiene que “podemos pretender que, al reagrupar positivamente las imágenes, de ese modo habremos condensado sus múltiples sentidos [...]” (Durand, 2004:61). De esta manera, el autor francés postula la dimensión semántica de cada imagen –es más que un signo– y cómo alcanzan un sentido global nuevo mediante su interrelación o agrupación. Esto bien se puede apreciar en la aglomeración de imágenes organizadas tanto a nivel del régimen diurno como del régimen nocturno, así también en base a los sentidos que se producen a partir de las relaciones de oposición de las imágenes de ambos regímenes como luz-tinieblas, hembra-macho, solo por nombrar algunos ejemplos.

Respecto de los símbolos del régimen diurno, el autor señala que se relacionan con la postura vertical ascendente, es decir, con la trascendencia. De esta manera, este acopio de imágenes como la luz, el rayo, entre otras, tienen relación con lo masculino y normativo, con el súper yo freudiano, y que se concretaría en la expresión religiosa de un individuo o de una colectividad, influyendo como un sistema de valores que determinan los comportamientos del sujeto en relación con su entorno. Todo esto, por oposición a las imágenes contenidas en el régimen nocturno, donde sus símbolos están relacionados con lo oscuro, lo maligno, las tinieblas. Por lo tanto, el régimen diurno tendría como base las imágenes luminosas, ascendentes, como verdaderas armas para hacer frente (es una oposición, no exclusión) a los símbolos de naturaleza nocturna.

Según este teórico, el régimen nocturno, por su parte, está vinculado con lo femenino y afectivo, con las imágenes de descenso y acurrucamiento, con el volcarse hacia la intimidad, lo oscuro y místico. Este régimen nocturno, busca el engullimiento, el vientre digestivo y sexual (la profundidad), el que sintoniza con los ciclos de la naturaleza, con la muerte vinculada con la permanencia del cuerpo en la tierra y con la vida referida a la procreación, en tanto *eros*. Asimismo, esta permanencia se vincularía con la sujeción de las personas a la tierra, toda vez que “[l]a tierra se vuelve cuna mágica y benefactora porque es el lugar del último reposo” (Durand, 2004: 245).

Lo anterior indica la oposición respecto al régimen diurno de la imagen, mas tiene puntos de encuentro –que obedece al carácter sintético o dialéctico de ambos

regímenes— en lo que refiere a la procreación, donde el falo masculino viene a complementar el vientre femenino para dar vida; donde el carácter cíclico del régimen nocturno se concreta en la idea de repetición (en tanto ritual) que sirve de soporte a las religiones (dominante postural del ascenso), y al eterno recommienzo y reencuentro de las personas con el espacio y tiempo sagrados (Durand, 2004).

Para retomar la línea del régimen diurno de la imagen, Durand señala que en este régimen se “[...] relaciona la verticalidad tanto con la trascendencia como con la virilidad [...]” (Durand, 2004: 167). Es decir, ambos aspectos son lo subyacente a las imágenes del régimen diurno. Asimismo, este régimen expresaría su función simbólica de trascendencia a través de las personas mediante la figura del héroe (lo relacionamos con el súper yo freudiano) quien, investido de armas contenidas en las imágenes diurnas como, por ejemplo, una espada dorada, representaría la potencia (espada= falo) y a la vez la pureza (dorado=luminoso, sin mancha) del régimen (Durand, 2004).

De este modo, se libraría un combate, una oposición o dialéctica entre ambos regímenes, donde en el diurno << [e]l combate reviste mitológicamente un carácter espiritual cuando no intelectual, porque “las armas simbolizan la fuerza de espiritualización y de sublimación” >> (Durand, 2004: 167). Es así que este poder y pureza conferidos por las imágenes recurrentes del régimen diurno, contribuyen en la construcción de la dimensión espiritual de las personas, en la expresión religiosa y normativa, en el sistema de valores que regulan y vigilan sus comportamientos cotidianos. En consecuencia, relacionamos este régimen con nuestro corpus de estudio, en la medida que en este percibimos cómo de manera recurrente las composiciones poéticas abordan temas de orden sublime, trascendente, sagrado, evidenciable en la expresión del culto a seres celestiales, luminosos, que norman y orientan la vida del ser humano, a saber, Dios, Jesús y la Virgen, principalmente.

Otro autor que trabaja el imaginario desde varios teóricos, considerando también los aportes conceptuales de Gilbert Durand, es José Cegarra en su artículo “Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales” (2012). Al respecto menciona que las imágenes presentan un valor arquetipal, que se ha ido transmitiendo a lo largo de la historia humana alcanzando un sentido y significado compartido, toda vez que forma parte del desarrollo de la cultura (Cegarra, 2012). Estos imaginarios poseen una cualidad dual que se estructura a partir de relaciones de oposición como arriba/abajo, luz/sombra o masculino/femenino. De esto se desprende la

idea de Durand sobre el régimen diurno y nocturno de la imagen, que hacen referencia a la trascendencia y la permanencia instintiva, respectivamente.

Lo interesante del artículo de Cegarra es que relaciona el imaginario social con estos arquetipos binarios, los que se encuentran presentes en los seres humanos, ejemplificando con la presencia de animales o bestias que han acompañado el desarrollo de la cultura desde tiempos remotos. Estas imágenes arquetípicas se encuentran en producciones culturales como mitos, leyendas y en el folclor propio de zonas o lugares geográficos determinados, por lo tanto, influyen en sus expresiones textuales y discursivas.

El imaginario también es considerado como un depósito de concepciones seguras sobre la realidad que, aun contradiciendo la lógica de esta, no ceden en su postura. Por ejemplo, pueden originar una relación entre el zorro y la astucia, la repugnancia hacia los ratones, entre la salamandra y el fuego, que no necesariamente se corresponden a nivel real, pero sí se encuentran en el imaginario social que se proyecta desde el inconsciente colectivo (Cegarra, 2012).

En este sentido, Martínez en su artículo ya mencionado, también se refiere a la confiabilidad de las concepciones que aporta el imaginario a las personas, toda vez que “otorga la validez de un modelo de respuesta fiable, en cierto modo ideado ex profeso para conjurar, contestar o contrapreguntar las grandes interrogantes del hombre respecto del mundo en el que vive” (Martínez, s/f: 1)

Ahora bien, Cegarra señala que el imaginario

“funciona [...] como el conjunto de imágenes interrelacionadas que constituyen el pensamiento social y colectivo. En otras palabras, el imaginario da sentido a la realidad socialmente compartida pero en términos antropológicos, es decir, desde lo esencialmente humano” (Cegarra, 2012: 6).

Efectivamente, esta cita apoya la concepción que Durand tiene sobre el imaginario, puesto que lo considera como parte del ser humano y, por lo tanto, logra relevar su importancia frente a lo que es valorado desde una postura filosófica occidental como ajeno a la razón.

Mabel Franzone, en su artículo “Para pensar lo imaginario: una breve lectura de Gilbert Durand” (2005) expone el procedimiento de análisis empleado por Durand para

abordar el imaginario. En este sentido, la autora señala las dos partes que constituyen el método del antropólogo francés.

Por un lado, señala una parte estática, a saber, basada en la arquetipología correspondiente a aquella que ordena las estructuras y los esquemas que integran al imaginario. Estas estructuras son caracterizadas por las oposiciones entre elementos como, por ejemplo, arriba-abajo, hombre-mujer, vida-muerte, izquierda-derecha, entre otras, que en sí, no persiguen una relación de exclusión, sino de analogías y síntesis entre los objetos o seres que se aluden y forman parte del imaginario.

Asimismo, Durand señala que en el imaginario operan algunos esquemas que dan el soporte funcional a la imaginación. Estos son tres y se conocen con el nombre de dominantes, a saber, el postural (que indica la posición de ascenso, de mirar y conocer del ser humano), el digestivo (relacionado con el descenso, la caída, con la intimidad humana) y el sexual (vinculado con la idea de retorno, lo cíclico).

Es en base a estos esquemas que el autor francés, sostiene la existencia de estos dos regímenes de la imagen anteriormente mencionados. Ambos son opuestos, mas no excluyentes entre sí, es decir, complementarios y que vienen a configurar la representación que el sujeto se hace del mundo.

Por otro lado, menciona una parte del imaginario que está en constante movimiento y corresponde, tal como se mencionó anteriormente, al “trayecto antropológico”. Este nos remite al flujo constante de mitos, símbolos o imágenes entre las pulsiones del sujeto y el intercambio con su entorno social y natural. Para explicar la existencia de estos mitos e imágenes, la autora sostiene que Durand se basa en los postulados de Charles Mauron (1962), específicamente en su esbozo metodológico conocido como “la redundancia” quien la emplea para referir aquellas imágenes que se repiten, en forma obsesiva, en un texto. En consecuencia, Durand utiliza la redundancia para señalar aquellos símbolos e imágenes que integran el imaginario y que se repiten con mayor frecuencia en función de algún tema, confiriéndole potencia simbólica.

Así, este planteamiento resulta valioso en cuanto a la posibilidad de dilucidar el imaginario presente en nuestro corpus de estudio, en la medida que descubramos las imágenes que más se repitan o redunden. De esta manera, la repetición de imágenes permitió el planteamiento de nuestra hipótesis, que considera que el imaginario se

construye a partir de la predominante utilización de episodios y personajes bíblicos, por sobre otros temas relacionados con la cotidianidad del ser humano.

De acuerdo con Durand, el imaginario corresponde a la facultad que tienen todas las personas para la simbolización y se configuraría a partir del contacto entre el sujeto, su cuerpo, y su entorno. Además, estas imágenes se transmiten a través de la lengua en que se comunica una comunidad y produciría, por tanto, que compartan imágenes entre sí. Esto, lo podemos vincular con el Canto popular y la tradición oral que le da soporte, donde esta última permite que se transmitan imágenes relacionadas, por ejemplo, con *La Biblia*, el amor a Dios y el culto a seres celestiales.

Para finalizar este apartado, queremos destacar la relevancia de este método, que surge desde la Antropología, puesto que se preocupa por reinventar la forma de hacer ciencia, ya que defiende un tipo de investigación que permite el vínculo entre distintas disciplinas, persiguiendo una visión integral del ser humano.

A continuación, abordaremos el imaginario no a nivel individual, sino que en relación con el ser humano como parte de un colectivo, es decir, cómo operan los imaginarios a nivel social.

4.3 Los imaginarios sociales

El imaginario, como elemento subyacente y simbólico, no se aleja ni del ser humano, ni de la sociedad. Es, por tanto, inalienable de todos los actores sociales, puesto que cada individuo posee su propio cúmulo de imágenes. No obstante, el sujeto como individualidad también pertenece a una sociedad, la que presenta distintas características en cuanto a las imágenes que proyectan, en conjunto, sus integrantes. Por lo tanto, el ser humano se adhiere a un imaginario común que conforma un todo. Esto es llamado “imaginarios sociales”.

Cornelius Castoriadis es quien posiciona el concepto de “imaginarios sociales” en el año 1975 cuando publica su libro *La institución imaginaria de la sociedad* (1975). Para el caso específico del desarrollo de nuestro marco teórico, nos basaremos en una obra del mismo autor, que tiene un objetivo similar al que persigue el libro previamente mencionado, toda vez que realiza un trabajo recopilatorio que trata sobre las mismas

temáticas. El libro tiene por título *Los Dominios del Hombre: Las Encrucijadas del Laberinto* (1988).

En el texto, el autor, define el concepto de imaginario social destacando que este se caracteriza por ser una

Potencia o fuerza de posición (en lo anónimo colectivo y por lo anónimo colectivo) de significaciones imaginarias y de instituciones que llevan dichas significaciones y que las animan, ya que ambas cosas mantienen unida la sociedad, la hacen ser sociedad y cada vez como *esta sociedad particular*, ambas cosas hacen ser a los individuos como individuos y cada vez como estos individuos particulares (Castoriadis, 1988: 12).

De esta manera, destaca el carácter procesual –e inferimos que también permanente–, debido al movimiento de traspaso que propone el autor, puesto que existe un influjo que otorgan los imaginarios, tanto en las colectividades como en los individuos particulares, con la finalidad de construir sociedad.

El autor basa su concepción sobre este imaginario colectivo en una dimensión histórica, pues será esta la que va a influir mayormente en los cambios identitarios y sociales (Castoriadis, 1988). En este sentido, es posible establecer un paralelo en el postulado del autor y la hipótesis que sustenta nuestra investigación, en la medida que el Canto popular comienza a desarrollarse en un momento histórico que tiene directa relación con el proceso de colonización que tuvo, particularmente, nuestro país.

Por lo tanto, el imaginario es conformado por todos aquellos momentos que conforman la historia, por lo que temas como la creación literaria que incluyen a la poesía, no se encuentran ajenos a poseer un imaginario subyacente. Así también, la religión posee su propio imaginario social, toda vez que también dialoga con la historia, perteneciendo a esta última todo grupo social que se sienta identificado con los postulados particulares.

Castoriadis establece una relación, basándose en Aristóteles, entre el imaginario y la imaginación. Esta relación consiste en destacar, esta vez, el rol de la imaginación en la conformación del imaginario. Así, se establece una diferenciación entre una imaginación primera y una imaginación segunda, que tienen un carácter creador y reproductivo, respectivamente. Dichas concepciones, son diferentes entre sí, en la medida que la reproductiva se adhiere a la razón y a la banalidad, a diferencia de la

creadora que tiene un carácter ontológico, con la capacidad de crear nuevos imaginarios al criticar y cuestionar paradigmas ya establecidos (Castoriadis, 1988).

Es la imaginación primera, por ende, la capacitada para crear el imaginario, puesto que esta se basa en la actuación autónoma de la sociedad, que incidirá y facilitará la crítica, y, por ende, todo esto contribuirá en la producción de imaginarios.

Lucero de Vivanco Roca Rey, Doctora en Literatura Hispanoamericana, publica un artículo llamado “El saber de los fantasmas: imaginarios y ficción” (2009), donde se ubica desde el plano de la crítica literaria para realizar un estudio que integra la noción de imaginario, a partir de los postulados teóricos de Cornelius Castoriadis y Gilbert Durand.

Así, ella hace una relación entre ambos autores, a partir de esta imaginación primera o creadora, afirmando al respecto que: “[s]e podría decir entonces, siguiendo a Durand y Castoriadis, que la imaginación creadora es la facultad antropológica con la cual es posible instalar imaginarios en el mundo y construir mundos a partir de imaginarios.” (De Vivanco, 2009:221). Todo esto se basa en que el imaginario se aleja de la racionalidad tradicional, tal como lo plantea Durand. En este sentido, esta cita tiene una relación directa con la concepción que mantiene Castoriadis, respecto a que son estos imaginarios los que crean sociedad, en la medida que aporten en esta construcción ya sea las colectividades o las individualidades.

Cabe preguntarnos, entonces, cómo el Canto popular, al ser influido a partir de una sociedad que instaló su propio imaginario en un lugar determinado, logra crear mundos a partir de los mismos cantos. Esto se explica, teniendo como base a Juan Luis Pintos y su artículo “Inclusión/exclusión. Los imaginarios Sociales en un proceso de construcción social.” (2004), donde realiza una revisión y ampliación de los elementos fundamentales de su teoría sobre los imaginarios sociales.

El autor plantea (tal como se explicitó en nuestro apartado sobre las nociones del imaginario), que los imaginarios no pueden ser definidos de una manera clásica, puesto que esto implicaría realizar una fijación que no refleja el dinamismo que conlleva este concepto. Por esta razón, los imaginarios no “son” sino que “están siendo” (Pintos, 2004).

Cabe recordar, por lo tanto, la definición que Pintos establece sobre el imaginario social, en la que explica que estos son esquemas que están siendo construidos por la

sociedad. Estos permiten que se perciba, explique e intervenga la realidad, según cada sistema social diferenciado.

Cuando el autor plantea la idea de que los imaginarios son esquemas que se construyen a partir de la sociedad, se hace referencia a la dualidad ya nombrada anteriormente sobre la relevancia y la opacidad, toda vez que cada individuo aporta en la construcción del imaginario social por medio de la discriminación entre lo que releva y lo que opaca.

Asimismo, los imaginarios sociales permiten percibir la realidad, desde una ubicación temporal, espacial, geográfica, histórica, cultural y religiosa (Pintos, 2004). Además, explican a la realidad a través de la emocionalidad, la lógica, los sentimientos, la historia de vida, etc. (Pintos, 2004) y también la intervienen a través de “estrategias, programas, políticas, técnicas de aprendizaje [...]” (Pintos, 2004:20). Lo anterior se basa en la consideración de que no se posee una única realidad, por lo tanto, no hay una verdad absoluta, ni un único imaginario, debido a que las sociedades se encuentran en constante evolución, obteniendo, de esta manera, sociedades “policontextuales” (Pintos, 2004).

La noción de meta-código, la que retomaremos en este apartado, pertenece a la forma en que operan los imaginarios sociales, esto quiere decir, en palabras del autor que “[o]pera propiamente en el campo de construcción de realidad respondiendo a intereses generales, de las organizaciones particulares de los individuos” (Pintos, 2004: 22). El paso de la construcción general de imaginario, al aspecto particular de organización social, está delimitado por la dualidad ya conocida de relevancia-opacidad y se da a través de la comunicación.

En este sentido, la relevancia y la opacidad interferirán en la construcción del imaginario, en la medida que ambos conceptos actúan como un polo positivo y uno negativo, respectivamente. Donde, tal como se señaló con anterioridad, existe algo presente y algo ausente, pero que sin la completa existencia de esto, no habría posibilidad de existencia de la realidad, es decir, que << [e]l polo negativo del código define “lo que queda fuera”, lo que no aparece, lo ocultado u obviado, lo que se pretende que no tenga realidad, pero sin lo cual no hay realidad posible. >> (Pintos, 2004: 23)

Los imaginarios surgirán y se desarrollarán a través de un medio o varios medios, puesto que el imaginario social se caracteriza por no ser universal o absoluto, sino que es

cambiante, según cada grupo social en particular. Entre estos medios, el autor destaca el dinero, el poder o la información para el específico caso de los medios de comunicación, que han cobrado real importancia en cuanto a la difusión de los imaginarios, debido a su carácter masivo.

Ahora bien, todo imaginario tiene una función, la que, a modo general, pretende proporcionar estabilidad dentro de las sociedades cambiantes, a través de una imagen. Esto es explicado a partir de la certeza que tiene el ser humano en general, de que la sociedad no es estable, sino que es cambiante. En consecuencia, las generaciones, especialmente las nuevas, buscan la estabilidad a través de la identidad, o de la sensación de estar tomando decisiones acertadas (Pintos, 2004).

En esta misma línea, surge otra función del imaginario que corresponde a establecer una idea de continuidad en fenómenos que son discontinuos. De esta manera, surgen imaginarios que intentan otorgar un sentido frente a la inestabilidad de esta cambiante realidad, logrando un estado de confianza en el individuo o sociedad, que evite o los prevenga de caer en una situación caótica.

Esto guarda estrecha relación con el Canto popular, específicamente con el Canto a lo divino, en la medida que apreciamos cómo en estas composiciones se repite una y otra vez las imágenes bíblicas, en una sociedad que ha cambiado respecto a la valoración de la religión católica que, paulatinamente, ha ido decayendo. No obstante, los postulados de esta creencia cristiana siguen insistiendo en dar continuidad a este credo, por ejemplo, al organizar encuentros de cantores a lo divino, con la finalidad de seguir evangelizando a la comunidad, pese a la inevitable reducción de fieles que mantenga esta tradición popular y religiosa.

Otra función que tienen los imaginarios, es la de dar explicaciones globales a fenómenos fragmentarios (Pintos, 2004), en la medida que la ideología trabaja a partir de elementos dispersos a los que confiere un sentido sólido, al contrario del imaginario que realiza esquemas más complejos que orientan y dan cuenta de que existe un sin número de referencias y no sólo una idea global ante lo heterogéneo como sí hacen las ideologías, las que intentan instaurar un orden pese a las divergencias de parecer que existan dentro de un

grupo humano: esto explicaría las disyuntivas internas que posteriormente son las responsables de la caída de las ideologías.

La última función que destaca Pintos es la de “intervenir en los procesos contruidos desde perspectivas diferenciadas” (Pintos, 2004: 26). Esto retoma la idea de que existe una multiplicidad de alternativas en cuanto a cómo se organiza la sociedad, puesto que esta es heterogénea. Tal como señala el autor: “[l]os imaginarios sociales a diferencia de las ideologías, nos permiten percibir la contingencia de nuestras propuestas y la necesidad de propuestas alternativas que mantengan abierta la operatividad de las sociedades.” (Pintos, 2004: 26) Esto es en base a los diversos fracasos revolucionarios experimentados durante el siglo XX, donde a pesar del radicalismo de sus procedimientos, estos no lograron realizar grandes cambios en la sociedad, al menos que fuese por la fuerza o un régimen dictatorial. En este sentido, los imaginarios permitirían romper paradigmas establecidos, estando más dispuestos a la aceptación de la diversidad.

De esta manera, hemos presentado una diversidad de perspectivas respecto del concepto de imaginario, con el fin –reiteramos– de precisar en qué consiste, para que de este modo, contemos con los elementos esenciales que sustentarán el análisis del corpus de estudio de nuestra investigación.

Respecto de la anterior exposición teórica y considerando los postulados de Gilbert Durand, destacamos la idea base en relación a que los símbolos a nivel del imaginario se organizan en dos regímenes, los que mantienen una relación de oposición, mas no de exclusión, es decir que tienden hacia un movimiento dialéctico o sintético. Además, para poder descubrir los imaginarios presentes en los cantos nos apoyamos en la idea de Durand sobre la repetición obsesiva de imágenes, así también develaremos los tópicos que predominan en el corpus de estudio de nuestra investigación.

Sobre los postulados de Pintos, creemos fundamental para descubrir el imaginario presente en los cantos escogidos, la dualidad de relevancia-opacidad, así también veremos cómo se han constituido los imaginarios comunes que tienen los cantos, abordándolos desde una perspectiva colectiva y social. Sin embargo, esto no quiere decir que los otros aspectos señalados por otros autores no nos presten utilidad para el análisis de nuestra investigación. Al contrario, también los emplearemos para enriquecer el sustento teórico que se aplicará a los cantos escogidos. Por ejemplo, creemos que es de suma importancia la idea planteada por Pedro Gómez, quien señala que los imaginarios sociales se revelan a través de textos o discursos, lo que tiene plena concordancia con nuestro corpus de estudio.

5. ORALIDAD

A continuación, expondremos lo que entendemos por el concepto de oralidad a partir de la lectura crítica de varios teóricos que han especializado sus estudios e investigaciones en este sentido. Entre estos, son tres los autores (dos europeos y uno latinoamericano) que componen la base de este apartado, ya que ellos nos permitirán indagar en las principales posturas o visiones que existen en torno al concepto de oralidad.

Por una parte, Walter Ong resulta fundamental, en tanto que este autor es pionero en el tratamiento del tema de la oralidad, por lo tanto, es un referente obligatorio en nuestro país al clasificar sistemáticamente a las culturas entre grafocéntricas (centradas en la escritura) y las fonocéntricas (sin escritura). Por otra parte, es sustancial lo planteado por el filósofo argelino Jacques Derrida, puesto que él –a partir de su teoría de la diseminación– postula la alegoría de la escritura a partir del concepto teórico de *fármakon*. Por último, y a partir de un enfoque latinoamericanista y más actual, revisaremos los planteamientos de Martin Lienhard respecto de esta categoría de análisis que, sin duda, se inscriben en nuestro contexto, debido al pasado histórico-colonial que nos precede.

Cabe señalar que se incluye un breve apartado en el que se exponen dos estudios acerca de la oralidad, estos son de los académicos: Mauricio Ostria y María Catrileo. Ambos autores se seleccionaron, debido a que ellos construyen su propio enfoque respecto de la categoría de análisis (oralidad).

5.1 Contextualización de la oralidad

Como ya se sabe, la existencia de la oralidad data de los inicios de la historia del ser humano, dado que este se comunicaba a través de la articulación de sonidos para expresar sus ideas. Si bien, la oralidad ha estado presente desde tiempos remotos en la vida del sujeto, en términos conceptuales, según la profesora María Catrileo (2000), esta fue acuñada por el profesor Marshall Mc Luhan, quien formalizó el concepto en su obra *The Gutenberg Galaxy* (1962).

El autor postula que se observa un retorno a la oralidad, en tanto que las nuevas tecnologías de la palabra (televisión, radio, web, entre otros), realizan una fusión entre la

oralidad y la escritura. De esta manera, Mc Luhan llama a este concepto: “oralidad telemática”, porque implica técnicas que garantizan la simultaneidad y el registro informático de la comunicación oral.

Sin embargo, los antecedentes históricos –occidentales– de la oralidad se remontan a la antigua Grecia clásica, es decir antes del siglo V, donde la llamada disciplina de la retórica poseía un carácter fundamental en la vida social y cultural de los habitantes griegos.

Así, la retórica conformaba la disciplina más completa de toda la cultura occidental, la que consistía en el arte de la palabra y que, al mismo tiempo, se refería al discurso oral público o bien llamada oratoria, cuya finalidad era tanto la comunicación, como la persuasión. Es así que las reglas orales se utilizaban como un medio oficial de la sociedad, tanto en la vida pública como privada para producir el pensamiento filosófico y científico, en definitiva para expresar todos aquellos aspectos considerados formales o serios.

