

La cantora campesina, el mingaco y las faenas agrícolas: contrapunto entre el presente y el pasado

The Peaseant Woman Singer, the Mingaco and the Agricultural Tasks:
Counterpoint between the Present and the Past

*Gonzalo Martínez y José Miguel Ramos*¹

Resumen

El trabajo presenta a la cantora campesina como centro del mingaco y de las festividades de las faenas agrícolas de trillas y recolección de frutas y verduras, enfatizando su figura como componente imprescindible en la sociabilidad campesina. Se analizan las condiciones históricas que afianzaron su surgimiento como tipo social, relacionada con la cultura del mingaco, analizando dicha práctica desde los espacios de sociabilidad que el mismo implicaba y resaltando así la continuidad de ciertos valores y prácticas presentes hasta la actualidad a través de un contrapunto temporal, en el que fuentes del siglo XVIII e inicios del XIX son comprendidas mediante relatos de cantoras entrevistadas por reconocidas investigadoras nacionales.

Palabras clave: festividad, folklore, cultura tradicional, tradición oral, música tradicional.

Abstract

The work presents the peasant woman singer as the center of the *mingaco* and of the festivities of threshing and harvesting fruits and vegetables, emphasizing her figure as an essential component of peasant sociability. The historical conditions that strengthened its emergence as a social type are analyzed, it is related to the culture of the *mingaco*, analyzing this practice from the spaces of sociability that it implied, and

1 Gonzalo Martínez: Universidad de Talca, Talca, Chile, ORCID 0000-0002-9337-8154, gmartinez@utalca.cl; José Miguel Ramos: Universidad de Talca, Talca, Chile, ORCID 0000-0001-7252-7985, jramos@utalca.cl

the continuity of certain values and practices present to date through a temporary counterpoint, in which sources from the eighteenth and early nineteenth centuries are understood through the stories of female singers interviewed by renowned national researchers.

Keywords: festivity, folklore, tradicional culture, oral tradition, traditional music.

Introducción

El presente trabajo propone relacionar las faenas agrícolas de cosecha y recolección de frutas y verduras en el campo chileno con la institución del mingaco y la figura de la cantora campesina, entendiendo que en el devenir histórico fueron aspectos implicados de manera recíproca. Básicamente, nuestra hipótesis es que, al menos a partir del siglo XIX, las faenas agrícolas mencionadas eran los momentos de la práctica del mingaco, lo que implicaba a su vez la presencia de la cantora, siendo ella el centro de una relación triádica. Por tal razón, consideramos necesario estudiar las raíces históricas que enaltecen a la cantora como tipo social; explicar la relación entre faenas agrícolas y la organización comunitaria del trabajo y, finalmente, centrarnos en la figura de la cantora y en ciertas características de su oficio, recurriendo a un contrapunto entre su figura histórica y testimonios actuales para resaltar, por una parte, que existe una continuidad de prácticas y valores, y por otra, que el presente, en este sentido, sirve para iluminar el pasado. Recurrimos a la metáfora del contrapunto en referencia a esta práctica entre los cantores populares, contrapunto que, en nuestro caso, se plasma entre el mingaco, la cantora y las faenas agrícolas, combinando, entre el presente y el pasado, a la cantora como figura central. Cabe resaltar que nuestro objeto de estudio está íntimamente relacionado con la oralidad, razón por la cual hemos decidido utilizar una metodología mixta: junto con recurrir a fuentes manuscritas coloniales y a análisis bibliográficos, hemos utilizado trabajos recientes de corte etnográfico, provenientes tanto de la musicología como de la sociología, en donde podemos escuchar las voces de las propias cantoras, para así construir el contrapunto que hemos mencionado, relacionando la oralidad con las fuentes históricas.

Raíces históricas de la cantora campesina

La realidad del campo chileno a comienzos del siglo XIX estaba marcada por las condiciones de opresión y estancamiento laboral heredadas del siglo XVIII, lo que trajo consigo una miseria generalizada para los sectores populares, especialmente en la población mestiza. En tal sentido, tanto las políticas de desarrollo demográfico llevadas a cabo en las últimas décadas coloniales como el inicio de una mayor actividad productiva a inicios del siglo XIX no significaron soluciones globales que integraran orgánicamente a este grupo en el sistema social productivo, sino más bien tendieron a dejarlo al margen de las riquezas y los privilegios otorgados a quienes poseían la tierra. Como menciona Contador: “No asimilado al status de blanco ni de indígena, el mestizo fue postergado de la adquisición de encomiendas, en la provisión de los cargos públicos, en el sacerdocio y en otras tantas funciones producto de la discriminación social que sufrían las castas” (Contador, 1998: 15).

Es precisamente este grupo el que da nacimiento al “peonaje”, populoso sector social que surge al finalizar la encomienda en el siglo XVII y se consolida en la coyuntura económico-productiva del liberalismo decimonónico producto del *boom* triguero. Al respecto, cabe señalar que si bien la clase alta chilena abrazó este liberalismo como sinónimo de modernidad, tanto la clase peonal como los pequeños propietarios de subsistencia no experimentaron una mejora en su estructura social y productiva, sino más bien se vieron inmersos en el proceso de expansión de los terratenientes, quienes, aumentando su productividad por medio de nuevas y extensas superficies cultivadas, profundizaron el sistema de inquilinaje, aumentando aún más las exigencias laborales sobre el peonaje y el pequeño campesino. Y es que el sistema de hacienda no experimentó cambios significativos desde la antigua administración colonial, prevaleciendo un sistema productivo donde destaca una sostenida peonización de inquilinos mestizos. En palabras de Gabriel Salazar: “En cierto sentido, el peón del siglo XIX era heredero directo del antiguo vagabundo colonial. Como este carecía de tierras, no comandaba una familia propia, y no esperaba mucho del trabajo asalariado” (Salazar, 2000: 151). Al proceso de marginación debemos sumar el discurso moralizador, primero por parte de la iglesia y luego promovido desde la clase oligarca terrateniente, discurso que se tradujo en una doble marginación del peón, forastero, vagamundo o campesino pobre, específicamente en su dimensión festiva y cultural, en los que se percibían fuertes lazos con el mundo indígena. Lo anterior nos parece de singular importancia, al ser la música una de las expresiones de mayor presencia en las festividades de este grupo y al ser la cantora una pieza fundamental de esta expresión cultural, como expondremos más adelante.²

Si bien en el Chile tradicional la familia nuclear típica, conformada por padres e hijos, fue la más extendida, también existían otros tipos de estructuras familiares (Salinas, 2005: 15), siendo uno de ellos el grupo conformado por una mujer sola, hijos, otros parientes y allegados, sin la presencia de un hombre que ejerciese el rol de sostenedor según la cultura de la época. Entre otras razones, la identidad del hombre de campo: “no se definió a partir de su constitución como un padre, sino más bien en los espacios de libertad y movilidad. El referente simbólico era el peón, que se desplazó sin ataduras de un lugar a otro del territorio” (Brito, 2014: 99).

Por tal motivo, en el caso de la mujer perteneciente a este grupo social se produjo un fenómeno de asunción de ciertos roles producto de los espacios abandonados por el hombre, fuesen solteras, viudas o abandonadas. De estos grupos, muchas solteras decidieron emigrar a los nacientes centros urbanos del campo o a las grandes ciudades en busca de trabajo asalariado, pero también muchas se quedaron en las zonas agrícolas, manteniendo allí una proporción consistente (Salinas, 2010: 165). La subsistencia de la economía familiar, por precaria que fuese, pasó