Posteriormente, Platón al introducir la prosa en la oralidad planteó como propósito el deseo de plasmar o registrar las tradiciones de la cultura mediante el recurso de la escritura. De este modo, al registrar escrituralmente esa oralidad, se generó una separación social entre ambas categorías, porque Platón entendía a la escritura como la memoria de la oralidad. Fue así como la sociedad letrada utilizó la escritura como el medio formal para expresar el pensamiento y el conocimiento, quedando relegada la oralidad al ámbito de la entretención manifestada mediante la poesía (Catrileo, 2000).

En síntesis, es posible evidenciar que desde la antigüedad se produjo un desplazamiento de la oralidad a un segundo plano, toda vez que la escritura pasó a ser el medio formal de traspaso del conocimiento de la comunidad. Sin embargo, creemos que esta jerarquización de la escritura por sobre la oralidad es ilusoria, puesto que sin la oralidad la existencia de la escritura no hubiera sido posible, ya que no habría tenido nada que registrar.

5.2 La oralidad en Walter Ong

Ahora bien, uno de los principales referentes acerca de los estudios de la oralidad es el académico Walter Ong, quien en su libro *Oralidad y escritura:*

tecnologías de la palabra (1982), desarrolla el concepto de oralidad remitiéndose al estudio de la retórica, debido a que las reglas de la oralidad empleadas en esta disciplina se formalizaron o bien, se textualizaron a causa de la necesidad de registrar las manifestaciones culturales de la comunidad.

De este modo, a partir de ese antecedente de la historia clásica, Ong explica y reflexiona en torno al concepto de oralidad, definiéndolo a partir de la escritura, puesto que la oralidad se entiende como todo aquello que carece de grafemas. En este sentido, la oralidad es un aspecto inherente a la escritura, aún cuando la primera siempre ha existido, mientras que la escritura no puede existir sin la oralidad.

Asimismo, el autor distingue dos tipos de culturas orales. Por una parte, las “primarias”, entendiéndose por estas a todas aquellas culturas que no poseen ningún conocimiento acerca de la escritura. Por otra parte, las “secundarias”, refiriéndose a la actual cultura que practica una nueva oralidad mediante la utilización de alta tecnología, tales como radio, televisión, teléfono, entre otros elementos electrónicos (Ong, 2006). En relación a lo anterior, el profesor afirma lo siguiente: “Hoy en día la cultura oral primaria casi no existe en sentido estricto puesto que toda cultura conoce la escritura y tiene alguna experiencia de sus efectos.” (Ong, 2006:20)

Por lo tanto, el proceso de evolución de la oralidad se produjo a partir de los dos niveles culturales antes mencionados. Por ejemplo, las culturas “primarias” carecían de algún medio por el cual registrar el pensamiento oral, en tanto a que este no es solo entendido como comunicación verbal, sino que también es la relación entre el pensamiento y los sonidos. De esta manera, la inclusión de la escritura a este pensamiento oral, le otorgó a este último un ordenamiento lógico en su estructura, gracias a la implementación de la grafía (Ong, 2006).

Posteriormente, tras la etapa de inclusión escritural a la oralidad, se dio paso a la aparición de las culturas “secundarias”, las que establecieron un nuevo modo de pensamiento y de manejo del conocimiento, a partir de los avances tecnológicos que funcionan como medios facilitadores de la comunicación oral.

De esta manera, resulta un tanto complejo encontrar una explicación respecto de la oralidad como un concepto aislado, ya que esta supone una relación complementaria con la escritura en tanto que ambas se influyen, planteamiento que también es compartido por el académico Martin Lienhard. En consecuencia, este pensamiento

acerca de la oralidad proviene a partir de una concepción occidental-civilizada instaurada desde la hegemonía de la escritura, como sistema oficial.

La oralidad a diferencia de la escritura, posee una finalidad de carácter sublime y trascendental con respecto a la existencia del ser humano, puesto que a esta se le vincula en gran medida con lo sagrado, particularmente, con doctrinas religiosas. Por ejemplo, en el cristianismo sus rituales son practicados oralmente, aun cuando se apoyan en textos escritos. De esta forma, se observa la relación complementaria entre oralidad-escritura, persiguiendo esta última una utilidad específica que consiste en registrar o fosilizar la oralidad (Ong, 2006).

También, un aspecto esencial que menciona Walter Ong respecto a las culturas orales, es la técnica que utilizan en sus discursos, es decir la narración, dado que este procedimiento les permite organizar y comunicar de una manera más sencilla su mundo. Asimismo, según el autor, este recurso les permite almacenar una gran cantidad de conocimiento acerca de su cultura, posibilitando al mismo tiempo la perduración de este saber.

En este sentido, respecto de lo sublime y trascendental que resulta la oralidad al interior de las culturas en la medida en que se relaciona con aspectos religiosos, en el Canto popular, claramente, se evidencia esta característica. Por ejemplo, en el Canto a lo divino las temáticas que lo componen aluden en su mayoría a imágenes, pasajes, alabanzas, personajes y valores religiosos, los que en su conjunto son transmitidos mediante el registro oral-musical (el canto).

5.3 Jacques Derrida y el *fármakon*

Uno de los autores que utilizamos para el tratamiento de la categoría de análisis de la oralidad, es el filósofo argelino Jacques Derrida, dado que él reconstruye o bien, deconstruye la noción occidental de escritura, pues para él la oralidad también es una forma de escritura, ya que ambas surgen a partir del pensamiento.

Si bien entendemos la relevancia de los supuestos derridianos, no abordaremos todos los aspectos que explican su teoría de la deconstrucción, debido a que estos planteamientos se alejan de nuestros objetivos. Por lo tanto, nos interesa por ahora esclarecer el concepto de *fármakon* que Derrida plantea en su obra *La diseminación*

(1972), ya que a partir de este término podemos identificar la reducción de significados que se produce en la escritura en relación a la pluralidad que encontramos en la oralidad.

En *La diseminación* (1972), Derrida presenta, a través del diálogo platónico del *Fedro*, al sistema de escritura como un *fármakon*, puesto que a partir de este término alegoriza la doble función –positiva y negativa– que cumple la escritura.

De este modo, el autor señala al *fármakon* como una medicina benéfica, puesto que es una forma de conocimiento que contrarresta los efectos de la ignorancia. De esta manera, Derrida ejemplifica con el diálogo del *Fedro*, en cuanto a que la escritura ofrece un medio de instrucción a los egipcios, combatiendo un mal encontrado como es la falta de conocimiento o de sabiduría. Sin embargo, la escritura posee un efecto dañino, ya que aísla el significado de la palabra, dejando fuera el contexto al que se adscribe, es decir, la escritura no permite conocer la verdad, porque solo entrega un conocimiento parcial de la realidad. Así, el filósofo afirma lo siguiente: “Esta medicina es benéfica, produce y repara, acumula y remedia, aumenta el saber y reduce el olvido. No obstante, [...] [a]nula la fuente de ambigüedad y hace más difícil, sino imposible, la comprensión del contexto.” (Derrida, 1975: 144)

Tras lo anterior, Derrida continúa argumentando respecto al efecto nocivo que implica la escritura en el sujeto, en tanto que esta contribuye al descuido de la memoria, perdiendo esta última su riqueza y amplitud, ya que no es capaz de expresar todos los aspectos que contiene la memoria del sujeto, limitando la cantidad de imágenes, acontecimientos o bien, recuerdos almacenados en la mente humana. Es así que Derrida haciendo alusión a las palabras del rey (personaje del *Fedro*), señala: “Tal será, en su esquema lógico, la objeción del rey a la escritura: con pretexto de suplir a la memoria, la escritura nos hace más olvidadizos; lejos de acrecentar el saber, lo reduce.” (Derrida, 1975: 149).

Asimismo Derrida agrega lo siguiente: “Si creemos, pues, al rey fiándonos de su palabra, es a esa vida de la memoria a lo que el *fármakon* de la escritura vendría a hipnotizar: fascinándola, haciéndola salirse entonces de sí y adormeciéndola en el monumento.” (Derrida, 1975: 157). Esta cita explica, entonces, el significado oculto del *fármakon* (escritura), el que opera en desmedro de la memoria puesto que la reduce, la hace rígida, que, tal como explica el autor, la erige como un monumento o estatua, es decir, como una construcción hermética sin posibilidades de dinamismo en su desarrollo. En este sentido, este adormecimiento actúa como un veneno, toda vez que no permite

expresar todo aquello que involucra a la realidad, por ende, produce una apariencia superficial de esta, en este caso, de la memoria.

Es así que la propuesta de la deconstrucción derridiana propone desentrañar el origen semántico e histórico de los textos, dejando al descubierto las diversas posibilidades de significado, es decir, las cadenas que se establecen entre un texto y otro. En este sentido, podemos observar que Derrida intenta desarmar el significado absoluto, dado que él no comparte la univocidad de las cosas, sino que advierte las distintas formas que existen para comprender un elemento en particular.

En relación con el concepto de escritura, Derrida lo reconceptualiza, entendiéndolo como una forma de expresar el pensamiento y que, además, no es capaz de representar la totalidad de la realidad. En este sentido, desarticula la concepción occidental logocentrista de la escritura que la ha señalado como una fiel representación de la realidad y que la ha situado, por lo tanto, como el centro del conocimiento y poder. En función de lo anterior, sostenemos que al igual que la escritura, la oralidad tampoco logra representar en toda su dimensión a la realidad, pues sólo nos entrega un fragmento de esta.

Por consiguiente, la presencia de la escritura a su vez marca la ausencia de algo, dado que expresa una realidad fragmentada, es decir, deja fuera una serie de aspectos de la “supuesta” realidad representada por la escritura. Por ende, aquello que excluye la escritura son precisamente huellas, suplementos, diseminaciones, que en el caso de nuestro corpus de estudio, lo ejemplifican el doble sentido, metáforas e ironías expresadas en los cantos.

En este sentido, lo que busca la deconstrucción no es realizar una crítica teórica, sino más bien generar un desplazamiento de las concepciones tradicionales e institucionales respecto del lenguaje, por ejemplo, dejar de visualizar la realidad en términos binarios como blanco/negro, habla/escritura, interioridad/exterioridad, razón/locura, culto/popular, entre otras. De esta forma, se trata de centrar la atención en las ambigüedades, en las alegorías, en las paradojas, silencios, ironías que se dan, comúnmente, al interior del lenguaje.

Por lo tanto, el objetivo de esta teoría es invertir la jerarquía de nuestra percepción en cuanto a que la escritura representa a la realidad, ya que se entiende que al decodificar un texto es posible que exista cierta indeterminación en el significado de este, manifestándose así, ciertas pistas o huellas que no pueden ser descubiertas a través

de medios gramaticales. Es decir, esa ambigüedad no puede ser develada a través de aspectos teóricos del lenguaje, puesto que es en el contexto de enunciación donde se produce un enriquecimiento de sentidos, en tanto que amplía el campo de significados para una determinada expresión que ve coartada su dimensión semántica al ser escrita.

En consecuencia, esta técnica deconstructivista que propone Derrida, permite la irradiación de la escritura (pensamiento) mediante lo que él llama la diseminación, la que consiste en la multiplicidad de significados que adquiere un signo, remitiendo a otros para llegar a su significado primitivo como, por ejemplo, la oralidad. Esto, debido a que el significado no es estático sino dinámico.

De este modo, la tensión entre oralidad y escritura, surge porque esta última se posiciona por sobre la oralidad –desde la perspectiva del falologocentrismo–, debido a que la escritura se sitúa en el lugar del patriarcado, es decir, en el centro del conocimiento. Es por eso que Derrida, a partir de su teoría de la deconstrucción, intenta desarmar ese centro y así, resaltar la oralidad. En este sentido, al diseminarse el eje dominante va a emerger la oralidad, ya que ese centro de la palabra se difunde, se esparce, se abre a otras posibilidades lingüísticas.

Por consiguiente, los significados ocultos o huellas que pueden estar en diferentes lugares, es decir, en otros campos lingüísticos, no constituyen, según Derrida, una verdad absoluta, puesto que los signos están en constante cambio. Este supuesto surge a partir de la cadena de significados posibles que se construyen desde el pensamiento, el que no obedece al orden lógico temporal que ha impuesto la escritura occidental.

De esta manera, el *fármakon* derridiano nos permite establecer la relevancia que adquiere, tanto la escritura como la memoria en nuestro corpus de estudio, toda vez que la memoria es transmitida a través de la oralidad que implican los cantos, solo que estos al ser transcritos no nos permiten ver a primera vista lo que se esconde detrás de los cantos populares-tradicionales. Es por eso que estamos conscientes que al transcribir una expresión artística que tiene sus orígenes en la oralidad, limita al lector de estos cantos a indagar en la construcción de imaginario presente en estos, puesto que la escritura no es capaz de dar cuenta del contexto en el que surgen esos cantos y tampoco, de las diferentes expresiones corporales que acompañan a la oralidad.

Es así que es posible retomar la relación relevancia-opacidad planteada por Juan Luis Pintos, en el apartado de la categoría de análisis de imaginario, toda vez que en el

acto de escritura se relevarían ciertos significados que en su conjunto no logran exponer la amplitud de la realidad descrita. En consecuencia, se omitirían los aspectos de la realidad que no se pretenden señalar, puesto que la escritura funciona como un filtro que ejerce una selección de lo expresado y, por ende, limita el significado de las palabras.

5.4 La oralidad en Latinoamérica: Martín Lienhard

Como se mencionó anteriormente, otro teórico relevante en el estudio de la oralidad es el escritor Martín Lienhard, quien en su libro *La voz y su huella* (1990), plasma su postura frente a la práctica de la oralidad en el contexto latinoamericano, específicamente, en socioculturas marginadas o subalternas, entendidas como aquellas comunidades que se desarrollan paralelamente a la cultura oficial, hegemónica o formal. Por lo tanto, es trascendental la visión que aportará este teórico al desarrollo de nuestra investigación para construir una panorámica lo más amplia posible, respecto a la temática de la oralidad.

Es así que el autor comenta que en el año 1492 Colón pisó tierras americanas, produciéndose un cambio radical e irrevocable en su tradición oral. Al respecto el autor señala: <<Los europeos que iniciaron la colonización del “Nuevo mundo” impusieron el monopolio de su propio sistema de comunicación oficial, basado en la preminencia absoluta de su escritura alfabética>> (Lienhard, [1990], 2003:14). Es decir, además de influir y transformar las nuevas culturas amerindias, los europeos trasplantaron un instrumento de poder de naturaleza fetichista que, posteriormente, se extrapoló a la literatura, donde su primera motivación fue la constitución de una política oficial de colonización.

No obstante, Lienhard señala que la escritura como medio de comunicación hegemónico persuadió y convenció a los habitantes de todos los estratos sociales, pues constituía un conocimiento indispensable para la nueva vida social instaurada, aunque existieron culturas que mantuvieron su práctica oral dentro de sus propias sociedades. Sin embargo, estas culturas reconocían la utilidad de la escritura para rescatar y preservar sus propias tradiciones y costumbres, así como también, una forma de acceder a la cultura oficial para expresar su punto de vista, respecto a alguna situación.

Por consiguiente, el autor indica que los sectores marginados o subalternos liberaron la escritura del estigma colonial al invertir el sentido de la práctica escrita

como el medio de colonización y aprehensión de esta nueva sociedad. Además, agrega que solo hace “[f]alta buscarlas, inventarlas y estudiarlas para otorgarles el lugar que les corresponde en la historia [...] de las prácticas discursivas latinoamericanas” (Lienhard, 2003:15). De esta manera, nuestra investigación se propone seguir las intenciones de Lienhard, toda vez que intentemos descubrir en las huellas –escritas– de los cantos seleccionados, las voces acalladas de la cultura popular chilena, puesto que ya sabemos que no pertenecen a una expresión del canon oficial.

Pese al contexto de colonización, el autor toma los postulados de Antonio Cornejo Polar para sustentar el trasfondo de la producción intelectual de Latinoamérica. Explica que si bien el texto, su producción y consumo pertenecen al Viejo Mundo, las referencias o alusiones del texto conciernen a las sociedades marginadas. No obstante, el autor, pone en tensión estos planteamientos de Cornejo Polar al señalar que la hibridación aborda todo el proceso textual, y por lo tanto, la existencia de una línea entre los dueños de la escritura y los depositarios de la memoria oral, es decir, las sociedades subalternas, no obedece más que a una característica de los textos heterogéneos (tema que aborda Cornejo Polar en sus estudios).

Por otra parte, Lienhard expone que las culturas o sociedades de origen oral que hacen uso de la escritura, desarrollan un problema, de modo que “[c]uando transcriben, reelaboran o reinventan por escrito fragmentos de alguna tradición oral [...], ellos proceden, forzosamente, a su reducción lingüística y literaria” (Lienhard, 2003:32). Es decir, se le instala un límite a la oralidad, puesto que se dejan fuera una gran cantidad de expresiones o prácticas de las socioculturas orales. En este sentido, la cita anterior se relaciona con lo señalado por Derrida acerca de la escritura como una medicina (*fármakon*), que a su vez puede generar efectos adversos, en tanto que reduce y no logra dar cuenta del contexto en que se enmarca el significado o concepto, el que se origina a partir de la oralidad.

En consecuencia, queremos reafirmar, nuevamente, la idea acerca de que estamos conscientes del encapsulamiento que puede provocar la transcripción de los cantos populares seleccionados para nuestro corpus de estudio. Es por ello, que para adentrarnos a significados ocultos que contienen dichos cantos, apelaremos tanto a nuestra memoria, toda vez que estuvimos presentes en el momento en que fueron producidos los cantos, como también al estudio o análisis del imaginario que se construye en torno a dichas creaciones populares.

Por último, el autor señala que –ante la problemática de las culturas o sociedades orales instauradas por los teóricos Ong y Derrida, entre otros– la oralidad en América fue y continúa formando un sistema complejo y multimedial, de modo que es más que una comunicación verbal, dado que utiliza una amplia gama de medios, tales como; musicales, coreográficos, gestuales e incluso gráficos. Por lo tanto, más que entrar en una discusión sobre si el conflicto se relaciona con la complejidad de un texto según el medio que utiliza para su producción, es imprescindible desenterrar las articulaciones socioculturales entre lo hegemónico y lo subalterno, revelar y valorar las riquezas que esconde el contexto de colonización en América.

De esta manera, es importante mencionar que los supuestos que nos ofrece Martin Lienhard se vinculan directamente con los propósitos de nuestra investigación, en el sentido que estudia sociedades marginadas por la sociedad, al igual que nuestro corpus de estudio (el Canto popular), entendiendo a este como una forma de expresión popular que pertenece a la cultura marginalizada por la oficial. En este sentido, dichas expresiones, en su gran mayoría, siguen siendo una práctica oral-artística desconocida y/o folclorizada, en tanto que el conocimiento que tienen las personas acerca de esta tradición es aún precario, por lo que no logra constituir una expresión del canon oficial.

En efecto, nuestra investigación intenta rescatar los vestigios que están quedando de una tradición oral de sectores populares que se mueven en el campo literario, toda vez que utilizan temáticas y estructuras poéticas heredadas de la colonización española. De esta forma, también se pretende posicionar y valorar esta práctica desde el ámbito académico, ya que esta ha sido relegada, normalmente, al ámbito de la entretención y el folclor.

5.5 Otros aportes a la oralidad

Si bien Lienhard y Derrida constituyen la base teórica de “la oralidad” para efectos de nuestra investigación, existen otros estudios que también aportan al tratamiento de esta categoría de análisis.

Es por esto, que el artículo de Mauricio Ostria González llamado “Literatura oral, oralidad ficticia” (2001), nos viene a presentar otra perspectiva en torno a la oralidad, señalando que esta es el medio de comunicación por excelencia del ser humano, donde lo oral es lo real, mientras que la escritura es una ficción de la realidad, es decir, que la

literacidad –arte de la palabra escrita– no es más que la representación incompleta de la oralidad. Así, podemos establecer una relación entre lo planteado anteriormente y Derrida, ya que para el autor argelino, la escritura no era capaz de dar cuenta de la realidad, debido a que esta se encuentra en un constante y dinámico movimiento.

Actualmente, indica Ostria, existe una preferencia por la oralidad, por ejemplo, los medios masivos de comunicación, tales como: la televisión y la radio prevalecen por sobre los medios escritos (periódicos), dado que hoy se prefiere hablar, antes que escribir. Esto último asociado a lo práctico que implica la oralidad ante la complejidad de la escritura.

No obstante, según el autor, la escritura gobierna los espacios de poder e inclusión social, debido a que a esta se le atribuye la veracidad, objetividad y formalidad de las acciones, dado que la letra permite situar en el tiempo y en el espacio una acción, constituyendo un testimonio de la realidad.

Por otro lado, la autora María Catrileo en su artículo titulado “Algunos fundamentos de la oralidad” (2000) plantea que las actuales culturas orales utilizan la oralidad en primer lugar, para comunicarse con la deidades creadoras; en segundo lugar, para continuar con el legado de sus tradiciones a otras generaciones; y, en tercer lugar, para reforzar la identidad de su cultura.

En consecuencia, observamos que el Canto popular se articula con los tres puntos anteriores señalados por la autora, porque tanto en los orígenes de la oralidad como en las sociedades que hoy en día la mantienen, siguen otorgándole la misma funcionalidad, es decir, se expresan tanto como medios que les permiten crear un vínculo con sus credos religiosos, como también traspasar sus tradiciones a otros descendientes reafirmando, de este modo, su identidad cultural.

En resumen, estos dos académicos aportan una visión más al contexto de la oralidad, donde por un lado, Ostria entiende a la escritura como una ficción de la oralidad de manera que no es capaz de capturar la realidad, y por otro lado, Catrileo presenta una perspectiva funcional de la oralidad, ya que nos expone algunos elementos en cuanto al empleo que hacen las culturas de la oralidad.

CAPÍTULO II

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL CORPUS DE ESTUDIO

1. INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL CORPUS

El presente apartado tiene por finalidad desarrollar un análisis crítico del discurso (Van Dijk, 1994) en torno a los cantos populares seleccionados durante la investigación, ya que este tipo de procedimiento metodológico nos permite realizar un análisis interpretativo de nuestro corpus de estudio, en tanto que damos cuenta del objetivo general planteado, que consiste en analizar la tradición oral del Canto popular, respecto de la construcción poética que esta implica y, también, los tópicos que al interior de esta expresión se desarrollan, para determinar cómo influyen estos elementos en la conformación del imaginario.

En primera instancia, comenzamos con un sub-apartado en el que explicamos la oralidad y la tradición oral presentes en los cantos seleccionados, ya que ambas dimensiones funcionan como ejes transversales al Canto popular, debido a que representan un antecedente de la manifestación de dicha expresión poética-musical. De esta manera, esta estrategia nos permite evitar redundancias durante el desarrollo de este capítulo.

En segundo lugar, se profundiza en relación a qué tipo de Canto popular pertenecen las creaciones seleccionadas (Canto a lo poeta, tonada o resbalosa) para, posteriormente, identificar en cada una de estas, los tópicos o temas recurrentes, así como también los elementos estructurales que forman parte de la construcción poética de estas manifestaciones, a saber: tipo de estrofa, rima y métrica. De este modo, basados en estos dos elementos (tópicos y construcción poética), pretendemos vincular y analizar su influencia en el imaginario que es expresado en cada canto.

En una tercera y última etapa analizamos, a partir de la oralidad y los tópicos, el imaginario específico de cada canto, para determinar si las imágenes o elementos bíblicos son una constante que predomina en estos, aspecto que será fundamental para la comprobación de nuestra hipótesis.

En cuanto a la estructura u orden que le damos al análisis, hemos seleccionado siete cantos populares que fueron interpretados por seis cantores, tanto hombres como mujeres, cuyas edades fluctúan entre los 50 y 87 años. Todos ellos, poetas pertenecientes a distintas comunas colindantes del Valle del Cachapoal (Peumo, Las Cabras y San Vicente de Tagua Tagua).

De esta manera, el orden de la exposición del análisis de los cantos es a partir de la agrupación de estos en cuanto al tipo de composición al que se adscriben. En primer lugar, entonces, proponemos el “Canto a lo poeta” con sus respectivas derivaciones de Canto a lo divino y Canto a lo humano. En segundo lugar, se analiza una tonada y, en tercer lugar, las resbalosas. La razón de esta organización se debe a que, como se señaló en el capítulo anterior, una de las formas musicales principales del Canto popular es, justamente, el Canto a lo poeta, por lo que se pretende seguir la misma secuencia expuesta en el Marco Teórico.

Las categorías de análisis se presentan en un constante diálogo con el corpus de estudio, toda vez que la oralidad y el imaginario se establecen como una relación complementaria. En este sentido, comprendemos que la oralidad, tal como se mencionó anteriormente, es una característica esencial y transversal del Canto popular, debido a que ha permitido la vigencia de este último. Además, es a través de la transcripción de los cantos que se pretende descubrir el imaginario que se esconde detrás de dichas creaciones populares.

2. LA ORALIDAD Y LA TRADICIÓN ORAL COMO EJES TRANSVERSALES AL CANTO POPULAR

La tradición oral y la oralidad son unos de los elementos centrales y más característicos dentro de la práctica del Canto popular en nuestro país, dado que de estos dos elementos de la cultura depende la existencia y la vigencia de esta tradición. Por lo tanto, resulta importante destacar cómo los primeros cantores de Chile, a pesar de no conocer la escritura ni la lectura, tenían conocimiento de esta tradición, en tanto que la cultivaron y heredaron a las generaciones venideras, razón que explica su permanencia hasta nuestros días.

En este sentido, Diego Muñoz, cantor, poeta popular e investigador, afirma en su libro *Poesía Chilena* (1972), que los autores juglarescos, quienes heredaron esta tradición, son “[...] los abuelos legítimos de nuestros poetas populares.” (Muñoz, 1972: 5), así también plantea que los poetas populares, muchas veces no sabían leer ni escribir, y si lo aprendían, la escritura resultaba ininteligible, lo que dificultaba la recopilación de

los cantos tradicionales. Así, la memoria⁴ juega un papel importante dentro de la tradición oral, dejando a la escritura relegada a un rol secundario dentro de la poesía oral popular.

Al respecto, es necesario mencionar que lo anterior se reafirma en la medida que la escritura requiere de la oralidad para poder articularse, no así en el caso de la oralidad, que no necesita de la escritura, por configurarse como una cualidad inherente al ser humano, idea que también sostiene Walter Ong (1982).

Cabe destacar que dentro de los cantores entrevistados, encontramos una gran diversidad de niveles educacionales y laborales, que iban desde estudios universitarios hasta personas analfabetas. No obstante, todos conocían los elementos que integran y que son necesarios en la composición literaria del Canto popular. Así también, comprendían y empleaban aspectos de la comunicación no verbal que implica la interpretación de su música.

De este modo, la oralidad es fundamental en la transmisión de contenidos culturales como el canto, puesto que esta funciona como el medio y complemento de la tradición oral. Por lo tanto, resulta pertinente recordar a María Catrileo (2000), toda vez que ella señala que la oralidad permite legar las tradiciones y la cultura a las futuras generaciones, al mismo tiempo que reafirma y mantiene la existencia de la identidad.

Así también, es necesario retomar lo que plantea Ostria (2001), quien afirma que las manifestaciones orales corresponden a la realidad, pues al transmitir cultura, conocimientos y elementos que conforman el proceso de la identidad, se estaría reproduciendo y traspasando dicha realidad. En este sentido, y a partir de los supuestos de este autor, deducimos que la escritura es solo una representación de la realidad y no esta misma. Al respecto, creemos que el postulado de este autor, es un tanto limitado, ya que pensamos que la oralidad también es un artificio de la realidad –al igual que la escritura–, debido a que esta última no es unívoca y estática, a causa de que cada sujeto la percibe de manera diferente, dependiendo, fundamentalmente, de su experiencia.

Por consiguiente, los cantores que entrevistamos, nos entregaron sus creaciones y repertorios poético-musicales, que estaban plasmados a partir de sus propias experiencias y, por lo tanto, realidades manifestadas a través de la oralidad. Estas

⁴ Por memoria entenderemos a aquella capacidad psíquica que tienen las personas de recordar y retener asuntos del pasado. Así, en el caso de los cantores, este término hace referencia a la facultad que demuestran de interpretar cantos sin recurrir a un apoyo escrito o visual.

últimas están conformadas por el amor a la naturaleza, por la visión del amor, por los acontecimientos históricos, por las imágenes religiosas, por la muerte y, evidentemente, por su propia historia de vida, que transforman en poesía y canción.

Tal como mencionamos más arriba, no todos los poetas entrevistados habían logrado aprender a escribir y leer, por lo que la oralidad fue y sigue siendo el medio de mayor importancia para la transmisión de sus cantos. No obstante, aquellos que sí lo sabían, complementaban la oralidad con la escritura, cumpliéndose lo que proponía Martin Lienhard (2003), cuando postulaba que las sociedades orales complejas expresaban la realidad a través de diversas prácticas como la danza, la pintura y, por supuesto, la grafía.

Es así que el traspaso del canto oral a la escritura, es lo que experimentamos al vernos en la necesidad de transcribir el corpus seleccionado para efectos de la realización del análisis. Por lo mismo, creemos que en esta acción, sin duda, se genera, el efecto de *fármakon* planteado por Derrida (1975) en la medida que se pierden o reducen algunos significados que sí logran transmitirse en forma oral, pero no así a través de la escritura, ocurriendo una reducción lingüística y literaria (Lienhard, 2003), puesto que excluye el contexto.

No obstante, a partir de esta práctica de transcripción, lo que buscamos es desentrañar el significado oculto que se manifiesta en estos cantos, a partir de las huellas que deja la oralidad. Así, pretendemos comprobar que es a través de la tradición oral que los tópicos y construcciones poéticas influyen en la conformación del imaginario de los cantos. Ante esto, somos conscientes de que los efectos de la escritura fijan y reducen el significado de estas creaciones al momento de la transcripción, ya que fuimos testigos de la oralidad y la tradición oral del Canto popular, en la medida que tuvimos la posibilidad de ver y escuchar a los cantores y cantoras en la puesta en escena de esta tradición, es decir en la *performance*⁵ de esta práctica.

Otro aspecto que destacamos en relación a la oralidad de los cantos seleccionados, es que se estructuran como discursos pertenecientes a colectivos sociales marginalizados, debido a que todo aquello que no se configura a partir de la escritura queda fuera de los discursos de poder. Así también, dentro de los mismos cantos se

⁵ Entenderemos por *performance* a la actuación artística, en tanto puesta en escena del canto por parte de los poetas populares, quienes, para tal efecto, se apoyan en el uso de actos reiterados, como gestos corporales y verbales, que les permite transmitir saberes sociales, memoria e identidad (Taylor, s/f).

pretende realizar un proceso de deconstrucción, ya que haremos un razonamiento crítico en tanto que se analizan los temas, la construcción poética y el imaginario presente en estas creaciones, generando al mismo tiempo relaciones, diferencias y semejanzas entre estas últimas, con el fin de enriquecer la reflexión y, por supuesto, lograr la comprobación de nuestra hipótesis.

3. EL CANTO A LO POETA EN EL VALLE DEL CACHAPOAL

Este apartado incluye a todos los cantores que practican el Canto a lo poeta, en sus dos derivaciones, es decir, Canto a lo divino y Canto a lo humano. El orden que seguirá el análisis del corpus de estudio será: Moisés Zamudio con las décimas de Canto a lo angelito “Ángel glorioso y bendito”; posteriormente, se analizan distintas composiciones de Canto a lo humano a saber el canto “Al estilo campesino” de Carlos Salas; luego, “Canción a los 21” de Lucy Cabezas y, finalmente, “Soy Correa Orellana” de Andrés Correa.

Cabe señalar que la composición escogida del primer cantor se adscribe a la categoría de Canto a lo divino, específicamente al Canto a lo angelito, siendo el único poeta que nos ejemplificó con este tipo de fundamento (tópico o tema), a pesar de que varios de los entrevistados lo conocían y practicaban. Ahora bien, por su carácter solemne y sagrado, según algunos poetas, no era posible que los compartiesen con nosotros, debido a que este canto requiere un contexto ceremonioso para su realización, ya que es un acto de oración y sacrificio para Dios. Esto demuestra la carga significativa que la tradición oral del Canto popular produce en los cantores y en el desarrollo de su práctica, puesto que se ciñe a las convenciones contextuales que, por ejemplo, obedecen a las implicancias normativas y la rigidez del Canto a lo divino que los creadores no transgreden.

Respecto a lo anterior, creemos que el Canto a lo divino es considerado por los cantores como un elemento sagrado y, por ende, digno de respeto y devoción, acto que implica que estos poetas ubiquen esta derivación por sobre el Canto a lo humano, pese que comparten la misma construcción poética, forma de tocar la guitarra, entre otros. En este sentido, en el Canto a lo poeta comprobamos una tendencia a subrayar las imágenes bíblicas aún cuando estas composiciones aborden, exclusivamente, la derivación a lo humano, por lo que consideramos que el Canto a lo poeta es una estrategia de

evangelización al servicio de la Iglesia católica, que mediante la poesía y el canto, pretende promocionar su doctrina para generar adeptos. Esto se evidencia en el desarrollo del análisis en la medida que advertimos los cruces entre las creaciones a lo humano y a lo divino.

3.1 Moisés Zamudio: el Canto a lo angelito

Moisés Zamudio⁶ es el único cantor entrevistado que presenta estudios universitarios, ya que es profesor de música en una escuela de Peumo, comuna a la que pertenece. Esta ocupación lo diferencia del resto de los cantores debido a que sus conocimientos musicales son amplios, lo que permite que sus creaciones sean variadas en cuanto a los tipos de cantos y a los temas que aborda. Por lo tanto, el repertorio de este cantor es extenso y contempla la producción de cuecas, tonadas, resbalosas, Canto a lo divino y a lo humano, por solo mencionar lo que él compartió con nosotros.

Es importante destacar que escogimos dos cantos de Moisés Zamudio, pero en este apartado solo analizaremos el que se adscribe al Canto a lo poeta, ya que posteriormente estudiaremos el otro canto seleccionado, que es clasificado como una resbalosa referida a los héroes de la Concepción.

Moisés Zamudio nos presentó un tipo de Canto a lo divino, específicamente, el llamado Canto a lo angelito. Tal como se mencionó en el capítulo del Marco Teórico, este tipo de canto se caracteriza por ser un ritual que se desarrolla en el velorio de un niño fallecido, con la finalidad de pedir por el descanso del angelito y, a la vez, entregar tranquilidad a la familia de este. Dicho canto se divide, fundamentalmente, en tres momentos donde el poeta adquiere más de una voz dentro de sus composiciones, es decir, en el inicio el cantor saluda a la familia del niño fallecido; luego, desarrolla un tema relacionado con el Canto a lo divino y, finalmente, adopta la voz del niño para despedirse de sus padres.

⁶ Todos los cantos y versos que se citan de ahora en adelante corresponden al mismo autor, a menos que se indique lo contrario. Además, y considerando que estas creaciones son registros realizados a partir de la oralidad, no se indicará número de página.

En este sentido, el poeta presentó en las décimas que él creó, dos de las tres temáticas mencionadas previamente, las que hacen referencia al saludo a los padres y a la despedida del angelito:

(1era. décima)

[Saludo a tus papacitos
quienes te dieron la vida,
ahora lloran tu partida,
les diste felicidad.]

(3era. décima)

[Me despido de mi madre,
con amor me amamantó
y al partir te digo yo
te adoré querido padre.]

Tal como se evidencia en la primera décima, el poeta toma su propia voz para saludar a los padres del niño fallecido, todo esto con la finalidad de dar inicio al ritual en cuestión y, también, para situar su rol como un mediador entre el niño y sus familiares. Asimismo, el desarrollo del Canto a lo angelito se estructura a partir de algunas actitudes líricas, por ejemplo, y en este caso, a partir de una apostrofica, dado que se enuncia desde una primera persona que expresa sus sentimientos hacia una segunda (a un tú).

Lo anterior no impide que en una misma estrofa se produzca una mezcla de actitudes líricas, ya que como se puede observar en la tercera décima, la voz poética se mueve entre una actitud carmínica y una apostrofica durante la enunciación. Es así que el poeta utiliza esta técnica para cerrar el ritual, dado que este momento pertenece a lo que se conoce como “décima de despedida”.

En este sentido, el autor es consciente y conoce los elementos básicos del Canto a lo angelito en cuanto a la organización temática que tiene que desarrollar en este canto. Así también, el poeta para la estructuración de esta expresión literaria-musical emplea una construcción poética determinada, por ejemplo, la utilización de una rima consonante conformada por diez versos octosílabos según la secuencia de *abbaaccddc*, permitiendo la configuración de una “décima espinela”.

Esto último, es un requisito fundamental que deben cumplir todos los cantores que cultivan el Canto a lo poeta, debido a que forma parte de la convenciones de este

tipo de Canto popular, dado que corresponde a una herencia métrica de la tradición-popular española, lo que demuestra el influjo e impacto generado por la dictadura hispánica en América Latina, razón que ya nos incita a vislumbrar cómo es el proceso de construcción del imaginario en las composiciones populares. Por lo tanto, este aspecto ya implica una predisposición en la forma y tal vez, en el fondo de las creaciones poéticas-musicales.

En consecuencia, esta forma estructural puede observarse en la siguiente décima interpretada por Moisés Zamudio:

(2da. décima)

[Ángel glorioso que al cielo
tu alma parte a gozar
ahora vengo a consolar
a tus padres desconsuelo.
A tus padrinos espero
Dios les dé conformidad,
si es dicha y felicidad,
lo que allá vas a tener,
Dios así lo quiso hacer
que sea su voluntad.]

Para recapitular, hasta ahora hemos analizado la estructuración temática y la construcción poética del Canto a lo angelito, aspectos que evidencian la existencia de una tradición oral, dado que este poeta aprendió esta práctica a partir del traspaso de conocimientos que le hiciera una generación anterior a él. Por ejemplo, el autor nos señala que esta transmisión se produjo durante la etapa de su niñez, específicamente, en sus años de enseñanza básica donde, posteriormente, fue adquiriendo más conocimiento sobre esta tradición popular, hecho que también lo motivó a participar en la Iglesia católica y, seguidamente, a desarrollar la habilidad para componer versos a lo divino.

Ahora bien, y de acuerdo a nuestros objetivos, es necesario indagar en los tópicos que se abordan en esta composición. De esta manera, es posible observar que durante el desarrollo de este canto el tema predominante corresponde al de la muerte, específicamente, a la de un infante. Por ejemplo, los versos citados de la primera décima aluden a la muerte como la partida del alma desde el mundo terrenal, lo que expresa un sentido de apertura hacia la trascendencia, todo esto amparado desde una visión religiosa cristiana, dado que esta es la que plantea este viaje del espíritu hacia otro lugar mejor, presentándose nuevamente otro atisbo respecto a la elaboración del imaginario del canto.

Además, podemos agregar que la voz poética refiere acciones del niño fallecido, pero en pasado, con el propósito de manifestar su ausencia.

Esta amalgama entre el tópico del canto y la construcción poética va configurando, por ende, un imaginario, toda vez que este es el resultado de un intercambio mutuo de imágenes entre el sujeto y su entorno (material y social), que repercute en la elaboración de creencias, pensamientos e ideas que permiten al cantor explicar su realidad vivida. Por ejemplo, en este Canto a lo angelito se está representando una realidad natural, en tanto que la muerte es un aspecto ineludible en la vida del ser humano, donde el espíritu se dirige a un encuentro con Dios.

Lo anterior se justifica en la medida que son ideas amparadas en una creencia religiosa de carácter cristiana-católica, porque concibe la muerte como un paso hacia la trascendencia, debido a que sostiene la existencia de vida después de la muerte.

De esta manera, esta percepción de la muerte como parte natural de la vida, se relaciona con los sentidos que proporcionan las imágenes del régimen diurno masculino, ya que manifiesta la idea de trascendencia del ser humano, en tanto que es una expresión de la “dominante postural” de ascenso y verticalidad, lo que permite alcanzar lo sublime (Durand, 2004). Así, la voz poética del angelito expresa: “Mi alma se irá a las alturas / convertida en querubín”, donde se enfatiza la aspiración por viajar hacia una dimensión celestial, es decir, lo que comúnmente se denomina como “irse al cielo”. Este afán de lograr el ascenso, posiciona al paraíso como una dimensión relacionada con lo bueno, con lo perfecto e imperecedero, toda vez que se vincula con lo alto, en tanto superior.

Lo anterior se complementa con la imagen construida a nivel social sobre el querubín, ser celestial y luminoso, provisto de la capacidad de volar, es decir, de encontrarse en permanente ascenso, por lo que vuelve a predominar el régimen diurno y masculino de la imagen. De esta forma, es posible detectar las imágenes obsesivas que determinarán el imaginario predominante en este Canto popular. Así, se señalan las imágenes del ángel, de Dios y, de aquella partida al cielo –como gozo del descanso eterno–, donde esta última se asocia con la felicidad y con la voluntad de Dios, en tanto hacedor del destino de las personas.

Si bien, dentro del Canto popular, las imágenes del régimen diurno y masculino resultan dominantes y obsesivas, esto no implica que este régimen sea el único presente, esto es, que excluya al nocturno que se asocia con lo femenino, ya que, por el contrario,

existen marcas textuales que indican la presencia de imágenes asociadas con el plano digestivo y sexual, siguiendo las clasificaciones de las “dominantes” de Durand (2004). Esta dualidad de regímenes en el canto se debe, posiblemente, a que el ser humano presenta un comportamiento dinámico, ya que no tiene un patrón de conducta estático. De este modo, estas imágenes son: “el amamantamiento”, asociado al deseo de succionar o engullir la leche materna, y “la sepultura”, asociada al descenso, a la necesidad de estar enterrado y fundido con la naturaleza.

En este sentido, el régimen nocturno de la imagen se ubica en el plano terrenal, en lo misterioso (vinculado a la oscuridad), en lo primitivo y en los impulsos. Por esta razón, podemos afirmar que los versos: “Me despido de mi madre, / con amor me amamantó [...]”, corresponden a las reacciones impulsivas del ser humano, toda vez que es un acto reflejo propio de los lactantes, por lo tanto, asociado a la alimentación, al acto nutritivo apegado a la materia, es decir, lo contrario a lo sublime. El amamantamiento es una facultad inherente a las madres (a la mujer), es una capacidad que tiene la función de dar vida y, en consecuencia, mantener el vínculo entre el niño y el mundo terrenal.

Así también, en los versos “[...] llévenme ahora de aquí, / donde está mi sepultura”, se expresa la idea de lo oscuro, por tanto, lo nocturno y también el misterio que genera lo desconocido. Esto reafirma el anhelo por mantener el vínculo entre el cuerpo y lo terrenal, mientras que en el régimen diurno, se establece la relación entre el alma y lo trascendental.

Para enriquecer este análisis, es necesario retomar los planteamientos de Juan Luis Pintos (2005), puesto que podemos asociar ambos regímenes con la relación de relevancia-opacidad, que plantea el autor. De esta manera, detectamos que las imágenes obsesivas presentes en este canto, pertenecen al régimen diurno, que es donde se encuentra el foco de atención del canto, es decir, la relevancia, mientras que la opacidad corresponde al régimen nocturno, asociado a lo femenino. Esto se puede ejemplificar, mediante la comparación de los recién citados versos que aluden al amamantamiento de la madre y los dos siguientes versos: “[...] y al partir te digo yo / te adoré querido padre”, donde se manifiesta que la relevancia se sitúa en el padre, es decir, en la imagen masculina caracterizada por lo normativo y por lo trascendente.

De este modo y a partir de este Canto a lo divino, podemos inferir que las imágenes bíblicas aquí presentadas están impregnadas por el régimen diurno, puesto que Dios se relaciona con una imagen paterna que establece mandamientos para normar el

comportamiento humano y así conseguir la vida eterna, en cuanto trascendencia y continuidad lineal –y no cíclica– de la vida después de la muerte. El carácter cíclico es planteado en el régimen nocturno de la imagen, lo que implica un eterno retorno entre vida y muerte.

En este sentido, es posible concluir que dentro de un mismo canto existen y se aglomeran imágenes pertenecientes a ambos regímenes, no obstante, hay niveles que relevan ciertos temas y opacan otros. Por ejemplo, en este canto se releva la imagen de Dios y todo aquello que se relaciona con representaciones sublimes (la gloria, el cielo, el alma, entre otros) que pertenecen a un contexto de carácter celestial, por ende, al régimen diurno. Sin embargo, se opacan otros elementos como lo son la de “madre” –en tanto figura de lo femenino– y la de “sepultura”, ambas como manifestaciones del ámbito terrenal, correspondientes al régimen nocturno de la imagen.

El imaginario que tiene menor predominancia es el del régimen nocturno, por lo que hay niveles de lectura relacionados con la relevancia-opacidad de Pintos, y con elementos bíblicos. Por ejemplo, el nombre de este canto se establece como Canto a lo angelito, donde este último morfema presenta una desinencia que marca el género masculino, excluyendo de esta forma, la existencia de uno femenino. En consecuencia, es posible observar un sesgo machista en la nominalización de este canto, como herencia del falogocentrismo presente en *La Biblia* y en la cultura occidental, debido a que esta destaca la figura del hombre por sobre todas aquellas expresiones que provengan de lo femenino.

Respecto a la construcción y percepción de la realidad que se presenta en este canto, lo relacionamos con una forma histórica, cultural y religiosa de interpretarla, que en cierta medida se justifica por un carácter heredado a partir de la cultura española del siglo XVI, ya que como se mencionó en el capítulo del Marco Teórico, la métrica de esta creación poética-popular es una legado de la “décima espinela”, la que es una forma poética proveniente de España. Asimismo, el tópico de la muerte tratado en este canto se plantea desde una perspectiva cristiana-católica, lo que evidencia nuevamente la influencia de esta cultura europea en nuestra cultura, mediante la evangelización que considera elementos e imágenes de *La Biblia*.

De esta manera, podemos analizar cómo estos dos elementos, tanto la métrica como los tópicos, influyen en la construcción del imaginario presente en el Canto a lo angelito, dado que este se caracteriza por presentar imágenes, predominantemente,

relacionadas con la dimensión celestial, estereotipadas desde lo normativo y masculino (imagen de Dios y, además, del ángel). Así también, vemos que esta conformación de imaginario es de tipo social, toda vez que es una construcción realizada a partir de la sociedad, debido al fuerte impacto que generó el proceso de colonización en el territorio americano.

3.2 Lucy Cabezas: el sentir de una cantora a lo humano

Lucy Cabezas⁷ es una de las dos cantoras escogidas para nuestro corpus, la que nos presenta la otra variación del Canto a lo poeta, es decir, el Canto a lo humano. Ella es cantautora y folclorista perteneciente a la comuna de San Vicente de Tagua Tagua, específicamente, a la localidad de Toquihua. Esta cantora, además compone tonadas y cuecas, sin embargo, nos señala que su interés musical se vincula por tratar temas religiosos. En este sentido, la poeta es autora del himno al padre Pío, composición que tiene escrita en castellano e italiano, aspecto importante a destacar de esta poeta, puesto que este canto ha trascendido a otros países.

A propósito de esta última información, creemos que, ante la particularidad de esta producción al emanar desde la devoción hacia un santo e incluso, formar parte de los cantos practicados en el Vaticano, se evidencia un aspecto paradójico en cuanto a que un discurso hegemónico –representado por la Iglesia católica– considera una manifestación proveniente de un sujeto que pertenece a un colectivo marginalizado. Este es un rasgo que sobresale al interior de esta institución religiosa y que contraviene al discurso de poder, debido a que se adopta una manifestación de un ámbito secundario que se transforma y comienza a ser parte de un discurso dominante, el que, finalmente, decide desconocer la fuente de origen de esa expresión artística, con la intención de utilizarla como un medio para conseguir sus fines últimos, es decir, la evangelización.

Respecto a la tradición oral que le fue heredada a la poeta, esta proviene a partir de una tía que también era cantora a lo divino y, además desde un tío-abuelo de Lucy Cabezas. De este modo, percibimos la importancia del traspaso de generación en

⁷ Todos los versos citados a continuación son de la misma poeta, a menos que se indique lo contrario. Además, al pertenecer estos cantos a registros realizados a partir de la oralidad, no se indicará número de página.

generación que implica la tradición oral del Canto popular, permitiendo su vigencia, por lo que la oralidad es un elemento primordial para la herencia y continuidad de esta práctica, ya que la palabra hablada es un requisito inherente para cantar. En este sentido, la cantora nos comentó que durante sus actuaciones ella intenta generar el Canto popular como una conversación con su audiencia, para establecer un vínculo más cercano con el público y así contribuir con la fluidez y ritmo de su *performance*.

A pesar de lo anterior, es necesario señalar que esta cantora escribe sus composiciones para, posteriormente, interpretarlas a nivel musical. De esta manera, se hace presente la tensión que existe entre oralidad y escritura, dado que esta última ayuda a plasmar la memoria, pero con la consecuente reducción de su contenido (Derrida, 1975), y es esta debilidad la que Lucy Cabezas intenta compensar en sus actuaciones artísticas, toda vez que ella entiende que uno de los requisitos fundamentales del Canto popular, es el hecho de ser una poesía hablada.

El canto que seleccionamos de esta cantora se titula “Canción a los 21”, el que pertenece a una décima de Canto a lo humano que refiere al accidente ocurrido en septiembre del 2011 en el archipiélago de Juan Fernández. Este tipo de canto se caracteriza por abordar temas relacionados con vivencias o bien, problemáticas experimentadas por el ser humano, las que pueden ser de carácter verídico o ficticio. Por lo tanto, la actitud que adopta el poeta durante el desarrollo de este canto no necesariamente debe ser de solemnidad, ya que a diferencia del Canto a lo divino –como observamos con Zamudio– se caracteriza por la libertad del contexto en que puede desarrollarse esta práctica, ya sea en circunstancias formales o informales. Así también, existe libertad para la improvisación en el transcurso del Canto a lo humano, hecho que supone un mayor dinamismo por parte del poeta, dado que puede adaptar su canto a las situaciones en que lo realiza.