2 La condena de las manifestaciones culturales indígenas comenzó en el siglo XVI, por parte del Cabildo de Santiago, con la prohibición de los taquis (reuniones festivas de indígenas andinos con comida, música y bailes). A esto se sumó la iglesia a través de los Sínodos y otras disposiciones eclesiásticas que alcanzaron las festividades rurales, como el Sínodo de Concepción de 1744, por ejemplo, que condenó las fiestas de las cofradías, pero se acentuó especialmente a partir de las políticas ilustradas del siglo XVIII, como por ejemplo, en el Sínodo de Alday, que prohibió las fiestas en torno a las ramadas que surgían alrededor de las parroquias rurales con ocasión de festividades religiosas (Ramos y Martínez, 2014).

por la mujer, quien, obligada a una vida sedentaria, creó formas de subsistencia accesibles a su condición social, como la artesanía, el comercio de diversos tipos de alimentos y bebidas de fabricación propia, espacios de diversión como ramadas y chinganas (Salazar, 2000: 260-261) y también, por supuesto, el canto en diversas actividades rituales y festivas. En un porcentaje significativo, fueron ellas quienes establecieron ranchos y otras estrategias de supervivencia, en las que destacaba la figura de la mujer sola que recibe peones, afuerinos, hombres de paso o de todo tipo, para pernoctar, comer, beber, jugar, cantar y bailar, es decir, mantener espacios de sociabilidad que contribuían precisamente a sostener aspectos de la identidad masculina mencionada en el párrafo precedente. El abandono del grupo familiar por parte del varón contribuyó a que la mujer construyera espacios en los que estos encontrarán diversión y olvido de su condición paupérrima, produciéndose una relación de influencia mutua en el asentamiento y mantenimiento de roles de género. Así la mujer resulta imprescindible para entender la sociabilidad campesina: la mujer autónoma que Salazar identifica como el “grupo báquico”, reconocido como parte del imaginario de la mujer de pueblo en el siglo XIX, y que describe como “muchedumbres de mujeres independientes administrando ramadas enfiestadas en el centro de turbas de peones frenéticos” (Salazar 2000: 278).

Unido a lo anterior, debemos considerar también que la mujer fue productora y comercializadora de bebidas alcohólicas, ingrediente imprescindible en la sociabilidad popular. Según René Salinas, ya en el siglo XVIII la mujer era reconocida como la persona encargada de preparar y comercializar “vinos, chivato, mistelas, chicha, el chichiví de maqui y aguardiente” (Salinas, 2005: 33). Dicho rol femenino y su relación con manifestaciones musicales queda perfectamente reflejado en una carta que el corregidor de Rancagua envió al obispo Alday en 1757. Este último se había quejado del comportamiento de las gentes en el campo con ocasión de las fiestas religiosas, señalando específicamente la venta de bebidas alcohólicas en tales ocasiones, a lo que el corregidor respondió: “Para lo que sirven [las ramadas], es generalmente para que vayan de esta ciudad muchas vendedoras con vinos, aguardientes y mixtelas (*sic*), fuera de especies comestibles, y a fin de expenderlas se componen músicas y bailes que atraigan concurso” (Vera, 2009: 316).

La música estaba a cargo de las cantoras (quienes podían recibir dinero o algún tipo de pago a cambio); la música de baile, es decir, festiva, corría a cargo de mujeres y no de hombres. En este sentido, cabe ponderar la opinión de Laura Fahrenkrog quien, en sus investigaciones sobre la mujer en los registros criminales de la Colonia, evidencia que para el siglo XVIII había una mayor cantidad de intérpretes masculinos, apareciendo las mujeres como dueñas o administradoras de espacios de sociabilidad popular (pulperías y bodegones); mientras que ya en el siglo XIX había casi exclusivamente mujeres a cargo de la música en las chinganas (Fahrenkrog, 2014: 110). Sin embargo, su trabajo se centra en Santiago, es decir, en el mundo urbano de la capital del Reino, mientras que nuestra hipótesis sobre el predominio de la mujer como músico en los espacios de sociabilidad popular se refiere principalmente al ámbito rural.