En relación con la organización temática de esta práctica musical, el inicio del canto se produce mediante una introducción al asunto que se desarrollará, aspecto que lo diferencia, nuevamente, del Canto a lo divino, ya que este comienza con un saludo inicial dirigido a la persona o ser que motiva el canto. Posteriormente, las décimas siguientes del Canto a lo humano consisten en un desarrollo en sí del tema, para luego finalizar el canto con una despedida, siendo, esto último, un aspecto que comparten ambas derivaciones del Canto a lo poeta.

Por ejemplo, en la siguiente cita que corresponde a la primera décima de este canto, se manifiesta la parte inicial referida a la introducción del tema:

(1era. décima)

[Todo Chile está llorando,
nos sentimos consternados,
la tragedia que ha pasado,
en la isla Juan Fernández.
Un accidente en el aire,
casa C-doscientos doce,
mi corazón se recoge,
porque veintiuna personas
esta vida abandonan,
todo Chile se estremece.]

(3era. décima)

[Ya con esta me despido
con lágrimas en los ojos,
sé que mi Dios poderoso
a todos tiene a su lado,
porque ellos han entregado
mucho solidaridad.
Entregaron su amistad
mucho les extrañaremos,
ya se encuentran en el cielo,
todos descansen en paz.]

En la primera décima⁸ la voz poética expresa el sentimiento colectivo respecto a la tragedia sucedida, así como también va narrando cómo se produjo el accidente, por lo que esta primera estrofa se articula a partir de la combinación de dos actitudes líricas, a saber, la carmínica y la enunciativa, con el propósito de dar a conocer una experiencia vivida por un grupo de personas. En relación con esto último, advertimos que este sentir social expresado en este canto se vincula con el carácter creativo del imaginario, aspecto destacado por Martínez (s/f), toda vez que esta creación poética se construye a partir de

⁸ Cabe recordar, que en esta primera décima se está aludiendo al accidente aéreo en el que se vio involucrado un avión de la FACH en septiembre del 2011 en el Archipiélago de Juan Fernández. Accidente, en el que fallecieron 21 personas pertenecientes al Desafío Levantemos Chile, programa no gubernamental dirigido a ayudar a los damnificados por el terremoto acaecido el año 2010.

las interacciones sociales, produciendo así una sensibilidad común que es reapropiada por la voz poética.

Otro elemento importante en la composición de este canto es la construcción poética que presenta, la que es muy similar al Canto a lo divino revisado a través del canto de Zamudio, ya que se estructura con diez versos octosílabos, solo que esta vez la rima no sigue la organización de *abbaaccddc* y tampoco se ciñe a un tipo de rima consonante, al contrario, mezcla tanto esta última con la rima asonante, dándose por ejemplo la secuencia *abbccddeed*.

A pesar de lo anterior, esta creación musical no pierde su valor como expresión del Canto a lo humano, ya que la característica principal de este es que presente diez versos octosílabos, lo que le otorga un ritmo y fluidez al canto. Asimismo, la espontaneidad y el dinamismo que le impregna el cantor a su enunciación es fundamental para la transmisión de este canto, cuya naturaleza se relaciona con los fines que busca generar este último, es decir, la entretención, el humor, la picardía y, como en este caso, también la expresión de un sentimiento vinculado con las pasiones humanas, como es el dolor por la pérdida de seres queridos o admirados.

En efecto, el tópico que predomina en este canto corresponde al “dolor”, debido a la presencia de expresiones que aluden al llanto, al sufrimiento y al sentimiento de angustia por la muerte de las personas que viajaban a bordo del avión siniestrado. Esto se puede evidenciar, nuevamente, en la primera décima, específicamente en los dos primeros versos: “Todo Chile está llorando, / nos sentimos consternados”, ya que se infiere que estos sentimientos son compartidos por toda una comunidad, en la medida que se utiliza la primera persona plural.

Ahora bien, según lo analizado en este canto, podemos deducir que existe cierta justificación religiosa a esta experiencia humana, en tanto que el sufrimiento producido por esta tragedia se compensa por la creencia de que todas aquellas personas virtuosas que fallecen pasan a un lugar mejor que el terrenal, o bien, estarán acompañadas por seres divinos. Por ejemplo, en los siguientes versos de la tercera décima –que corresponde a la despedida– se demuestra lo anterior: “Con lágrimas en los ojos / sé que mi Dios poderoso / a todos tiene a su lado”. De esta manera, podemos deducir, nuevamente, la predominancia de elementos de *La Biblia* presente en estos versos, aspecto que subrayamos, pues establece un asomo respecto a la conformación del imaginario subyacente a esta creación.

En relación al tipo de representación de la realidad que se construye mediante esta composición poética-musical, observamos una caracterizada por el vínculo entre lo terrenal y lo celestial. De este modo, comprobamos la presencia del régimen nocturno y diurno de la imagen, dado que en el canto se expresan imágenes del primer régimen que se relacionan con el sentimiento doloroso producto de la tragedia. Esto es, que las manifestaciones del llanto, el sufrimiento y la angustia surgen a raíz de la emocionalidad que caracteriza al régimen nocturno. Asimismo, esta tragedia viene a ser la expresión de las fuerzas creadoras y destructivas de la naturaleza, que debido a su carácter cíclico, se percibe a través de los movimientos de la vida y de la muerte.

Respecto a lo referido anteriormente, y que tiene relación a las causas que generaron este accidente, por ejemplo, aquellas condiciones climáticas que llevaron al desastre ocurrido, no son explicitadas en el canto analizado, sino que se desprenden a partir de ciertos versos que nos presenta el canto y, además, también desde el conocimiento del contexto en el que se sitúa la historia referida. Así, es posible relacionar la tensión entre oralidad-escritura establecida por Jacques Derrida (1975), toda vez que la escritura no es un reflejo fiel de la realidad a representar, por lo que la oralidad complementa e integra significados que la escritura no es capaz de transmitir, ya que la oralidad logra dar cuenta de aquellos sentidos ocultos que se encuentran en otros campos lingüísticos.

En “Canción a los 21” también encontramos imágenes vinculadas con el régimen diurno de la imagen, toda vez que el canto transmite que las personas fallecidas acceden a un lugar mejor que el terrenal, ya que en el cielo descansan en paz y amparados por Dios, debido a las buenas obras que estos sujetos hicieron en vida.

De esta manera, a través del canto se expresa y se valida en una creencia sustentada en el credo católico y en aspectos o imágenes bíblicas, lo que es compartido por la comunidad, de ahí que el tópico del dolor expresado en este canto sea, a su vez, un sentimiento comunitario, por lo que las percepciones colectivas –tal como lo señala Martínez (s/f)– son determinantes en la conformación del imaginario, puesto que este se traduce, por ejemplo, en esta expresión musical como un imaginario social, en tanto que enuncia un modo de entender y mirar el mundo.

En este sentido, también es posible establecer la relación entre relevancia-opacidad propuesta por Pintos (2005), ya que en este Canto popular se releva el sentimiento de dolor y tienden a opacarse, en cierto grado, aquellos argumentos de

carácter religioso católico que señalan a la muerte como un paso hacia la trascendencia, hacia el paraíso, entendido como aquel lugar del descanso eterno de las almas que siguen la normatividad del decálogo de esta creencia cristiana.

Para recapitular, podemos sostener que en el canto de Lucy Cabezas tanto la métrica empleada como el tópico que aborda son principales para la conformación del imaginario, en el que predominan imágenes obsesivas del régimen nocturno, en tanto que se manifiesta un énfasis en “el llanto”, “la angustia” y “el dolor” por la muerte de los tripulantes del avión. Todo esto se vincula con la emocionalidad, con lo femenino, por oposición a la templanza que expresan las imágenes del régimen diurno, donde la muerte se asimila como un proceso natural e inherente en la vida del ser humano.

3.3 Diablito Salas: la importancia de la herencia del canto popular

Carlos Salas⁹, más conocido por su nombre artístico de Diablito Salas, es el tercer cantor seleccionado para nuestro corpus, debido a que él, al igual que Lucy Cabezas, practica el Canto a lo humano. Es así que este poeta pertenece a la localidad de Tunca Abajo, zona ubicada al interior de la comuna de San Vicente de Tagua Tagua.

Asimismo, este cantor se destaca por participar en un grupo folclórico llamado *Tierra de cosechas* en el que practica, además, otro tipo de cantos como lo son la guaracha, tonadas, corridos, cuecas y también, todos aquellos que acompañan la misa a la chilena¹⁰. No obstante, cabe señalar que este creador también es cantor a lo divino, sin embargo y como ya se dijo, durante la entrevista no quiso realizar este tipo de canto, dado que para él es una expresión muy delicada en su tratamiento, a causa de las temáticas que aborda y de las circunstancias propicias en que debe desarrollarse. Lo anterior obedece a una idea previamente discutida, acerca de la disposición conservadora que presentan los poetas ante la derivación a lo divino, puesto que no admiten la práctica de esta en un recinto distanciado de lo sagrado, es decir, que no se vincule con la Iglesia o con ceremonias religiosas.

⁹ Las citas de cantos y versos que a continuación se realizan son de la autoría del mismo poeta, a menos que se señale lo contrario. Tampoco se indica número de página, debido a que corresponden a registros extraídos desde la oralidad.

¹⁰ Cabe señalar que la misa a la chilena consiste en una ceremonia religiosa en la que los participantes del coro interpretan canciones de carácter popular, especialmente, cuecas. Además, los cantantes lucen vestimentas campesinas y en algunas ocasiones realizan la danza nacional (cueca).

En lo que respecta a la herencia de la tradición oral del Canto popular, Carlos Salas reconoce que la aprendió gracias a su madre, ya que ella era una cantora antigua de San Vicente de Tagua Tagua. Del mismo modo, este poeta está legando dicha tradición a una de sus hijas, quien lo acompaña a los encuentros de cantores, a misas y otras ceremonias en las que expresa su canto, mientras su padre toca la guitarra. Por lo tanto, se observa que el traspaso de generación en generación es evidente en la experiencia de este cantor.

Al igual que la cantora anterior (Lucy Cabezas), Salas también escribe sus creaciones, por lo que, nuevamente, la oralidad y la escritura forman parte de una relación complementaria en la construcción poética de los cantos. De hecho, este poeta se apoya en sus escritos durante el desarrollo de su *performance*, pero de igual manera, matiza sus expresiones verbales y no verbales, con el fin de caracterizar oralmente esta transmisión artística, dado que el Canto popular tiene en sus raíces constituirse como una manifestación oral.

Ahora bien, la utilización de estos escritos genera un efecto perjudicial a la memoria del cantor, puesto que como señala Mario Lillo Cabezas (2008), la escritura de una transmisión oral repercute en el descuido de la memoria, porque su escasa ejercitación conlleva a la necesidad de transcribir todas aquellas ideas o visiones que conforman la memoria. Por ende, esta última se ve reducida en cuanto a su acervo y extensión, debido a este traspaso escritural.

Del mismo modo, tal como indica Juan Luis Pintos (2005), la escritura actúa como una expresión parcial de la realidad, dado que se relevan y se opacan ciertos significados que se conectan con los intereses que quieren transmitirse, en este caso, a través del Canto popular. Por lo tanto, esta realidad al ser una representación escindida – que también es parte de la memoria– no logra dar cuenta de aquellos significados o aspectos que subyacen a la composición. En consecuencia, la oralidad es fundamental en la expresión de aquellos sentidos ocultos, en tanto que ofrece la posibilidad de enfatizar, por ejemplo mediante la entonación y los gestos corporales, el sentido real que se quiere transmitir.

En relación a las creaciones poéticas de Carlos Salas, seleccionamos un Canto a lo humano, que se caracteriza por expresar hechos cotidianos de la vida de las personas y que, como se explicó anteriormente, pueden ser de carácter verídico o ficticio. En este sentido, el canto de este poeta titulado “Al estilo campesino”, pertenece a una

representación verídica, toda vez que narra hechos ocurridos en su vida entregando, de este modo, una reseña autobiográfica.

De esta manera, el canto del poeta comienza con una décima introductoria en la que se expresa lo siguiente:

(1era. décima)

[Al estilo campesino
hoy les quiero yo cantar
y me quiero presentar
a lo humano y lo divino
Las décimas que yo escribo
por herencia de mi madre
Y soy Salas por mi padre
el que fue diablo mayor
Yo soy el diablo cantor
Palomino es mi compadre.]

Al inicio del canto se observa una contextualización, en donde la voz poética se sitúa a partir de un estilo campesino. De este modo, el hablante lírico se da a conocer a través del uso de la primera persona gramatical, en tanto que se posiciona como un sujeto que habla desde un “yo”. Este aspecto se diferencia con lo que ocurre en el canto de Lucy Cabezas, dado que ella habla desde una voz colectiva, por ende, expresa un sentir social. No obstante, en el canto de Carlos Salas la voz que enuncia lo hace desde su realidad individual, toda vez que existe una alusión constante a su persona y a su ejercicio como cantor. En consecuencia, es pertinente señalar que esta diferencia entre ambos cantos puede ocasionarse por los distintos imaginarios que se construyen al interior de estas creaciones, ya que, tal como explica Wunenburger (2008), el imaginario puede manifestarse tanto en un nivel colectivo como en un nivel individual. Así también, podemos deducir y percibir que el posicionamiento –a nivel del discurso emitido– de la voz poética, posiblemente, dependa del género de esta última.

Respecto a la construcción poética de la décima anterior, cumple con una de las características principales del Canto a lo poeta, es decir, se organiza a partir de diez versos octosílabos con una rima que sigue la secuencia de *abbaaccddc*, solo que en el primer, tercer y cuarto verso el tipo de rima alterna entre la consonante y la asonante, a diferencia de lo que ocurre en el resto de la estrofa, donde se mantiene un sonido consonántico. Por lo tanto, la herencia de la “décima espinela” se adopta parcialmente en este canto, ya que cumple con la organización métrica general que esta requiere, debido

a que en esta expresión poética-musical, se produce una variación en la rima, en tanto que se mezclan las dos derivaciones de esta (consonante y asonante).

En las tres décimas de Carlos Salas, el tópico que predomina es el del “canto como herencia familiar”, porque este prevalece durante el desarrollo de la narración de su historia. Por ejemplo, en los versos quinto y sexto de la primera décima, se expone que el Canto popular fue heredado por la madre del cantor. También, los versos de la tercera décima, señalan lo siguiente: “A mis hijos yo les pido / que alguno sea cantor”, es decir, manifiestan el deseo que tiene la voz poética de heredar esta tradición a las generaciones venideras.

De este modo, en los últimos versos de la tercera décima la voz poética vuelve a enfatizar la necesidad de que esta tradición sea un legado que se deriva del núcleo familiar, tal como se evidencia en los siguientes versos: “Su padre es compositor / y que tengan esta herencia”, donde se expone el hecho de que el padre sea un cantor por excelencia, demanda en los hijos que también realicen esta práctica. No obstante, los versos que continúan a los dos anteriores, advierten que esta herencia debe desarrollarse por una motivación voluntaria y no forzada, ya que también la vigencia o la perduración de esta manifestación musical, depende, en gran parte, de quienes sigan cultivando esta tradición oral.

Respecto a la temática de la herencia y la preocupación que el poeta manifiesta sobre su deseo acerca de mantener vigente el Canto popular, es posible reflexionar este motivo a partir de una segunda interpretación, puesto que, indirectamente, se está promoviendo la perpetuación de la colonización hispánica a nivel artístico, ya que, por ejemplo, los contenidos expresados en las composiciones populares surgen a partir de la experiencia vivida por los poetas, donde esta realidad se reorganizó a partir de las imposiciones generadas por la cultura española. Por lo tanto, cobra sentido que los tópicos se ubiquen antes de la elaboración del imaginario, ya que constituyen la materia prima de las imágenes que son expresadas a través de los cantos, las que en su conjunto configuran esta dimensión psíquica.

Si bien, el tema principal de estas décimas lo conforma “el canto popular como herencia familiar”, también subyacen otros tópicos al interior de este canto. Por ejemplo, el tema del amor y el compromiso que implica este sentimiento se expresa cuando la voz poética menciona a su esposa y el modo en que le fue otorgado casarse con ella. Esta práctica, por lo demás, se origina previamente a la consolidación del sacramento católico

del matrimonio, aspecto que ya nos presenta una pista en tanto a la construcción de imaginario que se establece en este canto.

Igualmente, otro tópico que se desprende del canto de Carlos Salas es el referido al “poder de Dios”, toda vez que le atribuye a este ser divino la responsabilidad respecto al estado vital en que se encuentran sus hijos. En este sentido, al existir un tema que predomina por sobre otros, se manifiesta el binomio relevancia-opacidad que plantea Pintos (2005), ya que al inscribirse esta creación como un Canto a lo humano, lo que interesa es relevar temáticas relacionadas con los aspectos mundanos de la vida, opacando, de este modo, aquellos que se vinculan o expresan imágenes religiosas, las que se corresponderían con la otra derivación del Canto a lo poeta, es decir, el Canto a lo divino.

Respecto a los regímenes de la imagen (Durand, 2004) que presenta este canto, observamos que sobresalen las pertenecientes al régimen nocturno, debido a la constante referencia de representaciones vinculadas con las tinieblas, con lo terrenal y femenino. Es así que estas son la del “diablo”, la de la “madre”, la de la “esposa”, “la idea del nacimiento”, en tanto proceso cíclico de la vida, así también la mención de lo “humano” que se vincula con la dimensión mundana de las personas, aspecto, por lo demás, coherente con el tipo de canto que se pretende expresar.

De esta manera, el imaginario presente en este canto se caracteriza por exponer una visión terrenal de la realidad, mas esto no priva de que se genere un vínculo con las imágenes del régimen diurno, en tanto que se describen seres que pertenecen al ámbito celestial como Dios y la figura del padre, estableciéndose así una relación complementaria entre lo terrenal y lo trascendental.

Finalmente, en el canto “Al estilo campesino” se demuestra que la métrica utilizada en esta creación tiene sus orígenes en la tradición española (décima espinela), por lo que se comprende que la influencia de esta construcción poética incida en la conformación y tratamiento del tópico que predomina. En otras palabras, podemos decir que “el Canto popular como tradición familiar”, se puede reinterpretar como “la herencia española del Canto popular”, debido al impacto de esta cultura europea en nuestro país. De esto, se desprende que, a pesar de ser una composición de índole humana, aparezcan ciertas imágenes vinculadas con elementos o aspectos bíblicos como “el poder de Dios”, debido al hasta aquí sostenido cruce entre el Canto a lo humano y el Canto a lo divino.

3.4 Andrés Correa: el saber del Canto a lo humano

Andrés Correa¹¹ es el último cantor seleccionado en lo que concierne al Canto a lo poeta. Él pertenece a la comuna de Las Cabras, específicamente, a un lugar llamado Llavería El Durazno. Este poeta junto con su hermano (don Segundo Correa) son bastante reconocidos en la zona, de hecho toda la familia Correa-Orellana participó de un proyecto cultural auspiciado por el FONDART en el 2009.

Los tipos de canto que practica este poeta son cuecas, tonadas, parabienes y por supuesto, las dos derivaciones del Canto a lo poeta, es decir, a lo humano y a lo divino. En este sentido, se escogió “Soy Correa Orellana”, creación que se adscribe a una representación del Canto a lo humano, dado que relata parte de su historia de vida y su relación con el Canto popular. Así, esta manifestación musical se transforma en una construcción de realidad verídica, toda vez que remite a una historia real sucedida al poeta, por ende, existe cierta semejanza con el canto anterior interpretado por Carlos Salas.

En lo que respecta a la tradición oral del Canto popular en Correa, este le fue heredado por sus familiares, ya que tanto sus padres como sus abuelos eran cantores, algunos de ellos se destacaban en las tonadas campesinas, en los parabienes de los novios y, también, en el Canto a lo angelito. De esta manera, el traspaso de generación en generación fue un proceso que se realizó de forma natural al interior de esta familia campesina, debido a que el mismo poeta reconoce, durante la entrevista que le realizamos, que lo único que les podían dejar las generaciones pasadas era, justamente, el aprendizaje de esta expresión poética-musical.

Asimismo, y a diferencia de los otros tres cantores, Andrés Correa no aprendió a escribir, por lo tanto para realizar su *performance* resulta imprescindible la oralidad y la memoria, puesto que estos dos factores le permiten, respectivamente, la transmisión de sus cantos y el almacenamiento de estos, sin necesidad de apoyarse en la grafía. Al respecto, podemos observar que este poeta al no transcribir sus creaciones –debido al desconocimiento que tiene de la escritura–, impregna un alto grado de oralidad en sus cantos, incluso, al leer sus composiciones nos genera la impresión de que estuviera

¹¹ Los versos que se citarán de ahora en adelante no tendrán número de página en su referencia, puesto que son transcripciones realizadas a partir de la oralidad. Igualmente, no se indicará el nombre del poeta, puesto que son creaciones que pertenecen al mismo autor, de lo contrario se indicará.

conversando todo aquello que expone, a causa de la fluidez y sencillez en el lenguaje que emplea, en tanto le confiere claridad a lo que expresa.

En consecuencia, este cantor se destaca por transmitir y comunicar sus creaciones artísticas, valiéndose de sus pensamientos, recuerdos, creencias y vivencias, los que están almacenados en su memoria, siendo la oralidad su único vehículo de expresión. Es así que lo planteado por Derrida (1975) en relación con el concepto de *fármakon*, el que es entendido como una alegoría de la escritura, en tanto medicina que reduce los significados expresados en el discurso, no logra evidenciarse en el canto de Correa, ya que él no coarta sus expresiones, a causa de no registrarlas a través de la escritura. En este sentido, el campo semántico se abre a múltiples realidades lingüísticas, a las que se puede acceder si se participa vivencialmente en la *performance* del cantor, para comprender de manera más completa el significado expresado.

En relación a la construcción poética del canto “Soy Correa Orellana”, observamos ciertas variaciones en comparación con la conformación original del Canto a lo poeta, ya que en la primera décima, esta se estructura a partir de nueve versos y no diez, en los que predomina el verso octosílabo. No obstante, detectamos otros versos de tipo pentasílabos y eneasílabos, siendo este aspecto parte del dinamismo y de la reapropiación de este Canto popular. Lo anterior se observa en la siguiente décima:

(1era. décima)

[Soy Correa Orellana
de la comuna de Las Cabras
adonde yo me crié,
tanto que yo trabajé
en lo malo y en lo bueno
laborando mi terreno
cantando mis poesías
llevo en mi sangre
el orgullo de ser chileno]

A pesar de lo anterior, en la siguiente estrofa (correspondiente a la segunda décima) se evidencia un mayor apego a la estructura clásica de la “espinela”, en tanto que se presentan en su mayoría versos octosílabos que siguen la secuencia de *abbaaccddc*:

(2da. décima)

[Soy hijo de paires cantores
de Ángela y Pedro Nolasco.
Yo mi canto lo comparto
como el agua entre las flores.
Yo para cantar señores
piso muy bien el terreno.
De mis tíos y mis abuelos
lo recibí por herencia,
yo soy un cantor de ciencia
en este país chileno.]

En este canto, al igual que el anterior llamado “Al estilo campesino”, interpretado por Carlos Salas, se corrobora el posicionamiento de la voz poética, dado que se resalta la expresión del “yo”, debido al propósito que quiere transmitir. Con esto queremos decir que relata una realidad propia, protagonizada por la voz enunciativa y manifestándose, de esta forma, la presencia del género masculino. De este modo, se observa que los dos tópicos que predominan en “Soy Correa Orellana” son los referidos al “sentido de pertenencia geográfica” y “la herencia del Canto popular”.

Por consiguiente, el primer tema se expresa, toda vez que la utilización de la primera persona singular se evidencia en versos como “Soy Correa Orellana / de la comuna de Las Cabras / adonde yo me crié [...]”, por lo que se destaca el lugar de origen, en tanto espacio físico y cultural de desarrollo de la voz poética. El segundo tópico, se visualiza en los siguientes versos: “Soy hijo de paires cantores [...] / [...] lo recibí por herencia [...]”, dado que la voz poética al calificar a sus progenitores como cantores, nos hace inferir que ellos son quienes le heredaron la tradición del Canto popular, es por eso que el segundo verso citado enfatiza en que esta expresión musical es una legado, en este caso, de carácter familiar.

De esta manera, al presentarse estos tópicos en el canto seleccionado se desprende una construcción de imaginario de tipo individual (Wunenburger, 2008), que se manifiesta en las imágenes recurrentes que apuntan al sujeto que enuncia. Sin embargo, cuando el hablante lírico rescata de su experiencia el contacto que ha tenido con otras personas –las que conforman el entorno en que vive y que, además, han colaborado en el conocimiento y desarrollo de la tradición oral del Canto popular–, manifiesta la interconexión que existe entre el individuo y el colectivo, ya que el legado que le han hecho pertenece a una tradición que forma parte del imaginario social, debido

a que el traspaso del saber del Canto popular ha necesitado de la interacción entre los sujetos.

Por lo tanto, se evidencia el influjo mutuo entre el imaginario social y el imaginario individual (Martínez, s/f), puesto que este, en el canto de Andrés Correa, se inicia a partir de las percepciones colectivas que se ha tenido en torno a esta tradición popular, para luego conformarse como un imaginario individual, ya que expresa una subjetividad. Por ejemplo, en los siguientes versos la voz poética demuestra el deseo de compartir su canto (en tanto expresión individual) con los demás miembros de la comunidad: “Yo mi canto lo comparto / como el agua entre las flores”

En consecuencia, esta expresión de carácter individual incide a nivel colectivo (Martínez, s/f), en la medida que las creencias, ideas, valores y visiones de realidad que exprese este canto son asimilados o reapropiados por el público receptor.

Ahora bien, respecto al binomio relevancia-opacidad propuesto por Pintos (2005), podemos reconocer esta relación en el canto seleccionado, debido a que la mayoría de los versos se encargan de relevar los dos tópicos anteriormente señalados. En este sentido, la opacidad se desarrolla en la medida que no se mencionan algunos contenidos, por ejemplo, en este canto no se expresa la imagen de Dios o bien no se justifican las acciones a partir de un argumento divino, porque la voz poética se encarga de relevar el Canto a lo humano en esta composición. A diferencia de los cruces entre lo divino y lo humano producidos en las composiciones de Lucy Cabezas y de Carlos Salas, quienes en sus composiciones presentan temas alusivos tanto a Dios, como al ser humano.

A su vez, y como consecuencia de la construcción del imaginario sobre la base del binomio ya referido, nos damos cuenta de que el régimen nocturno de la imagen (Durand, 2004) es el que predomina en “Soy Correa Orellana”, porque las imágenes obsesivas presentadas en el canto son aquellas vinculadas con el plano terrenal, tal como lo demuestran los siguientes versos: “Yo para cantar señores / piso muy bien el terreno”. Sobre la base de lo anterior, la voz enunciativa sostiene que es necesario establecer un estrecho vínculo con el terreno en que expresará su canto para, posiblemente, compartirlo con las personas de su comunidad.

Así también, otra imagen que manifiesta la predominancia del régimen nocturno es la relacionada con los afectos, en tanto que en los dos primeros versos de la segunda

décima el sujeto de la enunciación presenta el nombre de sus padres, en tanto procreadores, es decir, quienes lo engendraron mediante el acto sexual, el que se vincula con la “dominante sexual” (Durand, 2004).

Por el contrario, en lo que respecta al régimen diurno de la imagen, sostenemos que se expone en un grado menor durante el canto, ya que lo que interesa es relevar el ámbito terrenal. Por ejemplo, este último régimen se presenta en el verso “yo soy un cantor de ciencia”, ya que en este se exterioriza lo racional como característica de la voz poética, puesto que el saber se relaciona con la luminosidad del pensamiento y de la memoria requeridos para practicar este canto. Surge, en este sentido, una concepción occidentalizada en esta composición, al relacionar la práctica del canto con una manifestación validada desde lo racional o científico, lo que resulta paradójico si se considera que el canto está vinculado más con la función emotiva del mensaje, caracterizada por la expresión de sentimientos, alejándose, en cierta medida, del raciocinio.

En síntesis, el canto de Andrés Correa presenta ciertas diferencias con los demás composiciones analizadas, dado que, por ejemplo, la construcción poética utilizada presentó varias transformaciones ya sea, en cuanto a la cantidad de sílabas por verso, como también el tipo de rima empleada (asonante y consonante). De igual manera, la exposición y desarrollo de los dos tópicos presentó cierto hermetismo en el tratamiento de estos, puesto que no establecía intercambios con ideas religiosas, demostrando de este modo, en su mayor plenitud, el Canto a lo humano. Por lo tanto, el imaginario de esta creación poética se desvincula del credo católico-cristiano, al no expresar imágenes o marcas textuales que aludan a esta creencia.

4. OTRAS EXPRESIONES DEL CANTO POPULAR

Si bien dentro de las expresiones del Canto popular, el Canto a lo poeta es uno de los más estudiados, existen otras formas poético-musicales que también forman parte de esta expresión tradicional. Por esta razón y considerando nuestro corpus, es que seleccionamos una tonada y dos resbalosas, ya que resultan relevantes en la medida que pretendemos ampliar el campo de composiciones que integran el Canto popular.

Cabe recordar que la tonada corresponde a una composición musical, proveniente desde España y que se caracteriza, fundamentalmente, por ser interpretada por voces femeninas y por tratar temas amorosos (Loyola, 2006). Respecto a la resbalosa, esta se caracteriza por ser un canto de ritmo ágil que trata, principalmente, temáticas picarescas, siendo, de este modo, vinculada más a una danza que a un canto (Plath, 1998).

De esta manera, nos interesa analizar tres cantos que corresponden a las formas de expresión cultural antes mencionadas. Estos son interpretados por cantores peuminos, Eliana Droguett, Fernando Córdova y Moisés Zamudio. La primera canta una tonada llamada “El fotógrafo”; el segundo, interpreta una resbalosa titulada “En un pequeño pueblo”. Finalmente, el profesor Moisés Zamudio, nos entrega una “Resbalosa a Los Héroes de la Concepción”. Cabe recordar que de este último seleccionamos dos cantos, uno adscrito al Canto a lo poeta que fue analizado más arriba y este otro recién mencionado, el que es clasificado como una resbalosa por el mismo poeta, debido a la agilidad en el ritmo del canto.

4.1 La tonada en una cantora peumina: el amor y la picardía

Eliana Droguett¹², es una cantora no vidente que pertenece a la comuna de Peumo. Ella posee un vasto recorrido musical, el que incluye tanto algunos cantos folclóricos nacionales como canciones extranjeras. Ejemplo de esto último, es el bolero que corresponde a un canto de origen cubano por el que la autora tiene gran predilección¹³.

Su particular situación de no vidente ha marcado su práctica poética, puesto que no aprendió a leer ni a escribir, de manera que su principal fuente de aprendizaje fue a través de la tradición oral. En una etapa inicial, Droguett tuvo una inclinación natural por la música, la que fue adquirida en su propia casa, ya que en la entrevista que se realizó, la autora comenta que aprendió a tocar guitarra a los 12 años de edad, ayudada por cantores populares que visitaban, constantemente, su hogar.

¹² Todos los cantos y versos que se citan a continuación pertenecen a la misma cantora, a menos que indiquemos lo contrario. Asimismo y considerando que estas creaciones son registros de la oralidad, no se indicará número de página.

¹³ Precisamos que la primera composición de esta forma musical fue en el año 1883 en Santiago de Cuba por José Sánchez. Entre las temáticas del bolero destacan las de tipo amoroso, especialmente, aquellas que refieren a la intimidad de las parejas (Muñoz, 2007).

En relación con lo anterior, Eliana Droguett se destaca en su práctica por contagiar al público su carisma y alegría, pero fundamentalmente, trasmite una picardía en sus cantos, especialmente, en aquellos que abordan temas amorosos. Esta cualidad en su representación performática la llevó a participar en programas de radio e incluso de televisión como “Noche de Ronda”¹⁴.

La intérprete presenta una gran variedad de cantos entre los que se destacan las tonadas, las cuecas, los boleros, los valsecitos peruanos, entre otros. No obstante, Droguett no crea la letra de sus cantos, sino que memoriza creaciones de otros autores, ya que tal como comenta en la entrevista, su principal motivación es conservar estas expresiones antiguas que, según ella, se están perdiendo.

Por lo tanto, Eliana Droguett es la única cantora de nuestro corpus que no crea sus propios cantos. No obstante, la importancia de ella no radica en la capacidad de creación poético-musical, sino que la relevancia reside en el rescate de la memoria, aspecto que le es propio a la conservación de las tradiciones populares. El canto escogido para el análisis tiene dos títulos, siendo estos, “El jetógrafo” o “El fotógrafo”, ya que este canto es conocido a partir de ambos nombres.

El primer título del canto, es decir, “El jetógrafo”, remite inmediatamente a la picardía, pues se compone sobre la base de dos palabras: fotógrafo y “jetón”. La última expresión, significa iluso, tonto, o una persona despistada que no es capaz de entender claras insinuaciones, en este caso, amorosas. El resto de la creación se compone de significados similares, con claras utilizaciones de un doble sentido de carácter sexual, donde la picardía del receptor y su habilidad por completar e interpretar las dos lecturas, es fundamental para el entendimiento de este canto. Estos aspectos son los contemplados dentro de las huellas y diseminaciones que señala Derrida (1975), puesto que se corresponden con aquellos nuevos significados, ironías o dobles sentidos a los que se abre o amplía una expresión, por ejemplo, cuando es percibida en su contexto de enunciación primigenia, en este caso la oralidad, donde el volumen, la entonación, entre otros, permiten el enriquecimiento del significado del canto.

Es importante señalar que intentamos descubrir el origen de este canto, revisando libros recopilatorios de tonadas y otras composiciones, no obstante, es tan extenso el

¹⁴ Programa de televisión chileno que fue transmitido por Canal 13 entre los años 1993 y 1998, conducido por Raúl Alcaíno y Juan Guillermo Vivado. En este, se invitaban a artistas de reconocimiento nacional como internacional.

repertorio musical, que no fue posible encontrar alguna referencia a este canto y a su historia. Sobre la base de este desconocimiento, recurrimos a buscadores de internet, donde se logró averiguar, informalmente, que parte de la letra de esta canción viene de un canto español, que por las características de la tradición oral, suponemos que se ha ido modificando hasta llegar a la cantora, quien seguramente, escuchó y aprendió esta letra.

Sin embargo y en el mismo sentido, al retomar los antecedentes enunciados en el Marco Teórico sobre la poesía popular, se concluyó a partir de Ramón Menéndez Pidal (1943) que los poetas chilenos utilizan estructuras métricas que no han creado, sino heredado para expresar sus propios imaginarios. Así también, la doctora Marisol Facuse (2011) señala que tanto corridos como tonadas, de herencia española, poseen una larga data, por lo que han sufrido modificaciones y reapropiaciones de acuerdo a los diferentes contextos culturales de América.

En consecuencia, podemos evidenciar que el canto “El fotógrafo” se ha transformado en tanto que ha reapropiado aquello heredado por la cultura europea, conservando ciertos contenidos. Por ejemplo, la versión original de este canto, se titula “Debajo de mi ventana”, compuesta por Pericón de Cádiz¹⁵, de la que Eliana Droguett, mantiene dos estrofas con las que comienza esta nueva versión, debido a que le interesa exaltar el sentido picaresco en su canto.

En relación a la métrica de “El jetógrafo”, la medida de los versos son, en su mayoría, octosílabos; por ejemplo: “[...] entre el vaivén y una polca” o “[...] y preparando la máquina”. Ahora bien, el estribillo que ha sido reiterado dos veces de forma alternada, está estructurado por cuartetos octosílabos, del mismo modo que las otras estrofas que componen el canto.

Una característica que diferencia el estribillo de las otras estrofas de la composición, es el cambio de ritmo, que solo puede apreciarse en la puesta en escena o *performance* del cantor, lo que demuestra la importancia de la oralidad en el Canto popular. Ahora bien, las dos estrofas del estribillo, a pesar de cumplir las mismas características métricas y rítmicas, no poseen el mismo contenido entre ellas, aspecto que se evidencia en los siguientes versos:

¹⁵ Juan Martínez Vilches, más conocido como el Pericón de Cádiz fue un “cantaor” andaluz de música flamenca que vivió entre los años 1901 y 1980.

(1er. estribillo)

[Ay Nemesio, ay Nemesio
hazme una foto al magnesio
Ay Nemesio, por favor
hazmeló, hazmeló, hazmeló.]

(2do. estribillo)

[Ay pela'ó, ay pela'ó
sácame una foto de costa'ó
Ay pela'ó, por favor
hazmeló, hazmeló, hazmeló.]

El canto que presenta Eliana sobre el fotógrafo, pertenece a una tonada, que, siguiendo a Margot Loyola (2006), se caracteriza por ser cantada, mayoritariamente, por mujeres y con temáticas de carácter pícaro y, especialmente, amoroso. Es importante retomar que el tema del amor en la tonada se identifica por estar relacionado con el desengaño y también con la frustración. En este sentido, el canto que interpreta Droguett, mezcla ambas características, pues hay un desengaño amoroso por no haber “fogonazo”, aludiendo este concepto a la insatisfacción sexual, lo que implica que también se manifieste el carácter pícaro del canto.

La importancia de la tradición oral de *El fotógrafo* radica en que existe un traspaso de parte del contenido de una composición de corte amoroso que, como ya se mencionó, correspondería a un canto proveniente de Andalucía que se transmitió hasta llegar a nuestro país. De este modo y a partir de este tópico o tema de amor, se presenta un imaginario subyacente, que coincidiría con el propio imaginario de la cantora, pues ella lo elige y lo canta, por tanto, lo releva frente a otras canciones que tratan de otras temáticas. En este caso, y siguiendo a Lienhard, resulta difícil seguir las huellas de “El fotógrafo”, no obstante, sabemos que sí tuvo un punto de partida y que se fue transmitiendo de persona en persona hasta ser interpretado por esta cantora.

Es imprescindible realizar, por ende, una lectura que abarque diversos niveles que expliquen este canto, ya que, según hemos adelantado, se presenta en la composición una doble interpretación que implica picardía y también humor. Por esta razón, es necesario destacar la importancia de la oralidad, ya que es a través de esta, que se puede llegar a entender, en un sentido global, el tópico del canto, que en este caso es “el amor en función del desamor y la desilusión”.

Dentro de este contexto de lectura emerge, nuevamente, el concepto de *fármakon* propuesto por Derrida (1975), puesto que solo será a través de la oralidad donde se podrá apreciar plenamente la picardía de esta composición. De esta forma, el aspecto “dañino” de la transcripción de este canto corresponde a la exclusión de otros significados que sí se evidencian en las manifestaciones orales, por ejemplo la enunciación presente en el canto de Eliana Droguett, representa una alegoría del acto sexual, constituyendo una segunda lectura que se relaciona con la diseminación de significados que expone Derrida. Estos elementos solo pueden ser comprendidos en la interpretación, puesto que la escritura limita la comprensión de otras posibilidades semánticas y además “[...] hace más difícil, sino imposible, la comprensión del contexto.” (Derrida, 1975: 144), es decir, que todo aquello que sitúa al cantor en un espacio y en un momento histórico determinado es omitido a través de la escritura, pues esta actúa como un filtro que deja fuera el carácter performativo de la interpretación, destacándose solamente el significado que puede interpretarse de la grafía.

En este sentido, es dentro de este contexto donde es indispensable que también exista un público que escuche y manifieste sus reacciones y emociones respecto a la temática e interpretación del cantor, pues habrá diferencias en la entonación, en el rasgueo de la guitarra, en la postura corporal e incluso en la mirada, según la intención del cantor, en relación a la composición que esté interpretando. Para ejemplificar lo anterior, debemos destacar que entre las siguientes estrofas existe una intencionalidad distinta, ya que en la primera, se tiende a utilizar un lenguaje más directo, puesto que expone explícitamente cuáles son los propósitos de la sujeto poética, mientras que en la segunda estrofa, la expresión lingüística adquiere un doble sentido, de lo que se infiere la exaltación de lo pícaro y lo erótico:

[Hace noche en la Bombilla
tuve yo la chifladura
de conquistar a un jetógrafo
o a un fotógrafo
de esos de cámara oscura]

[Juntos nos fuimos a casa
en el estudio me entró
y preparando la máquina
al instante me enfocó
no sé de cuántas maneras
el chico me colocó
pero no hubo fagonazo
que era lo que esperaba yo.]

De esta manera, el texto recién citado solamente da cuenta del contenido o letra del canto, pero no de los elementos paralingüísticos y performativos que implican su interpretación. Es así que, esta diferencia entre la interpretación oral y el traspaso del canto a la escritura, se evidencia en todas las manifestaciones artísticas de este tipo, que impliquen una puesta en escena que se origina a partir de la oralidad. Por esta razón, la actuación artística del cantor se hace mucho más interesante si el contenido va acompañado de todas las características mencionadas con anterioridad, es decir, el instrumento musical, los elementos paraverbales, la mirada entre el cantor y el público, y, en definitiva, la *performance*, que solo puede darse a través de la oralidad.

A partir de las mismas estrofas citadas recientemente, es posible determinar algunos aspectos que dan cuenta de la relevancia y la opacidad planteada por Pintos (2005). Por ejemplo, al hablar de las maneras o posiciones en que el fotógrafo colocó a la sujeto poética para fotografiarla (que es lo relevante), deja entrever la opacidad, que puede interpretarse desde el plano de lo pícaro que implica este tema, y que remite a un carácter sexual del canto. Lo anterior se revela cuando en la creación poética se menciona que no hubo “fogonazo”, es decir, que no hubo un goce erótico en la relación amorosa que se produce entre la voz poética y el fotógrafo. Por esta razón, la voz femenina del canto llama “jetógrafo” al hombre, así como también, el hombre se llama Nemesio, palabra que puede asociarse con “necio”, que también tiene una connotación de iluso, tonto o despistado.

Asimismo, podemos establecer que las imágenes anteriores revelan el imaginario del canto y, además, remiten al régimen nocturno, puesto que predomina lo que está relacionado con lo femenino, es decir, a lo instintivo y a lo terrenal. Esto puede ejemplificarse con la interpretación de un doble sentido en el canto, y que da cuenta del deseo, por parte de la sujeto que enuncia, de que exista una relación sexual entre la pareja. El “hazmeló, hazmeló, hazmeló” es un ejemplo de lo recién expuesto, pues la alusión popular de un “hacerlo”, comúnmente es una manera de referirse al acto sexual. Por lo tanto, la expresión “hazmeló” corresponde a una exhortación que la voz poética realiza para llamar la atención del sujeto del enunciado, en tanto que él debe complacerla eróticamente. En este sentido, es importante destacar que la voz poética femenina es enfática en repetir para reafirmar y resaltar el deseo.

Las imágenes obsesivas del régimen nocturno, por lo tanto, son: “noche”, “chifladura”, “conquistar”, “vino”, “mareo” y “fogonazo”. Así también las expresiones como “hazmeló”, o “no sé de cuántas maneras / el chico me colocó”, dan cuenta de la

predominancia de este régimen, pues la dominante existente, en este caso, es la de tipo sexual, que pertenece a la imagen femenina o de régimen nocturno. Si retomamos lo planteado por Durand (2004), esta dominante sexual hace alusión a todo aquello referido a la procreación o a las imágenes relacionadas a la libido que, claramente, pueden observarse en esta composición.

Sin duda el contexto de la noche que nos presenta el poema pertenece al régimen nocturno. La historia ocurre en un ambiente de oscuridad, el que está relacionado con lo misterioso y lo oculto. Igualmente, atribuir la seducción amorosa a una “chifladura”, es decir, a una locura, da cuenta de que se está cometiendo una acción que se aleja de la norma, distanciándose del régimen diurno de la imagen, debido a que este último se asocia a lo normativo y a lo rígido, debido a que se apela a la trascendencia y a la razón. Así también, esta imagen terrenal de lo erótico e instintivo, se potencia con la aparición del vino, que implica embriaguez y, por supuesto, el mareo, que involucra la alteración de los sentidos. Por esta razón, al estar la sujeto poética bajo los efectos del alcohol, es capaz de seducir y desinhibirse para lograr su objetivo de carácter sexual. De esta manera, las imágenes que se presentan, especialmente, en la primera estrofa remiten a un cuadro dionisiaco o si se quiere carnavalesco, puesto que involucra todos los aspectos que corresponden a una fiesta.

Ahora bien, si la relevancia se ha puesto en el régimen nocturno, existen algunas imágenes que también dan cuenta del sistema diurno, pues se habla del muchacho, e indirectamente de la inocencia. En este sentido, es la mujer la que domina la situación, es ella la que toma la iniciativa amoroso-erótica a través de la presencia de la pasión y el “fogonazo”. Por lo tanto, estamos frente a una sujeto enunciativa que promueve cierta desestabilización a aquella norma patriarcal en que el hombre es el sujeto activo que tiene la voluntad permitida de seducir a una mujer. A esta situación de transgresión a la norma, se suma que la sujeto del poema se dirige a un hombre que actúa a partir de la rectitud o desde la luminosidad, pues no es capaz de interpretar los mensajes de una mujer que, además, se siente frustrada por no poder concretar su petición sexual-amorosa.

Es interesante destacar, que la voz poética se posiciona desde un yo, es decir, desde sus propios sentimientos y emociones, que revelan un latente deseo sexual, pues, a pesar de que esto no es explícito, es perfectamente entendible debido a los actos indirectos que se presentan. Por ejemplo al enunciar: “no sé de cuántas maneras / el chico me colocó”, se puede extraer más de un significado, donde, por una parte, el literal

alude a las posturas o poses frente a la cámara fotográfica; la segunda lectura hace referencia a las distintas posturas corporales que se adoptan en el acto sexual, y finalmente, otra interpretación posible que se instala desde el lenguaje popular, es el significado del “chico”, que hace referencia al falo y el “colocó” a la penetración.

Este canto, a diferencia de las dos resbalosas que se analizaron anteriormente, enfatiza la importancia de la mujer en cuanto a su propia sexualidad, puesto que ella también tiene derecho a expresarse en este plano y no es un tema que solamente forme parte del imaginario de los hombres. En las resbalosas se describen hechos que se refieren a un “ello”; en cambio, la tonada que interpreta Eliana, expresa la propia interioridad de la sujeto poética.

Finalmente y como ya sabemos, el tópico del amor de este canto, se ha traspasado debido a la tradición oral. Este tema amoroso en conjunto con la métrica que implica la tonada, influyen en el imaginario de los cantos, toda vez que la tonada trata, principalmente sobre el amor y es de carácter pícaro, tal como se proyecta en el imaginario de los cantos.

4.2 Moisés Zamudio: el canto al servicio de la educación

Tal como mencionamos en el apartado de Canto a lo poeta, el profesor Moisés Zamudio, maneja una amplia variedad de composiciones populares. En este caso, la creación que analizamos se aleja, aparentemente, de lo sagrado que implica el Canto a lo angelito. Es así que nos trasladamos al plano terrenal y humano, para estudiar una creación propia del autor que se titula “Resbalosa a los héroes de la Concepción”.

El poeta manifiesta en la entrevista su preferencia por educar a sus estudiantes a través del Canto popular, en la medida que pretende entregar valores e información histórica a través de una forma de enseñar menos tradicional, si se quiere, más lúdica y creativa. En este sentido, sus cantos se caracterizan por ser integrales, pues el cantor no solamente se preocupa por educar a través de la enseñanza de contenidos, sino que también pretende entregar valores que contribuyan en la formación personal de sus estudiantes, todo esto a través de una manifestación artística tradicional.

Este canto, específicamente, trata sobre el tema de la batalla de la Concepción, ocurrida en Perú, el 9 y 10 de julio de 1882, donde participaron 77 soldados chilenos que

murieron en el lugar. Es por esa razón que se destaca la imagen del héroe y mártir, que da valientemente la vida por la patria. Bajo esta perspectiva, es posible identificar el tópico predominante de este canto, que es “la muerte en la batalla”. Esta, sumada con la imagen del “soldado valiente”, permite identificar cómo, a través de la tradición oral, este tópico transformado en una resbalosa, que tiene una estructura métrica determinada, construye y retoma un imaginario que se ha logrado transmitir por ya 130 años.

La resbalosa escrita por el autor, presenta una construcción métrica compuesta, en su mayoría, por coplas, es decir, por cuartetos octosilábicos con rima 8-8a-8-8a (el primer y tercer verso tienen rima libre y el segundo y tercero riman asonantemente), tal como se ejemplifica en la siguiente estrofa:

[La serranía peruana
vio luchar a los valientes
inmolando ahí sus vidas,
cara a cara pecho al frente.]

Ahora bien, el estribillo se presenta en forma de dos cuartetos donde cada una de ellas se conforma por la repetición de los dos primeros versos. Una de estas es:

[Setenta y siete soldados
pelearon hasta la muerte-
Setenta y siete soldados
pelearon hasta la muerte.]

En definitiva, por cada dos coplas hay dos estribillos que coinciden con el cambio de ritmo característico de la resbalosa, pues, cabe recordar que este canto también es una danza. Además, esta técnica de repetición de cuartetos sirve de estrategia para la memorización, lo que permite el traspaso de esta temática histórica de generación en generación.

Este tipo de Canto popular, la resbalosa, se ha logrado transmitir a través de la tradición oral, pues esta llegó a nuestro país en el siglo XIX. En este sentido, María Catrileo (2000) destaca la idea planteada por Havelock, quien plantea la importancia de algunas manifestaciones artísticas en la transmisión de estas tradiciones que se dan de manera oral. Es así que la resbalosa, cumple una triple función educadora, toda vez que es poesía, baile e historia, es decir, complementa lo estético y auditivo con los movimientos corporales que implican una danza popular, reforzando, al mismo tiempo, elementos que forman parte de una identidad nacional tradicional .

Si bien uno de los temas que predomina en las resbalosas es el de corte picaresco, este cantor, por el contrario, desarrolla un tema histórico, justamente, por su pretensión de educar a través de la música. En este caso, el canto sirve para mantener en la memoria el conflicto histórico de una de las batallas de la Guerra del Pacífico, donde también se resaltan los valores patriotas de nuestro país.

A partir de un punto de vista teórico, interviene aquí el concepto de *fármakon* propuesto por Derrida (1975), toda vez que se traspasa a la escritura un acontecimiento histórico visto de manera unívoca y sesgada, puesto que se señala solo una perspectiva: los valores heroicos chilenos. En este sentido, el efecto “benéfico” del *fármakon* es que se transmite un episodio de guerra con la finalidad de mantener, a través de la escritura, un suceso en la memoria para poder educar y transmitir valores que construyan un sujeto patriótico. Ahora bien, respecto al efecto negativo del *fármakon*, está la visión del “buen soldado” que surge en este contexto de guerra, ya que manipula la propia opinión de los estudiantes y los insta a que estos sean parte de un imaginario social “patriotista” que se seguirá transmitiendo por intermedio de la tradición oral.

Es así que a partir de esta lectura del canto, es posible distinguir que esta se ciñe al discurso hegemónico o dominante, pues presenta una visión de la historia que es unilateral y que a la vez, el cantor resalta los aparentes aspectos “positivos” de la batalla, en la medida que desarrolla una visión del “soldado heroico”. En este sentido, no existe una pronunciación crítica que considere, por una parte, las diferentes perspectivas sobre el mismo suceso, y por otra parte, el contexto de la Guerra del Pacífico.

Para desentrañar el imaginario presente en esta composición, es necesario, nuevamente, analizar bajo la perspectiva teórica de Gilbert Durand (2004), con la finalidad de descubrir qué ideas fuerza se revelan en el canto. Del mismo modo, a partir de esta teoría, es posible determinar cuál es el régimen predominante, el que se descubre gracias a imágenes que resultan recurrentes en el canto.

Al respecto es importante recordar el concepto de “trayecto antropológico” propuesto por Durand, el que, para el caso específico de la creación de Moisés Zamudio, consiste en tomar desde el plano objetivo este acontecimiento histórico, acomodarlo y traspasarlo al canto. En efecto, a partir de este recorrido, se refleja la subjetividad del cantor, y por tanto, el imaginario del texto o composición poética.

Ahora bien, para determinar lo anterior, las imágenes recurrentes u obsesivas permiten dilucidar si este canto se posiciona desde lo masculino o lo femenino, es decir, desde una perspectiva donde la voz poética tiende hacia la luminosidad y la trascendencia o si, por el contrario, se asocia a la oscuridad y la idea de descenso.

En primer lugar, respecto a las imágenes del régimen diurno asociado a lo masculino, podemos destacar que son recurrentes ciertas ideas, que pueden ejemplificarse en los siguientes versos: “setenta y siete soldados”, aludiendo al dato histórico y al sexo masculino; “Inmolando ahí sus vidas, cara a cara pecho al frente”, como ejemplificación de el sacrificio humano; “vio luchar a los valientes”, como mirada positiva sobre la batalla y, finalmente, “pelearon hasta la muerte”, como consecuencia de la valentía y el sacrificio.

Ante estos elementos otorgados por el canto, es posible precisar que existe una predominancia de la figura masculina, que se rige según los patrones militares que se caracterizan por estar apegados a las normas y a la rigidez del deber social. Por esta razón, la imagen que se presenta de la juventud es de aquella que, erguida, se enfrenta a la muerte, es decir, que no se “acobarda” frente a lo que significa un posible perder la vida. Así, se pueden reconocer elementos relacionados con la dominante postural, que se asocia al ascenso y a la verticalidad, con el propósito de lograr lo sublime, es decir, el hombre no se cubre ni se escuda para evitar morir, sino que con coraje y altura, entrega la vida por la gente de su patria.

En esta lógica, es posible establecer una relación entre el soldado y la imagen e historia de Cristo que se narra en *La Biblia*, quien también inmola su vida por otros seres humanos. Entonces, se brinda en este canto, un estatus de divinidad a los soldados, pues sacrifican por otros lo más preciado del ser humano, esto es, la vida. Además, la comparación que es posible determinar entre Jesús y los sujetos del enunciado, permite retomar la idea sobre la predominancia del régimen masculino de la imagen dentro de los elementos de *La Biblia*, puesto que siempre se tiende hacia la trascendencia, la rectitud y la luminosidad.

Lo anterior reafirma que, predominantemente, la composición de Moisés Zamudio se adhiere a lo masculino de la imagen, al igual que en su Canto a lo angelito que fue analizado en el apartado anterior. En este sentido, la coincidencia entre estas dos creaciones permite que confirmemos parte de nuestra hipótesis, en la medida que los

aspectos de *La Biblia*, de una u otra forma, aparecen y se repiten en el Canto popular, sin discriminar si se enuncia desde un punto de vista humano o divino.

En relación a lo anterior, la reafirmación de los valores patrios de la tradición patriarcal de este suceso ocurrido en el siglo XIX, es otro ejemplo que demuestra que es la figura masculina la que domina en la creación poética-literaria, puesto que el patriarca es una figura preeminente, que se caracteriza por ser el padre situado al centro del poder. Desde esta perspectiva es posible establecer una analogía con la figura de Dios, en tanto que este último es la representación mayor del padre todopoderoso.

Respecto a las imágenes del régimen nocturno asociado a lo femenino, podemos decir, que son: “la patria”, “la bandera” e “inmolar el corazón”. Por un lado, la patria simboliza un sentimiento de amor como el de un hijo por la madre, que representa, naturalmente, una imagen femenina. En este sentido, el amor por la patria es un lazo indisoluble e interminable, pues hay un vínculo que se basa en los afectos, en el “acurrucamiento”, planteado por Durand, entendiendo el sentido de este término, como el apego a la tierra, la que es una cuna benefactora y mágica de reposo, es decir, el lugar donde descansa el cuerpo al momento de morir.

Sin embargo, este amor a la patria se relaciona con lo sublime, pues involucra sentimientos de carácter elevado y trascendental, en consecuencia esta visión de la patria presenta una dialéctica entre el régimen diurno y el nocturno de la imagen, en la medida en que es una mezcla entre la tierra y el amor hacia lo superior, en tanto trascendental.

En este sentido, la bandera se ubica en un plano similar, es decir, es una representación o símbolo de la patria que se pretende defender. Para ello, se plantea que el sujeto del enunciado debe “inmolar el corazón”, es decir, realizar un sacrificio terrenal y corporal, en tanto que reafirma su sentir patrio a través de este acto protector.

Ahora bien, al igual que “la patria”, “la bandera” también adquiere un carácter sublime, toda vez que siempre está ubicada en un lugar elevado, en un mástil ascendente y rígido, por ende, adquiere el carácter luminoso, ya que es el hombre, el sujeto masculino quien la eleva, por ende, a pesar de ser un elemento material, simboliza al mismo tiempo la imagen de lo ascendente y lo sublime.

Respecto a la visión del imaginario social planteado por Pintos (2005), es necesario retomar la idea de que la visión del “chileno luchador”, patriótico y aguerrido que se presenta en este canto, es un imaginario que se ha traspasado a los chilenos a

partir de dicho período de la Guerra del Pacífico. En este sentido, se habla de un único imaginario social que es común entre los setenta y siete soldados, porque cada uno de ellos lucha por la misma causa, es decir, el conflicto territorial y económico entre Chile y Perú. Así, el énfasis de la relevancia se ubica en torno a esta perspectiva de un imaginario en común, y la opacidad, en los sentimientos y emociones humanas que están detrás de esta construcción de héroe planteado en el canto, es decir, no se habla de miedo y de incertidumbre, pues esto se opaca para poder relevar la imagen del hombre-joven chileno como héroe valiente.

La razón de la batalla también se opaca, exaltando fechas, nombres y otros elementos que permiten la memorización asociada a la enseñanza, es decir, se habla de defender la bandera, pero no se enuncia la causa, tal como se ejemplifica en estos versos: “Setenta y siete soldados / pelearon hasta la muerte / Defendiendo la bandera / de la patria tan ausente”.

En síntesis y en primer lugar, nuestro análisis crítico nos permite deconstruir el imaginario que se ha implantado a los chilenos desde hace más de un siglo sobre la imagen del soldado heroico e idealizado, ya que es instalado en una categoría de la perfección, en cuanto se eliminan aquellos sentimientos o emociones que se relacionan con el régimen nocturno de la imagen. Ejemplo de esto es el miedo a la muerte que se asocia con el apego a lo terrenal, a la tierra, es decir, a la descendencia. Además, tampoco se hace mención a la visión del peruano que también luchó en esta batalla, con la finalidad de sobreponer los “valores” chilenos, para imponer a los estudiantes un pensamiento oficial y patriarcal respecto a la historia de nuestro país y también en relación a la construcción del sujeto hombre.

Por último, es posible determinar cómo a través de la tradición oral los tópicos y la construcción poética determinan el imaginario en el poema que exploramos. Esta relación se establece en la medida que el tema de la muerte en la batalla, es el puntapié inicial que, junto con la construcción poética heredada desde España, impulsarán el imaginario social plasmado de imágenes de patriotismo y heroísmo que identificarán al chileno. Así también, lo que implica el heroísmo es posible vincularlo con los valores cristianos, toda vez que el sacrificio se puede comparar con la inmolación de Cristo por el resto de la gente, considerando que él sería la máxima imagen luminosa que es fuente, a su vez, de todo lo sublime.

4.3 Fernando Córdova: la imagen del diablo como parte de la cultura popular

Fernando Córdova¹⁶ pertenece a la comuna de Peumo, es cantautor de música folclórica y siente especial predilección hacia la tonada tradicional. Durante la entrevista, nos indicó que dentro de sus propósitos musicales están mantener las tradiciones de su pueblo mediante el Canto popular, así como también educar y transformar vidas, ya que su trabajo formal implica la atención de jóvenes con desajuste conductual. En este sentido, el cantor nos indica que la música que él practica también logra transformar a las personas, puesto que esta tiene una carga emotiva que se conecta con los sentimientos de los seres humanos.

No obstante, la temática que se destaca dentro de sus cantos y de su discurso es la referida a la mantención de las tradiciones de su pueblo, Peumo, a causa de que él vivió por algunos años fuera de su comuna. Al volver, encontró que esta ya no era la misma que recordaba, ya que poco a poco comenzaba a sucumbir ante la modernización, dejando paulatinamente atrás las tradiciones. Por esta razón y como forma de contribuir al propósito de este autor, hemos escogido del repertorio que nos presentó, una resbalosa que se titula “En un pequeño pueblo” y que corresponde a una leyenda local que cuenta cómo el demonio jugaba al tejo en los cerros de la comuna a la que pertenece.

Esta leyenda intenta explicar ruidos molestos que despertaban durante la noche a la gente que vivía cerca de los cerros Gulutrén y Larmahue, y que se asimilaban a los sonidos del juego del tejo. Es así que para dar explicación a este fenómeno, se atribuyó la responsabilidad al diablo que jugaba al tejo, dando origen a la leyenda. Asimismo, existen varios elementos que son asociados a evidencias que intentan argumentar que esta historia sí fue cierta, otorgando un grado de veracidad al relato; por ejemplo, existe una piedra cerca del hospital de Peumo que tiene una forma redonda y con un orificio al medio, esta es de aproximadamente un metro y medio de diámetro y se dice que es el tejo con el que Lucifer jugaba.

La construcción poética de esta resbalosa está compuesta por cuartetas y sextillas, con métrica y rima irregular, que por lo general oscilan entre las cinco y siete sílabas métricas. Las sextillas corresponden a seis versos de arte menor con rima, en este

¹⁶ Los versos citados de ahora en adelante son del mismo poeta, por lo que no se indicarán los datos pertenecientes al número de página y nombre del autor, de lo contrario indicaremos.

caso, asonante. Estas estrofas pertenecen al estribillo, que se caracterizan por cambiar de ritmo, tanto en la voz como en el rasgueo de la guitarra. Además, se repite el segundo verso con el tercero y el quinto con el sexto, tal como se indica a continuación:

[Del cerro Gulutrén
al cerro Larmahue,
al cerro Larmahue,
jugaba el diablo al tejo,
el muy puta maire,
el muy puta maire.]

En este sentido, se cumple aquello que planteamos en el Marco Teórico, donde se señala que la construcción métrica y estrófica de la resbalosa no está totalmente determinada, no obstante, la estrofa que más se repite es la cuarteta, tal como también pudo evidenciarse en el canto de Moisés Zamudio.

En esta transmisión de la cuarteta española, en tanto elemento métrico, es donde una vez más la tradición oral juega un rol importante, pues a partir de la construcción colectiva de una leyenda, que se ha convertido en canto, el compositor tiene el propósito de conservar sus tradiciones. Así también, es posible evidenciar cómo se ha traspasado a partir de la oralidad, la cuarteta, propia de la poesía española. En definitiva, lo que hace Córdova es lo que es denominado por Menéndez Pidal (1943) como poesía tradicional popular, pues toma la estructura poética que es de otro lugar e introduce el contenido propio de su entorno, por ejemplo su historia, sus costumbres y su cotidianidad, que también coincide con las de su propio pueblo.

Una de las estrategias que utiliza el poeta para establecer la leyenda dentro del imaginario y de la memoria de su pueblo, es la repetición de versos como los que mencionamos en la sección de este análisis que alude a la métrica. Resulta interesante destacar que los últimos tres versos son: “[...] cuenta la historia / cuenta la historia / cuenta la historia.”, creando el efecto de transmisión interminable de persona en persona y de generación en generación. Del mismo modo, ocurre con el cantor Moisés Zamudio, quien también repite varios versos en su resbalosa, facilitando que el hecho histórico sobre el que cantaba, permanezca en la memoria colectiva.

En esta perspectiva y basándonos en lo que formula Martin Lienhard (2003), este cantor propone, a través de su canto, que no se borren las huellas que ha dejado la historia de Peumo, puesto que, según este creador, la comuna ha ido creciendo cada vez más y ha sido influida por la modernización. De esta manera, Fernando Córdova

contribuye a la perduración de las tradiciones peuminas, presentando sus cantos en programas radiales de carácter masivo.

En este punto la memoria también resulta importante, pues permite que las historias se traspasen y se mantengan en los habitantes de Peumo. El poeta, durante la entrevista declaró que la memoria es “el alma de todo pueblo [...], es para [...] saber quiénes somos, dónde estamos, de dónde venimos [...] y hacia dónde vamos, para no olvidar nuestras raíces” (ver anexos). Esta visión también es compartida por María Catrileo (2000), toda vez que las comunidades orales quieren conservar o reafirmar costumbres y tradiciones orales propias.

Por esta razón, la voz poética de este canto se instala desde el discurso de la tradición, toda vez que habla desde las costumbres que están arraigadas en la tradición oral popular, pertenecientes a la zona rural-campesina, pero que en los últimos años se ha urbanizado, lo que conlleva un proceso de pérdida de la identidad local.

Así también, este tipo de Canto popular pertenece al ámbito marginalizado en la medida que es considerado mayormente como folclor y entretenimiento, borrando o invisibilizando esta práctica popular como una fuente valiosa de poesía y cultura viva, en cuanto es una producción cultural heterogénea, ya que involucra, como ya se sabe canto, melodía, instrumento, baile y comunicación entre el público y el cantor.

A pesar de que el Canto popular es predominantemente oral, Córdova se apoya en la escritura para mantener un registro de sus cantos. En esta instancia, es necesario destacar que varios cantores recurren a la grafía, puesto que producen una gran cantidad de cantos. No obstante y debido a la transmisión y repetición de estas construcciones musicales, no es necesario utilizar los escritos, pues, tal como se mencionó previamente, la memoria juega un papel fundamental en la tradición oral.

Esta articulación entre lo oral y lo escrito, corresponde a lo que dice Derrida (1975) en relación a que se produce una disolución de la visión logocentrista categórica, respecto a la dicotomía, entre habla y escritura. Es decir, en este caso no se trata solo de lo oral ni solo de lo escrito, sino que se produce un vínculo entre ambos elementos de la cultura.

En este sentido no hay que olvidar que se plantea que el lenguaje escrito es una ficcionalización de la realidad y las manifestaciones orales corresponden a la realidad (Ostria, 2001). No obstante, cabe recordar que nuestra postura frente a este

planteamiento, es que ni la escritura ni la oralidad son una representación fiel de las experiencias vividas, puesto que no existe solamente un escenario o una sola verdad, sino que hay tantas perspectivas como sujetos existentes, por lo tanto, ambos elementos constituyen artificios de lo real. Sobre la base de lo anterior, el sujeto poético de este canto, intenta mostrar su propia postura, pues es el modo que tiene para expresar su entorno, situarse en la tierra, y tal como proponía Lienhard (2003), dejar su huella en el mundo.

Ahora bien, dentro de los efectos de la alegoría del *fármakon* que plantea Derrida (1975) para explicar el problema de la escritura, puede establecerse que, por una parte, el efecto “benéfico” del registro escrito de los cantos, es que permite que la temática de la creación no se olvide en el tiempo, por lo que las generaciones venideras podrán instruirse gracias a esta información.

Por otra parte lo “dañino”, es que el Canto popular no es solo contenido, pues como expresión musical, la resbalosa se crea en función de un ritmo que debe ser bailado, así como también, el cantor, tiene una puesta en escena energética que denota alegría. En este sentido, la escritura de este canto deja afuera el contexto, ya que Derrida señala que la escritura o *fármakon* beneficia, porque aumenta el saber y reduce el olvido, sin embargo, anula el contexto, pues lo hace incomprensible.

De este modo, la escritura no es natural a los seres humanos, es un instrumento creado por ellos mismos. Por el contrario, la capacidad de hablar (oralidad) no es algo inventado, puesto que es una capacidad fisiológica y cultural previa a la escritura. En este sentido, aquello que se enuncia en el canto de Fernando Córdova, surge previamente y en forma de narración, a través de la oralidad, puesto que son los mismos habitantes de Peumo los que difundieron esta historia convirtiéndola en leyenda. Así, se sigue un trayecto antropológico (Durand, 2004), puesto que se toma un contenido objetivo, para transformarlo en poesía y canción, develando la subjetividad del sujeto poeta.

Sobre la base de lo anterior y a partir de los propósitos del compositor más la temática del canto, es posible establecer que el tópico que predomina en esta construcción poético-musical es la “humanización del mal”, representada por el diablo. La voz poética de este canto, plantea la figura del demonio como un ser que habita la tierra, y por lo tanto, adquiere formas humanas: es un ser [...] vestí’o de negro / con larga capa / y sombrero de copa.”. No obstante, en los versos posteriores es posible plantear que se produce una ambigüedad respecto a la imagen física de Satanás, puesto

que: “[...] sobre una piedra / su pate’ mula / dejó grabada”. En este sentido, el sujeto de la enunciación plantearía un demonio pseudo humano, un híbrido que se viste de negro, usa capa y sombrero, pero que sus pies tienen la forma de una pata de mula.

Por lo tanto, es esta temática la que se ha transmitido por las vías de la tradición oral, en conjunto con la construcción poética. Es así que el tópico está previamente configurado en el creador, aspecto que posteriormente incide en el imaginario expuesto en el canto. En este sentido, Córdova al destacar la imagen particular del diablo alude de manera indirecta a una conformación de imaginario originada desde una doctrina religiosa de carácter cristiana-católica, puesto que el demonio forma parte de las imágenes que construyen la historia bíblica.

De esta manera, para determinar cuál es el imaginario de la resbalosa, retomaremos, en primer lugar, el método planteado por Durand (2004) acerca de las imágenes obsesivas, que permitirían reconocer el régimen predominante de la imagen. Así, las imágenes que corresponden al régimen nocturno asociado a lo femenino son: “diablo”, “negro”, “juego”, “puta maire”, “cerro”, “ira”, “piedra”, “mula” y “pueblo”.

La asociación del demonio al régimen nocturno de la imagen, a pesar de ser una divinidad, se debe a que es un ser que, dentro del imaginario, se encuentra en un inframundo, es decir, en todo lo que implique el descenso, recordando que este régimen se asocia a lo oscuro, a las tinieblas, a lo misterioso y a lo místico. Este ser se encuentra vestido de negro, color que refleja lo oculto, lo tenebroso y lo desconocido, es decir, que carece de luz.

Igualmente, esta figura del demonio se encuentra realizando un juego tradicional, que es el tejo. El juego se relaciona con el placer, con la diversión que es propia de lo terrenal, del descenso y de lo mundano. En este sentido, el juego se aleja de lo sublime y lo trascendental, por ende, es una acción propia de las inclinaciones del ser humano, pues está dentro de sus necesidades naturales la búsqueda del entretenimiento y del placer.

La expresión “puta maire”, pertenece a una imagen del régimen nocturno, en cuanto a que, connotativamente, se hace alusión a que Lucifer es travieso, “pillo”, astuto o malicioso, es decir, presenta cualidades propias del ser humano en la tierra, pues una travesura maliciosa corresponde a una acción que no es recta ni ascendente como se propone en el régimen diurno de la imagen. Del mismo modo, esta expresión

corresponde al lenguaje vulgar chileno, es un garabato propio de la cultura popular chilena y, especialmente, campesina. En este sentido, se produce un desplazamiento del significado denotativo, ya que “puta maire” tendría un significado análogo a “puta madre”, por lo tanto, es una ofensa grave, que puede incluso afectar a la dignidad de una persona dentro de un contexto machista del lenguaje. En este sentido, se usa la imagen femenina para ofender, es el ejemplo de lo malo, la tentación y el pecado. Sobre la base de lo anterior, la doctrina católica se presenta en cuanto a que la primera mujer, Eva, es la representación de la tentación y la perdición del hombre; del mismo modo, Belcebú es la máxima figura del pecado, que insta al hombre para que realice actos que no son permitidos por los mandamientos de Dios.

Así también, el cerro, la piedra, la mula y el pueblo, pertenecen a este régimen, porque son elementos propios de la naturaleza, y al pertenecer a esta, es una contraposición de lo sublime. El cerro es una gran extensión de tierra, es la cuna que cobija y protege a los árboles, las flores y la hierba. Sobre el cerro nacen y también mueren todos los seres que lo habitan, de manera cíclica una y otra vez, pues la tierra es el lugar del último reposo, tal como indica Durand (2004).

De esta manera, la relevancia-opacidad demuestra que lo opacado corresponde al régimen diurno de la imagen, puesto que hay una nula referencia hacia imágenes de este tipo. Es así que y según lo señalado por Pintos (2005), que algo esté opacado no significa que no exista, solo que está oculto.

De esta manera, si hay un diablo, se asume que también existe un Dios, pero que no está explícito en el texto. En este sentido, si existe un mal, también existe un bien, por lo tanto, que no se mencionen imágenes del régimen diurno, no quiere decir que este no esté presente, pues la ausencia marca la presencia de algo, debido a la intencionalidad en el discurso. En síntesis, se producen dicotomías implícitas entre la trascendencia de Dios quien está en el cielo, y la descendencia de Satanás, quien está abajo –en el inframundo–, en contraposición al cielo. En el régimen diurno, la luminosidad es una imagen dominante y es asociada con la trascendencia, que también implica a Dios. Belcebú, por el contrario, es presentado con ropa negra, que es lo opuesto a la luminosidad.

En definitiva, el imaginario social que se señala en este canto, al parecer tiene como objetivo que la colectividad de un pueblo (Peumo) conserve en la memoria historias, relatos y tradiciones. Este imaginario tiene implícita la tradición católica, pues se releva la imagen del diablo, que, consecuentemente, forma una dicotomía con Dios.

Por lo tanto, el tópico de la “humanización del mal”, representada a través de la figura del demonio es anterior al canto, por lo que el imaginario se construye a partir de este tema, al estar influido por esta concepción dicotómica de la realidad, en tanto que se construye mediante las oposiciones del bien y el mal o Dios y Lucifer. Asimismo, la construcción métrica también es previa al imaginario, pues esta fue heredada desde la tradición española y se ha mantenido gracias a la tradición oral.

Por último, y tras analizar el corpus de estudio, podemos argumentar que este conjunto de cantos corresponde a una expresión literaria, en tanto poética, caracterizada por transmitir ciertos contenidos temáticos que constituyen un imaginario subyacente, ya individual ya social. A su vez, estos tópicos son contruidos y transferidos a través de una forma específica de versos (décima, cuarteta, rima consonante y asonante) que otorgan agilidad y espontaneidad, rigidez y dinamismo a las composiciones.

Estos cantos son la expresión poética de un grupo de personas, hombres y mujeres, cuya fuente de inspiración la configuran su realidad vivida y lo que en esta acontece. Es así como se despliegan producciones vivas del Canto popular que, a través de la tradición oral, funcionan como transmisores de contenidos culturales que expresan –a nivel general– un imaginario trascendido por dimensiones bíblicas, en la medida que se construye a partir de imágenes de *La Biblia*, (tales como Dios y el diablo) debido a la evidente religiosidad cristiana presente en estos cantos. Esto cobra mayor fuerza, toda vez que dentro del Canto popular existe el Canto a lo divino, cuyas implicancias tópicas inciden en el Canto a lo humano, la que corresponde a la otra derivación del aún vigente Canto a lo poeta.

CONCLUSIONES PRELIMINARES

Mediante las siguientes conclusiones, pretendemos entregar una visión global sobre los resultados obtenidos en el análisis del corpus de estudio para de este modo, demostrar la comprobación de nuestra hipótesis, así como el cumplimiento del objetivo general y de los primeros cinco objetivos específicos del presente trabajo.

A lo largo de esta investigación, hemos intentado dar cuenta de la existencia de una tradición cultural-poética antiquísima, que tiene vigencia hasta la actualidad, esto ha sido comprobado a través de un estudio de campo, en tanto que interactuamos directamente con poetas del Valle del Cachapoal que practican, actualmente, la tradición oral del Canto popular.

A partir de esta experiencia, se recogieron una variedad de cantos populares, entre los que seleccionamos siete para ser analizados desde el punto de vista de su forma y su fondo, en tanto que consideramos la construcción poética y los tópicos subyacentes a esta tradición oral, para luego descubrir, a través de estos elementos, la conformación del imaginario.

Cabe reiterar que para efectos del análisis y los objetivos que nos propusimos, estas expresiones populares fueron transcritas desde la oralidad. De esta manera, pensamos que nuestro primer objetivo específico fue cumplido, ya que durante el análisis de los cantos populares explicamos la función que cumple el *fármakon* al interior de las creaciones poéticas, entendiendo que este término implica aquellas interacciones entre la expresión escrita y la expresión oral evidenciadas por los cantos. A partir de esto, confirmamos que la base del Canto popular, es manifestarse como una expresión oral, sin embargo, pudimos comprobar que la mayoría de los cantores utilizaban la escritura –con el consecuente efecto de *fármakon*– para registrar sus cantos o para facilitar la memoria en instancias de realizar su *performance*.

Es por esta razón, que logramos evidenciar que este traspaso desde la oralidad a la escritura deja fuera ciertos contenidos (de orden verbal y no verbal) debido a la reducción de significados que implica el *fármakon*, puesto que las acciones que involucran la *performance* del cantor, permiten enriquecer esta práctica, en la medida que en el contexto situacional se transmiten aspectos comunicacionales variados a partir de la oralidad (entonación, ritmo y volumen), y de elementos kinésicos como gestos, miradas y movimientos corporales.

Creemos, también, que nuestro segundo objetivo específico fue cumplido, puesto que identificamos los elementos estructurales que conforman la construcción poética de los cantos seleccionados. Respecto a estas composiciones poéticas, mencionamos las características formales que las constituyen, dando cuenta de metros como la cuarteta y la décima, y de tipos de rima consonante y asonante. En este sentido, podemos señalar que el impacto de la estructura métrica en el corpus de estudio, demuestra cierta apropiación de la décima espinela, en tanto que está arraigada en los imaginarios sociales de algunos cantos.

A pesar de lo anterior, los cantos analizados presentan ciertas variaciones en su construcción poética, por ejemplo, esto puede ratificarse en los cantos pertenecientes a Lucy Cabezas y Carlos Salas, en tanto que no se ciñen al carácter normativo de la “espinela” que sigue la secuencia *abbaaccddc*, ya que en la primera cantora tiende a utilizar la secuencia *abbccddeed*. No obstante, en las composiciones de Moisés Zamudio, se manifiesta cierto apego a esta herencia métrica española, puesto que practica el Canto popular de una forma más bien rígida, ajustándose a la estrofa originaria de la décima, al tipo de rima y a sus diez versos octosílabos.

De esta manera, y a nuestro juicio, estas diferencias registradas en las creaciones del Canto a lo poeta, se debe, probablemente, al influjo universitario que recibió el cantor Moisés Zamudio y a sus conocimientos profesionales sobre la música. Estos conocimientos disciplinarios no se encuentran presentes en Lucy Cabezas y Carlos Salas, quienes aprendieron esta práctica a partir de la tradición oral, en tanto a que es un proceso de aprendizaje enmarcado en un contexto no académico, por tanto explican el mayor dinamismo y espontaneidad de sus composiciones poéticas.

Ahora bien, en relación a las otras formas de Canto popular, podemos concluir que tanto la resbalosa, como la tonada no presentaron tantas variaciones, porque su métrica es de carácter irregular. De esta manera, en este tipo de composiciones el cantor tiene la libertad de modificar la estructura, para beneficiar el contenido por sobre los elementos normativos que, en algunos casos, implica la poesía.

Es necesario destacar las dos resbalosas presentadas por Moisés Zamudio y Fernando Córdova respectivamente, puesto que ambas no coincidían en la conformación de las estrofas, tipo de rima y medida de los versos. Por una parte, el canto de Zamudio estaba compuesto, fundamentalmente, por coplas y cuartetas que se mantenían constantes, en cuanto a la medida de los versos. Por otro lado, Córdova presentaba

cuartetos y sextillas con una medida de versos que iban desde las cinco a siete sílabas métricas. De este modo, creemos que la diferencia se debe a que la resbalosa es pensada, principalmente, como una danza. Esto significa que lo que interesa en este canto es destacar su ritmo, por sobre los aspectos poético-estructurales.

Nuestro tercer objetivo específico, el que tiene relación con la determinación de cuáles son los tópicos presentes en los cantos seleccionados, fue logrado en la medida que cada composición presentaba una temática predominante, la que estaba directamente relacionada con su imaginario subyacente. De esta manera, varios de los tópicos que encontramos en nuestro corpus estaban enmarcados, ya sea de forma directa o indirecta, con las dimensiones bíblicas, puesto que trataban sobre el sentido trascendente de la muerte, tanto para el niño fallecido como para el soldado. También, se abordaba el dolor por la pérdida de personas queridas, en alusión a las víctimas del accidente aéreo del archipiélago de Juan Fernández. Del mismo modo, se aludía a la humanización del mal, a través de la imagen del diablo, en contraposición a la figura del Creador y, por último, el poder de Dios, en relación a la responsabilidad en el destino de las personas.

De este modo, la predominancia de estos tópicos de carácter religioso, pudo comprobarse en la medida que, aún en expresiones que abordaban temáticas de índole humana, aparecían de igual forma ciertas pistas o marcas textuales atribuidas a imágenes divinas. Por ejemplo, en el Canto a lo poeta, fue posible identificar que entre ambas derivaciones, a saber, a lo humano y a lo divino, a pesar de presentarse de manera separada, se generaban interacciones a nivel del contenido, ya que en el Canto a lo humano se realizaban referencias a seres celestiales como Dios y Lucifer. Asimismo, en el Canto a lo divino se manifestaban alusiones a seres humanos, en tanto a que el influjo del mundo celestial incidía en el mundo terrenal.

En este sentido, advertimos la importancia de destacar el aspecto señalado con anterioridad, porque dentro del Canto a lo poeta, la derivación del Canto a lo humano, es una expresión poético-musical dedicada exclusivamente al tratamiento de experiencias humanas, resultándonos novedosa la constante aparición de fundamentos o temas arraigados en imágenes y elementos bíblicos que configuran el imaginario social de estos cantos.

En consecuencia, todos estos tópicos, junto con la construcción poética, nos permitieron lograr nuestro cuarto objetivo específico, en tanto que visualizamos el imaginario subyacente en el corpus seleccionado, que, como conseguimos comprobar,

predominaba la religiosidad cristiana-católica, debido a que, por ejemplo, la mayoría de las creaciones populares a pesar de abordar temáticas relacionadas con la experiencia humana, insinuaban la presencia de imágenes bíblicas, a saber, la de Dios, el diablo, la muerte y su trascendencia, entre otras.

Finalmente, pensamos que existe una coherencia entre nuestro objetivo general y nuestra hipótesis, puesto que gracias al análisis fue posible comprobar que la tradición oral del Canto popular en la zona centro-norte del Valle del Cachapoal, la construcción métrica y los tópicos fueron determinantes en la conformación del imaginario expresado a través del corpus analizado. Este conjunto de cantos, se caracterizó por ampararse en elementos bíblicos, a causa de presentar imágenes de carácter divino o vinculados con *La Biblia*, manifestando un imaginario social cristiano, en torno a estas creaciones populares, las que se inician desde una composición individual, hasta conformarse como una visión compartida por la comunidad.

CAPÍTULO III
PROPUESTA PEDAGÓGICA

1. INTRODUCCIÓN A LA PROPUESTA PEDAGÓGICA

En este tercer capítulo, correspondiente a la Propuesta Pedagógica, realizamos en primer lugar, a partir de una perspectiva crítica, un diálogo con los Programas de la asignatura optativa de Literatura e Identidad perteneciente al área de Lengua Castellana y Comunicación, con el propósito de indagar en las fortalezas y debilidades y para proponer una mejora a nivel educacional respecto al tratamiento de nuestro tema de investigación, es decir, el Canto popular.

En una segunda instancia, exponemos el paradigma educacional sobre el que está basada nuestra propuesta, ya que a partir de este se construye y configura el diseño y planteamiento de los contenidos, las actividades y la evaluación. Por último, explicamos de modo general, cuál es la organización de nuestra Propuesta Pedagógica.

A lo largo de nuestra investigación acerca del Canto popular, hemos podido reflexionar en torno a la importancia que posee esta manifestación cultural, ya que forma parte de la vida cotidiana de los cantores y contribuye con la transmisión –de generación en generación– de contenidos culturales (valores, visiones de mundo y costumbres) que permiten la construcción dinámica de la identidad de los sujetos. No obstante, en el ámbito educacional, específicamente en la literatura, el tratamiento de esta tradición popular ha sido escaso.

De esta manera, esta carencia cultural a nivel de los contenidos que se entregan a los estudiantes de Enseñanza Media se evidencia en la revisión del Plan Optativo Diferenciado de la asignatura de Literatura e Identidad. La mayoría de los contenidos y sobre todo las lecturas propuestas, se vinculan directamente con el canon oficial –sin intención de desmerecer su valor literario–, en tanto que se promueve la lectura de textos pertenecientes a la tradición literaria occidental, quedando relegado el Canto popular a un ámbito marginal, secundario y, muchas veces, invisible en la literatura.

Igualmente, creemos que otra causa que explica este desplazamiento del Canto popular como expresión literaria, es aquella relacionada con el contexto geográfico en el que se desarrolla esta tradición, puesto que al manifestarse, mayoritariamente, en lugares rurales y periféricos, coarta la posibilidad de que los estudiantes de zonas urbanas se relacionen de forma más directa con este tipo de práctica, y en consecuencia, incide en el grado de conocimiento que ellos tengan sobre la misma.

Por esta razón, se pretende la inclusión de este tema al ámbito curricular, en tanto que también es un contenido significativo que debería ser abordado dentro del tejido de la producción de la literatura, más aún si se considera que el Canto popular es una expresión artística complementaria al campo literario dominado, normalmente, por el canon.

Ahora bien, para revertir esta problemática hemos decidido trabajar el plan optativo humanista antes mencionado para el curso de cuarto año de Enseñanza Media. Esta elección se debe a que se trabaja el tema de la identidad como una constante dentro de la literatura, aspecto que destacamos, ya que el Canto popular se conforma como una expresión poético-musical que representa una parte de nuestra identidad nacional.

En este sentido, nos interesa promover, a partir de esta propuesta didáctica, que los estudiantes valoren esta tradición popular como elemento constituyente de la literatura y de la conformación de parte de nuestra identidad. Para ello, uno de los aspectos que evidencia lo anterior, es la integración de las creaciones de los poetas seleccionados para nuestro corpus de estudio, así como también destacar dentro del módulo a estos mismos creadores, mediante fichas que describen brevemente aquellos rasgos que los distinguen al interior de este oficio. Así, dichos apartados se titulan “Rescatando las voces de nuestro pueblo”, con la finalidad de que los estudiantes conozcan a estos poetas anónimos y, si es posible, provocar en ellos el interés por inmiscuirse dentro de esta práctica popular.

En relación a la organización del Programa de estudio de esta asignatura, este se estructura a partir de dos Unidades de Aprendizaje, la primera orientada al tratamiento de la identidad en la experiencia cotidiana de los estudiantes y la segunda, aborda la identidad como tema recurrente en la literatura.

Cabe destacar que para ambas unidades se proponen lecturas de obras significativas desarrolladas en distintas épocas y culturas, enfatizando las que pertenecen al contexto chileno y latinoamericano, especialmente, en las contemporáneas. Sin embargo, las obras chilenas en su mayoría están relacionadas con la literatura canónica, ya que contempla a autores reconocidos a nivel nacional e internacional, tales como Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Alberto Blest Gana, José Donoso, Mariano Latorre, entre otros.

En consecuencia, las obras canónicas de los escritores antes mencionados vendrían a representar parte de la construcción de la identidad, cuestionándonos, de este

modo, por qué la identidad como tema principal, debe ser tratada en los establecimientos educacionales solo a partir de dichas creaciones literarias, no así desde la inclusión de otro tipo de producciones que están fuera del canon, como es el caso del Canto popular, en tanto a que este sería un complemento relevante en el proceso de identidad, debido a que apelaría a una responsabilidad y valoración de las diversas posiciones identitarias.

En este sentido, creemos que lo anterior obedece a que se tiende a transmitir contenidos que parten desde la escritura, dejando de lado manifestaciones literarias que se originan en la oralidad. Esta jerarquización, posiblemente, se debe a que la cultura hegemónica ha instaurado la escritura por sobre los discursos orales, aspecto que se ha demostrado en el listado de lecturas propuesto en el Programa de Estudio de la asignatura de Literatura e Identidad.

Un aspecto importante a destacar de la propuesta educativa del Ministerio de Educación, es lo que refiere a los Objetivos Fundamentales planteados para las dos Unidades de Aprendizaje, ya que buscan promover la comprensión y valoración respecto de los procesos de conformación de la identidad, a partir de la tradición literaria, especialmente, aquella producida en el contexto latinoamericano y chileno.

De este modo, lo relevante de rescatar la literatura chilena, es que se torna a valorar expresiones propias, razón que nos permite incluir la poesía y el Canto popular, debido a que son manifestaciones que se desarrollan en nuestro país, las que transmiten concepciones de la realidad que configuran la o las identidades nacionales. Ahora bien, y a diferencia de lo destacado en los Programas de estudio, las expresiones de este tipo de poesía se transmiten, principalmente, desde la oralidad.

La incorporación del Canto popular como contenido para el aprendizaje, permite enriquecer la conformación de la identidad de los estudiantes, porque al articularse este tipo de canto, fundamentalmente con la oralidad, conlleva al tratamiento de contenidos culturales que no siempre son abordados por la tradición escrita.

De esta manera, observamos que el proceso de aprendizaje que se pretende construir, a partir del vínculo entre los contenidos de ambas unidades, se desarrolla gradualmente en la medida que se persigue que los estudiantes comiencen reconociendo el proceso de la identidad desde su propia experiencia y cotidianeidad, para luego comprender que la identidad también se construye en conjunto con otros, es decir, en la interacción con los demás, aspecto que destacamos como una fortaleza dentro del Programa de Estudio.

A partir de la base identitaria que construye el estudiante durante la primera unidad de esta asignatura, se introduce o extrapola la identidad en la segunda unidad, como una manifestación recurrente de la literatura, por ende, ahora el educando deberá identificar, desde una perspectiva crítica e interpretativa, el tratamiento literario de la identidad para relacionarlo con el contexto de producción de la obra, con otras producciones artísticas y con su propia experiencia.

De esta manera, a partir de las debilidades y fortalezas encontradas en los Programas de estudio, hemos decidido realizar nuestra intervención pedagógica, para diversificar o ampliar el abanico literario que propone el MINEDUC, en tanto que excluye a otras producciones que no forman parte de la tradición literaria occidental. Sin embargo, resulta necesario incorporar creaciones literarias marginalizadas, debido a las implicancias positivas que se producen a nivel de la conformación de la identidad personal y colectiva de los estudiantes. Por lo tanto, la propuesta pedagógica, se organiza a partir de tres conceptos fundamentales, las que corresponden a: Canto popular, imaginario y oralidad en relación con la tradición oral.

Respecto a nuestra propuesta didáctica, señalamos que esta se erige a partir del modelo de “aprendizaje significativo”, planteado por David Ausubel, Joseph Novak y Helen Hanesian, en el libro *Psicología educativa. Un punto de vista cognoscitivo* (1978 [2001]). En este sentido, situamos al estudiante como eje central del aprendizaje, donde la asimilación de los contenidos curriculares se efectúa teniendo en consideración los conocimientos previos que el sujeto posee. Al respecto, los autores sostienen que el aprendizaje significativo corresponde a la

disposición para relacionar sustancial y no arbitrariamente el nuevo material con su estructura cognoscitiva, como que el material que aprende es potencialmente significativo para él, es decir, relacionable con su estructura de conocimiento sobre una base no arbitraria y no al pie de la letra (Ausubel *et al*, 2001: 48).

En efecto, nos apoyamos en el principio educativo que sostienen estos autores, donde la concepción de aprendizaje se aleja del academicismo y de la memorización de los contenidos y, en su lugar, se promueve una enseñanza que considera el bagaje cultural del estudiante y lo complementa con lo nuevo, propiciando de esta manera, una educación que adquiere sentido para el educando, en tanto que se vincula el nuevo contenido con sus experiencias e ideas previas, proyectándolos en nuevos escenarios de aprendizaje.

En este sentido, es necesario destacar cómo pretendemos que los estudiantes asimilen los conceptos que buscamos enseñar para que logren un aprendizaje significativo, lo que conseguirán mediante la “asimilación conceptual”, planteada por los autores antes mencionados, es decir, la relación entre el nuevo contenido con los conocimientos previos del estudiante.

Como mencionamos anteriormente, nuestra unidad de aprendizaje se vincula con el desarrollo de la identidad y su relación constante con la literatura, relacionado con los conceptos que trabajamos durante nuestra tesis. De esta manera, en cuanto al tema de la oralidad que es desarrollado en la propuesta didáctica, consideramos que los aprendizajes previos con que debiese contar el estudiante, corresponden a la comunicación verbal y no verbal, puesto que son temáticas abordadas, principalmente, en primer año de Enseñanza Media de la formación general de la asignatura de Lengua Castellana y Comunicación.

Asimismo, el concepto de oralidad se relaciona con el Canto popular, puesto que este último se transmite, principalmente, por vía oral. Por consiguiente, el estudiante también debe conocer conceptos relacionados con la forma de la poesía (tipo de estrofa, rima, medida de los versos, entre otros), y el fondo, es decir, las diversas temáticas e interpretaciones que pudiesen surgir en las composiciones. Todos estos contenidos y habilidades de comprensión constituyen el andamiaje con que debiera contar el estudiante y que de forma graduada, le permiten la asimilación de los nuevos conceptos que se enfocan hacia la búsqueda de la identidad que aporta, literariamente, el Canto popular y su imaginario subyacente.

Es así que nuestra propuesta didáctica está conformada, en primer lugar, por las planificaciones de la segunda unidad titulada, de acuerdo a los Programas de Estudio: “La identidad como tema permanente en la literatura”. Es importante señalar que respecto al diseño de este recurso pedagógico, está organizado por colores, dado que cada planificación de clase se adscribe a un color en específico, el que concuerda con el módulo del estudiante.

No obstante, esta unidad de aprendizaje es intervenida a partir de las debilidades que observamos, incorporando algunos de los conceptos fundamentales tratados durante nuestra investigación y que, como ya señalamos, corresponden a oralidad, imaginario y Canto popular. Por consiguiente y considerando los nuevos conceptos que serán integrados para esta segunda unidad de aprendizaje, hemos modificado el título original

por uno más apropiado a nuestros propósitos, llamándola “Canto y poesía popular en la literatura como fuente de identidad”.

En una segunda instancia, desarrollamos un texto para el estudiante enfocado en su aprendizaje significativo, porque incluye contenidos y actividades que exigen un papel activo del educando. Es decir, se espera que disponga de aprendizajes previos contruidos a partir de la formación general del área de la enseñanza del castellano. Además, cabe señalar que otro conocimiento previo corresponde a lo aprendido durante la primera unidad, la que procura afianzar la formación sobre la propia identidad que será de utilidad para el avance en sus nuevos conocimientos.

Así, la propuesta didáctica contempla el tratamiento de algunos contenidos de la segunda unidad, los que comprenden lecturas literarias y no literarias, siempre enfocadas hacia el Canto popular y la identidad nacional. También buscamos que los estudiantes discutan, por ejemplo, a través de preguntas orientas a la reflexión sobre la problemática de la identidad mediante la comparación y contraste entre la literatura escrita y oral.

Finalmente, se crea una actividad de cierre que sigue la metodología globalizada, en tanto que se articulan contenidos del área de nuestro subsector con aquellos pertenecientes a Artes Musicales. Es así que los estudiantes deben producir poesía popular, considerando la dimensión literaria en cuanto a la construcción poética que implica el Canto popular. Asimismo, estas composiciones deben ir acompañadas por voces e instrumentos musicales que representarán de una manera más enriquecedora esta antiquísima manifestación popular.

CONCLUSIONES FINALES

Las siguientes conclusiones finales se configuran a partir de la culminación del proceso investigativo de nuestro seminario de grado, el que considera en primer lugar, el cumplimiento del objetivo general, que se alcanzó mediante el análisis crítico literario de los cantos de nuestro corpus de estudio. Así también, se reitera el logro de los objetivos específicos, esta vez integrando y destacando el referido a la propuesta pedagógica que nos planteamos en relación con el Canto popular. En segunda instancia, se indican los obstáculos o las limitaciones que surgieron a lo largo de la investigación. Por último, se proponen posibles proyecciones que, a nuestro juicio, desprenden intereses académicos en torno a la temática que abordamos.

Debido a la naturaleza de la presente investigación, en tanto estudio de campo, estuvimos en contacto directo con cantores y cantoras pertenecientes al Valle del Cachapoal, específicamente, a las comunas de Las Cabras, Peumo y San Vicente de Tagua Tagua. Estos/as poetas compartieron su arte con distinguido entusiasmo al comprender que nuestro trabajo se interesaba por una tradición con larga trayectoria en nuestro país y que todavía es cultivada en el seno de una cultura diversa y en constante movimiento. Más aún, presentaron mayor interés cuando les señalamos que, a partir de este estudio, diseñaríamos una propuesta educativa dirigida a estudiantes de Enseñanza Media, con el propósito de que los educandos conozcan, comprendan y valoren este canto como un contenido cultural nacional aún vivo y que es resultado de la expresión poético-musical e identitaria de sujetos de nuestra sociedad.

En esta tesis se realizó un análisis de la tradición oral del Canto popular en relación a la construcción poética y la elección de los tópicos, en tanto elementos determinantes en la configuración del imaginario subyacente en los cantos populares escogidos, en el que se descubrió una vinculación con elementos de carácter bíblico. Para ello, fue necesario abordar el corpus de estudio desde una perspectiva crítica e interpretativa, a partir de dos categorías de análisis, por un lado, “la oralidad” –abordada desde el concepto de *fármakon* de Jacques Derrida y de los planteamientos teóricos de Martín Lienhard– y, por otro, “el imaginario” – basándonos en las propuestas de Gilbert Durand y Juan Pintos–.

Respecto a lo anterior, “la oralidad” nos permitió profundizar en la problemática que enfrentan las culturas o sociedades orales, porque son marginadas por la cultura oficial, en el sentido de que se ven forzadas a utilizar la escritura ante expresiones como el canto, con la consecuente reducción lingüística y literaria de sus producciones. Este

planteamiento de Lienhard, a su vez, guarda relación con los aspectos benéficos y negativos de la teoría derridiana del *fármakon*.

Las primeras implicancias establecen relación con dejar un registro escrito que facilita la memoria sobre algún hecho (como se comprueba con el canto “Resbalosa a los héroes de la Concepción” perteneciente a Moisés Zamudio, quien utiliza tanto la escritura como el canto de esta composición para educar a sus estudiantes). Las segundas, refieren la reducción o encapsulamiento de significados a nivel de la escritura, efecto ante el que la oralidad actúa enriqueciendo los sentidos de lo transmitido, ya que se vale de la incorporación no solo de elementos verbales, sino también de los no verbales, musicales o coreográficos (Lienhard, 2003) para tal propósito. Por ejemplo, esto se aprecia en canciones como “El fotógrafo” de Eliana Droguett, quien utiliza gestos y entonaciones durante su *performance* para resaltar el aspecto pícaro de su composición.

Ahora bien, en lo que respecta a la categoría de “imaginario”, los cantos evidenciaron la aparición de imaginarios tanto sociales como individuales (Pintos, 2005), dependiendo del posicionamiento de la voz enunciativa (en primera persona singular o plural) y de las temáticas si eran o no compartidas por la comunidad como se comprobó en “Canción a los 21” de Lucy Cabezas, en donde la sujeto de enunciación transmite la experiencia o imagen de “dolor” ante la tragedia desde un “nosotros”, es decir, desde la colectividad.

Además, las imágenes recurrentes aparecidas en los cantos nos permitieron vincularlas con los “regímenes” planteados por Durand (2004), en cuanto a si referían, por una parte, por ejemplo la imagen “del amamantamiento”, “de la sepultura”, “del diablo”, “del llanto”, “del acto sexual”, “del cuerpo” establecían conexión con el régimen nocturno o femenino de la imagen, toda vez que representaban la dominante digestiva o sexual, el lado oscuro, terrenal, cíclico o emotivo del que estaba empapado el imaginario expresado en la composición poética. Por su parte, aquellas imágenes que aludían a “Dios”, a “los ángeles”, a “la trascendencia”, “al alma”, “al cielo”, “al padre” se emparentaban con la dominante vertical o de ascenso, con el tiempo lineal, con el lado luminoso o régimen diurno de la imagen, que presenta un fuerte carácter normativo y masculino.

Respecto a lo anterior, se comprobó que ambos regímenes estaban presentes en nuestro corpus de estudio, sin embargo, uno prevaleció en la mayoría de los cantos: el régimen diurno de la imagen. Este régimen, debido a su carácter sublime y trascendente,

comparte su rasgo normativo y masculino con *La Biblia*, texto cuyas imágenes consideramos que conforman, predominantemente, el imaginario presente en los cantos analizados, a raíz de los procesos de evangelización e impactos identitarios ejercidos por la cultura española en nuestro país y cuyos efectos son posibles de evidenciar hasta en la actualidad como se comprueba a través del segundo capítulo de este trabajo.

Por lo tanto, lo antes mencionado evidencia el logro de nuestro objetivo general, lo que conlleva, a su vez, al necesario cumplimiento de nuestros objetivos específicos y, por ende, de nuestra hipótesis. En relación a esta última, se logró comprobar que la construcción poética y los tópicos son determinantes en la conformación del imaginario de los cantos analizados, el que se caracterizó, predominantemente, por la aparición de imágenes bíblicas, porque era recurrente la alusión a Dios, a los ángeles, al diablo, al cielo, entre otras. Además, este imaginario sustentado en elementos de *La Biblia* es transmitida a través de décimas y cuartetos, a saber, por el impacto religioso (temático) y poético (métrico) generado por la cultura española en el proceso de construcción de nuestra diversa identidad nacional y que se sostiene hasta nuestros días. Todos estos aspectos ya fueron explicados y desarrollados con anterioridad en las conclusiones preliminares.

En cuanto a la unidad didáctica que realizamos y que forma parte de nuestro último objetivo específico, podemos mencionar que la inclusión de los elementos tanto estructurales como temáticos del Canto popular, intentaron revertir la predominancia en los Programas de estudio de manifestaciones pertenecientes al canon dominante, pues se exaltó y se dio a conocer una expresión artística literaria, comúnmente, marginalizada. Esta fue introducida en el ámbito educativo como fuente válida dentro de los procesos de configuración identitaria nacional y, particularmente, de aquella perteneciente a los cantores y cantoras que colaboraron con nuestra investigación.

Lo que se pretende a nivel de nuestra innovación respecto a lo propuesto en los Programas de estudio, es demostrar la viabilidad de trabajar estas composiciones populares en los colegios, las que comúnmente son relegadas a segundo plano por parte del discurso oficial y dominante del MINEDUC. Es así que diseñamos un módulo didáctico dirigido a estudiantes de Enseñanza Media, específicamente a 4° Medio, y que persigue contribuir al enriquecimiento de sus visiones de mundo respecto a la diversidad cultural en que están insertos y para que se desarrollen como sujetos en conjunto con los demás, factor clave en la construcción de la dinámica identidad.

Lo anterior, a su vez, encausará el cumplimiento de los Objetivos Fundamentales y Transversales del Programa, debido a que permitirá a nivel identitario, el crecimiento y autoafirmación personal de los educandos, el desarrollo del pensamiento a partir del conocimiento de la diversidad cultural que los circunscribe y el desarrollo de valores como el respeto y la tolerancia que atañe a su formación ética. Todo esto, va en apoyo de su persona y relación con el entorno, reconociendo en este un conjunto de expresiones de contenidos culturales que complementan su identidad en función de la comprensión y valoración de los sujetos que integran la sociedad.

Por consiguiente, se enfatizó en la lectura de producciones literarias de poetas populares, rasgo que permitió relevar nuestro corpus de estudio arraigado en la oralidad, con el fin de que los estudiantes puedan conocer y valorar una práctica cultural específica de nuestro país como es el Canto popular. Esta tradición continúa viviendo a través de sus cultores y nos posibilita comprender las experiencias e imaginarios transmitidos a través de este canto –en este caso– de la zona centro-norte del Valle del Cachapoal. Estos testimonios de arte y de vida constituyen la materia prima de la mayoría de las actividades de la propuesta y persiguen el enriquecimiento de la percepción de los estudiantes en función de su cultura, su construcción de identidad a nivel personal y con los demás, así como las implicancias de todo esto en la configuración de su pasado, su presente y porvenir.

En este sentido, la intervención de la segunda unidad de aprendizaje de la asignatura de Literatura e Identidad plantea, como propósito principal, apreciar la significación literaria del Canto popular, en tanto que se constituye como una creación estética en sí misma, no solo por su aspecto musical y folclórico –al que muchas veces queda reducido– sino también por el cuidadoso tratamiento que hacen los y las poetas respecto a los aspectos formales y de contenido a nivel de sus composiciones. Esto se evidencia, por ejemplo, en la coherencia semántica local y global entre los versos, en las imágenes creadas a través de la *poiesis* y el consecuente efecto frutivo que genera en quienes perciben la *performance* de este canto. Asimismo, la incorporación del concepto de imaginario a la unidad didáctica permitió la comprensión de este elemento como un factor que incide en el proceso de conformación de la identidad, la que en este caso se manifiesta influenciada por aspectos heredados a partir de la cultura española –además de la construcción poética– como son las recurrentes imágenes bíblicas aparecidas en los cantos.

Para lograr el objetivo de nuestra propuesta didáctica organizamos las planificaciones y el módulo didáctico de esta unidad en función de generar en los estudiantes un aprendizaje significativo, por lo que las actividades y textos escogidos buscan desarrollar un pensamiento crítico-valorativo, recursos orientados a recoger los conocimientos previos de los educandos para, posteriormente, lograr la reapropiación del nuevo conocimiento, en este caso el Canto popular como una expresión identitaria. De esta manera, se elaboró una propuesta pedagógica sustentada en una visión constructivista de la enseñanza y del aprendizaje, lo que implica un rol activo por parte de los estudiantes en la elaboración de conocimiento, el que se organiza a partir de la interacción entre sus experiencias y los contenidos trabajados durante las sesiones de la unidad 2 de Literatura e Identidad, cuyo registro se constata en las planificaciones de clase establecidas en la Propuesta.

En coherencia con lo señalado más arriba, la actividad final persiguió la puesta en escena de las propias creaciones populares de los estudiantes, las que debían visualizar la identidad del grupo curso. De este modo, destacamos la utilización de elementos tanto a nivel literario como musicales, debido a que se evalúa a partir de una metodología globalizada, ya que se incluye en ella otra asignatura curricular (Educación musical). Esto con el propósito de incursionar en la interdisciplinariedad de los contenidos curriculares, y así fomentar en los educandos una visión no tan parcelada del conocimiento como sucede, comúnmente, en los establecimientos educacionales de nuestro país.

Es conveniente que señalemos que esta Propuesta Pedagógica, no solo se erige para dar solvencia a uno de los requerimientos de la presente investigación, sino también como una propuesta viable de apoyo a la profesión docente que en el futuro ejerzamos y para que sea implementada en un contexto de aula real, si bien comprendemos la cuota subyacente de idealización que implica la creación del módulo didáctico y, en el fondo, todo diseño de enseñanza. Al respecto, indicamos la importancia de adaptar los contenidos abordados de acuerdo con las características contextuales del colegio ante una eventual intervención en aula en base a esta propuesta, después de todo a eso obedece su nombre, a proponer un material educativo que está sujeto a las demandas y reformulaciones requeridas por los estudiantes y del ambiente en que se ejecute su implementación.

Respecto a la Propuesta Pedagógica, sostenemos que el análisis de los cantos de nuestro corpus de estudio y su inclusión en las actividades del texto para el estudiante,

ha sido como consecuencia de reivindicar el valor de estas composiciones que comúnmente son relegadas al “folclor”, nominalización peyorativa que muchas veces es entregada a contenidos culturales que no son valorados en toda su dimensión (estética, ideológica, valórica, entre otros) y en el necesario aporte que significan en la construcción de la identidad de los educandos a partir de –como en este caso– las expresiones literarias (Canto popular), cuyo sentido hemos intentado plasmar mediante la elaboración de esta unidad didáctica.

Para concluir, podemos señalar que la actividad de los estudiantes enfocada en el conocimiento, comprensión y valoración de este tipo de producciones literario-musicales aún vigentes, está orientada a reivindicar el valor de la práctica de la tradición oral del Canto popular de nuestro país que, debido a provenir desde espacios y culturas marginados por los discursos dominantes, generalmente, no son incluidos dentro del currículo nacional y omitidos, consecuentemente, al interior de las aulas. Por ello, hemos enfatizado que esta práctica literaria no debe ser ajena a los estudiantes, pues sigue viva en el territorio nacional y excluirla de la enseñanza sería un acto anti-ético y anti-profesional, porque les presentaríamos una realidad escindida o fragmentaria a los educandos. Esto iría en desmedro, precisamente, de la construcción de identidad personal en contacto con los demás que persiguen los mismos objetivos del electivo Literatura e Identidad propuestos por el Ministerio.

De esto último se desprende la relevancia de la unidad didáctica que construimos, en la medida que acerca a los educandos una realidad, una identidad, que suele omitirse o soslayarse por las mismas implicancias selectivas que genera el canon literario en la tarea escolar que implementan los profesores y profesoras de nuestro país, quienes muchas veces temen a atreverse al empleo de obras literarias en las que no fueron instruidos o que resultan una desviación con respecto a lo que los Programas de Estudio establecen que se debe enseñar.

Sin embargo, la propuesta que hacemos demuestra que sí es posible aventurarse a la inclusión y no exclusión de estas producciones literarias en el ámbito educativo, lo que no implica un acto piadoso en función de estas obras de arte rechazadas por el canon oficial, sino una complementación, un enriquecimiento dentro de las obras poéticas que la cultura genera. De lo contrario se estaría presentando a los educandos un corpus de obras reducido y de clara tendencia clasista, hecho que no favorece en nada a una educación comprometida con la formación de ciudadanos de bien y que se espera que aprendan durante toda la vida.

Es adecuado señalar, en esta instancia, cuáles fueron las dificultades que surgieron durante el desarrollo de nuestra tesis. En primer lugar, en la Biblioteca de nuestra Casa de Estudio se evidenció cierta escasez respecto a bibliografía referida al Canto popular como también a textos fundamentales para el desarrollo del Marco Teórico. Sin embargo, rescatamos un aspecto positivo de lo anterior, porque nos instó a visitar otros espacios de investigación académica que enriquecieron nuestra experiencia, en la medida que conocimos el funcionamiento de bibliotecas o fuentes informativas que ampliaron nuestra perspectiva sobre el Canto popular y con ello, a nuestro juicio, pudimos realizar un mejor tratamiento de la temática abordada.

Otra limitación tiene relación con los textos encontrados sobre el Canto popular, dado que la mayoría de las obras revisadas se dedicaban a la recopilación de composiciones de este carácter, no así al análisis crítico de estas últimas, lo que dificultó, a su vez, la creación del apartado del Marco Teórico vinculado con la explicación conceptual de las otras derivaciones poéticas, tales como la tonada y la resbalosa, pues estas se exponían a partir de argumentos musicales, más que literarios.

El último obstáculo se vincula con el criterio de legibilidad en la recolección de algunos cantos y entrevistas, ya que en ciertos poetas no se comprendieron, auditivamente, sus expresiones, debido a la deficiente calidad de las grabaciones, decidiendo de esta forma la exclusión de un poeta de nuestro corpus de estudio, puesto que era el que más presentaba problemas de este tipo.

En cuanto a las proyecciones reales que se desprenden de nuestra investigación, destacamos el estudio de una de las bifurcaciones del Canto popular, como lo es el canto de protesta, debido a que creemos que este también presenta un imaginario subyacente y que estaría vinculado con una dimensión sublime y terrenal (régimen diurno y nocturno de la imagen), puesto que resalta “valores” (justicia, solidaridad, respeto) que debieran concretarse en las relaciones humanas. Por lo tanto, este canto es expresión de una idea o modo de respuesta que puede emanar desde lo individual o social y que genera consecuencias a nivel colectivo, lo que la vincula con los imaginarios sociales que plantea Pintos (2005). Pese a lo anterior, este imaginario se alejaría de una perspectiva religiosa, para organizarse desde una visión más bien laica y de reivindicación política, en tanto que plantea tipos de sujetos críticos con respecto a la realidad social, a los sistemas de poder, entre otros. Se trataría de un rasgo de tintes subversivos, los que pudimos comprobar en uno de los cantos que no incorporamos en nuestro corpus de estudio llamado “Que vengan todos” de Mario Pardo.

En esta misma perspectiva de proyecciones, esperamos que en el ámbito pedagógico nuestra propuesta didáctica contribuya a formar parte de un material de apoyo para los profesores que busquen ampliar y/o complementar las tradicionales concepciones de la literatura en los estudiantes, es decir, que el profesor o los futuros docentes valoren y promuevan el conocimiento y la lectura de expresiones populares como las revisadas en este estudio, entre otras.

Así también, queremos mencionar otra posible proyección que se pudiera desprender de esta tesis, a partir de cantos religiosos expresados en otro tipo de religiones, por ejemplo, los de la Iglesia Evangélica, los Mormones, u otra confesión cristiana, para observar y analizar si poseen algún tipo de construcción poética en particular, la que tal vez también ha sido heredada por otra cultura –tal como comprobamos en el Canto popular–. De igual modo, se podría identificar cuáles son los temas más recurrentes, para luego visualizar el imaginario que se extrae de dichas creaciones.

Finalmente, esperamos que esta investigación contribuya a aumentar el campo académico relacionado con estudios críticos sobre la tradición oral del canto popular del Valle del Cachapoal y así también, a otorgarle el valor que merece este tipo de expresiones dentro de la sociedad en general, como en los contenidos de la educación en nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS BÁSICOS

Cabezas, L. (2012). “Canción a los 21”. Referencia oral.

Córdova, F. (2012). “En un pequeño pueblo”. Referencia oral.

Correa, A. (2012). “Soy Correa Orellana”. Referencia oral.

Droguett, E. (2012). “El fotógrafo”. Referencia oral

Salas, C. (2012). “Al estilo campesino”. Referencia oral.

Zamudio, M. (2012). “Resbalosa a los héroes de la concepción”. Referencia oral.

_____ (2012). “Ángel glorioso y bendito”. Referencia oral.

TEXTOS CRÍTICOS-TEÓRICOS

Acevedo, A. (1933). *Los cantores populares chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

Carretero, A. (2003). Un acercamiento antropológico a lo imaginario. Recuperado el 27 de Octubre de 2012, de <http://dspace.usc.es/handle/10347/1223>

Castoriadis, C. (1988). *Los Dominios del Hombre: Las Encrucijadas del Laberinto*. Barcelona: Gedisa.

Catrileo, M. (2000). Algunos fundamentos de la oralidad. *Documentos Lingüísticos y Literarios* 23: 13-20. Recuperado el 28 de Octubre de 2012, de www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=412

Cegarra, J. (2012). Fundamentos Teórico Epistemológicos de los Imaginarios Sociales. Recuperado el 27 de Octubre de 2012, de <http://www2.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/43/cegarra.html>

Dannemann, M. (2011). *El Mester de Juglaría en la Cultura Poética Chilena. Su Práctica en la Provincia de Melipilla*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Dannemann, M., Barros, R. (1964). Introducción al Estudio de la Tonada, *Revista Musical Chilena*, N° 109, 105-114. Recuperado 25 de octubre de 2012, <http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/viewFile/14679/15014>

De Vivanco, L. (2009). El saber de los fantasmas: imaginarios y ficción. Recuperado el 28 de Octubre de 2012, de <http://www.scielo.cl/pdf/alpha/n29/art15.pdf>

Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

Dölz, I. (1984). *Origen y desarrollo de la poesía tradicional y popular desde la colonia hasta el presente*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica.

Figueroa, S. (2010). *Cancionero de la tonada chilena*. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

Franzone, M. (2005). Para pensar lo imaginario: una breve lectura de Gilbert Durand. Recuperado el 27 de Octubre de 2012, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012005000100008&lng=en&nrm=iso&ignore=.html

Gómez, P. (2011). Imaginarios sociales y análisis semiótico. Una aproximación a la construcción narrativa de la realidad. Recuperado el 26 de Octubre de 2012, de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/185/18501713.pdf>

González, J., Ohlsen, O. y Rolle, C. (2009). *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Católica de Chile.

Huamán, M. (2003). Claves de la deconstrucción. Recuperado el 29 de Octubre de 2012, de http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtualdata/libros/literatura/lect_teoría_lit_ii/claves.pdf

Lienhard, M. (2003). *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina*. Lima: Editorial Horizonte.

- López, E. (1927). *Música popular española*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- López, F. (1974). *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Editorial Gredos.
- Loyola, M. (2006). *La Tonada: Testimonios para el futuro*. Valparaíso: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Martínez, J. (s/f) ¿Qué son los imaginarios? Recuperado el 27 de Octubre de 2012, de <http://escenaytecnica.cl/articulos/item/download/10>
- Menéndez, R. (1943). *Los romances de América y otros estudios*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina S.A.
- Ong, W. (2006). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: FCE.
- Ostria, M. (2001). Literatura oral, oralidad ficticia. Recuperado el 26 de octubre 2012, de http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132001003600005
- Plath, O. (1998). *Folclor Chileno*. Madrid: Editorial Grijalbo.
- Pintos, J. (2005). Comunicación, construcción de la realidad e imaginarios sociales. Recuperado el 26 de Octubre de 2012, de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/279/27910293.pdf>
- Pintos, J. (2004). Inclusión/exclusión. Los imaginarios Sociales en un proceso de construcción social. Recuperado el 26 de Octubre de 2012, de <http://www.usc.es/cpoliticasy/mod/book/view.php?id=778>
- Ruedas, R. (2007). Derrida, Barthes y una teoría educativa del hipertexto: hacia una gramatología hipertextual. En Ruedas, R., *Para una pedagogía del hipertexto. Una teoría de la deconstrucción y la complejidad* (pp. 345-537). Barcelona: Anthropos Editorial.
- Salas, R. (2005). *Pensamiento crítico latinoamericano*. Volumen I. Santiago de Chile: Ediciones UCSH
- Uribe, J. (1974). *Flor de canto a lo humano*. Santiago de Chile: Editorial Editora Nacional Gabriel Mistral Ltda.

Vansina, J. (1966). *La tradición oral*. Barcelona: Editorial Labor.

Vansina, J., Udina, D. (2007) *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. Barcelona. Editorial Asociación Historia y Fuente Oral.

Van Dijk, T. (1994). Discurso, Poder y Cognición Social. En *Cuadernos*, N°2, Año2. Recuperado el 15 de Noviembre de 2012, <http://www.discursos.org/oldarticles/Discurso,%20poder%20y%20cognici%F3n%20social.pdf>

Velasco, H. (1986). Sobre los procesos de la tradición oral: las adivinanzas, mediaciones de poder y saber. Recuperado el 2 de noviembre de 2011, de http://books.google.com/books?id=tTCZ2d9wQtoC&pg=PA171&dq=La+tradici%C3%B2n+Oral&hl=es&ei=GuSzTtHsDun40gHXvP2iBA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=7&ved=0CEoQ6AEwBg#v=onepage&q&f=false

Wunenburger, J. (2008). *Antropología del Imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

TEXTOS COMPLEMENTARIOS

Araya, I., Chavarría, P., Chavarría, P. (1997). *Canto, palabra y memoria campesina*. Valdivia: FONDART.

Astorga, F. (2000). El canto a lo poeta. *Revista musical chilena*, Vol. 54, N°194, 56-64. Recuperado el 5 de noviembre de 2011, http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071627902000019400007&lng=es&nrm=iso

Carroza, C., Sandaño, J. (2011). La mar fue de tinta. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/17912/18713>

Casanellas, L. (1999). Tradición oral de la décima cantada en el punto cubano. Recuperado el 14 de Agosto de 2011, de http://www.lacult.org/docc/oralidad_10_67-75-tradicion-oral-de-la-decima.pdf

Céspedes, J. (2011). La poesía tradicional chilena. *Revista Chilena de Literatura*, N° 78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>

Chacana, C. (2011). La lira popular en el campo literario chileno. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/17913/18715>

VV.AA. (1993). *Diccionario actual de la lengua española*. Barcelona: Editorial Bibliograf.

Facuse, M. (2011). Poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes. Recuperado el 10 de julio de 2012, de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200003&script=sci_arttext

Fuentes, M. (2010). Géneros musicales y masificación del folklore. Recuperado el 25 de octubre de 2012, de http://margotloyola.ucv.cl/wp-content/uploads/2010/02/Generos_musicales_y_masificacion_del_folklore.pdf

Galgani, J. (en proceso de publicación). Relaciones entre Literatura y Fe en Chile.

Gallardo, S. (2011). Canto a lo poeta e industria discográfica: problemáticas de una exclusión. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/18121/18928>

Gómez, G. (2006). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. México: FCE.

Giner, S., Lamo, E. y Torres, C. (1998). *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

Hayden, M. (2011). Gran contrapunto. Crítica social y patriotismo en la poesía popular chilena. *En Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11113/11436>

Ibáñez, F. (2007). *La Lira Popular, la Nueva Canción Chilena y el Hip Hop: la voz de un mismo pueblo. Aproximación a una poesía desde abajo*. Recuperado el 26 de Octubre de 2012, de <http://www.tesis.uchile.cl/handle/2250/110432>

Kaliman, R. (1996). Buscando la consecuencia de la incorporación de la oralidad en los estudios literarios latinoamericanos. En Mazzotti, J., Zevallos, U. (Ed.), *Asedios a la heterogeneidad cultural* (pp. 291-310). Lima: Asociación Internacional de Peruanistas.

Lenz, R. (2003). *Sobre la poesía popular impresa en Santiago de Chile*. Biblioteca Nacional de Chile.

Lizana, D. (1912). *Cómo se canta la poesía popular*. Santiago de Chile: Imprenta Universitaria.

Miranda, P. (2001). *Las décimas de Violeta Parra: autobiografía y uso de la tradición discursiva*. Recuperado el 20 de Octubre de 2012, de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2001/miranda_p/pdf/miranda_p.pdf

Muñoz, D. (1972). *Poesía Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Quimantú.

Muñoz, M. (2011). Canción y cultura popular: imaginario poético del cancionero huachaca. En revista *Literatura y Lingüística*, N°16, 69-86. Recuperado el 8 de octubre de 2011, <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S071658112005000100005>

Navarrete, M. (1999). *La Lira Popular: poesía popular impresa del siglo XIX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Olea, H. (2011). La “Historia de Carlo Magno” en el desarrollo del romance a la décima espinela. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11021/11437>

Orellana, M. (2005). *Lira popular: pueblo, poesía y ciudad en Chile (1860-1976)*.

Palma, C. (2011). *Velorio de Angelito y Canto a lo Divino: El significado de la muerte infantil dentro de un ritual campesino*. Recuperado el 20 de Octubre de 2012, de <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/123456789/204/1/Tesis.pdf>

Pinto, A. (2011). La apropiación de la copla y su renovación formal, dentro del canto popular en Chile. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11114>

Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). Consultado el 5 de noviembre de 2012, en <http://www.rae.es/rae.html>

Ramos, I. (2011). Construcciones y disputas en torno a lo mestizo: canto a lo poeta y bailes chinos en Chile central, del folklore a la diversidad cultural. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11115/11442>

Rivera, I. (2011). Roles y estructuras de género en la práctica del canto popular femenino. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/18120/18926>

Rojas, J. (2011). La poesía popular en Atacama. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11086/11386>

Román, N. (2011). La guitarra trabajadora: el oficio del cantor popular y su hibridación en la canción de protesta. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11116/11444>

Sáez, I. (2005). *Movimientos populares, siglos XIX y XX*. Recuperado el 26 de Octubre de 2012, de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2005/saez_i/html/index-frames.html

Salazar, A. (2008). *ÜL LALAY (el canto no muere) Oralidad en la poesía mapuche: Huenuñir, Aillapán y Anñir*. Recuperado el 20 de Octubre de 2012, de http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2008/salazar_a/html/index-frames.html

Salinas, M. (2005). *Canto a lo divino y religión popular en Chile hacia 1900*. Santiago de Chile: Editorial Lom.

Saliwonczyk, W. (2011). Las Bagualeras. *Revista Chilena de Literatura* N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/10982/11236>

Tala, P. (2011). La cultura popular, la poesía popular y la décima. *Revista Chilena de Literatura*, N°78. Recuperado el 3 de Agosto de 2012, <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/17908/18705>

Vicuña, J. (1912). *Romances Populares y Vulgares*. Santiago de Chile: Imprenta Barcelona.

TEXTOS PROPUESTA PEDAGÓGICA

Ausubel, D., Novak, J., Hanesian, H. (2011). *Psicología educativa: un punto de vista cognoscitivo*. México: Editorial Trillas

Ministerio de Educación de Chile (2002). Planes y Programas Lengua Castellana y Comunicación Literatura e Identidad. Recuperado el 22 de noviembre de 2012, de http://www.mineduc.cl/index5_int.php?id_portal=47&id_contenido=17116&id_seccion=3264&c=1