En el Chile tradicional sí era aceptado que la mujer cantara y tocara, aunque siguiera siendo un oficio despreciable desde la mirada de las clases ilustradas cuando era ejercido a cambio de dinero (Fahrenkrog, 2014: 111-115). Lo anterior era especialmente claro en el caso de la mujer soltera del bajo pueblo, como indica René Salinas:

entre la soltera popular que vivía de su propio trabajo y la prostituta solo hubo una tenue frontera en el imaginario social, especialmente cuando las condiciones de su actividad laboral fueron asociadas a jolgorio, baile y relajo, como se decía que ocurría en las pulperías y “chinganas”, lugares donde muchas de ellas encontraron trabajo. (Salinas, 2010: 164)

Lo anterior queda claramente reflejado en la descripción social que hizo Paul Treutler del mineral Tres Puntas, en Copiapó a mediados del siglo XIX, en donde en ciertos párrafos junta tres veces a las cantoras con prostitutas, llegando incluso a igualarlas: “prostitutas con guitarras” (Treutler, 1958: 106-107).

Si bien desde la élite era reconocido como un oficio bajo, la música en la fiesta popular era considerada una tarea femenina y por eso mismo, no apta para el hombre,³ lo que explica en parte por qué la mujer del pueblo era quien estaba a cargo de amenizar las fiestas. Ello nos permite entender también en parte por qué en el siglo XIX las cantoras sobrepasan notablemente en número a los cantores, como podemos apreciar por ejemplo en el Censo de 1854.

Tabla 1. Desglose de cantidad de cantoras y cantores en las provincias centrales, Censo de 1854

Table 1. Breakdown of the number of female and male singers in the central provinces 1854 Census

Provincias	Cantoras	Cantores
Provincia del Maule	161	17
Provincia de Talca	85	6
Provincia de Colchagua	71	5
Provincia de Santiago	61	12
Provincia de Valparaíso	-	7
Total	378	47

Fuente: elaboración propia a partir de Muñoz, 2006: 56. Source: own elaboration from Muñoz, 2006: 56.

Según consta en el censo, en todo Chile se reconoció de oficio cantor a 78 hombres, mientras que como cantoras a 542 mujeres (Muñoz, 2006: 61). De estos, la Tabla 1 presenta el desglose de cantoras y cantores en las provincias centrales, desde Maule en el sur hasta Valparaíso, en el centro: en total, 378 cantoras versus 47 cantores. Así se comprueba claramente el abrumador predominio femenino en las prácticas musicales campesinas. Por otra parte, las cantidades de cantoras van descendiendo desde Maule hacia el norte, llamando la atención de que en Valparaíso no se contabilizara ninguna. Es decir, mientras más nos alejamos del centro, de los conglomerados urbanos de Santiago y Valparaíso, y por lo tanto nos adentramos en las provincias con mayor

3 La persistencia de esta visión en el campo hasta no hace mucho tiempo se puede comprobar en el testimonio de la cantora Ida Rivera en la década de los ochenta del siglo pasado: “Antes, a los hombres que cantaban les decían maruchos” (Chavarría, 2009: 73).

predominio de vida rural, aumenta el número de cantoras.⁴ Esto nos demuestra que el ámbito predominante de la cantora era el rural.

Tomando en consideración la información que hemos presentado hasta el momento, podemos aquilatar la opinión autorizada de Margot Loyola al referirse a una cantora que conoció, doña María Concepción Toledo, natural de Rari. A juicio de la investigadora, Toledo era: “Artesana y amasandera, *meica*, *santiguadora* y rezadora, buena bailarina de cueca, guitarrera y proverbial cantora de tonadas, doña María Concepción representa para mí el prototipo de la mujer de estirpe campesina” (Loyola, 2006: 40). Es decir, una mujer con un oficio que le permite una autonomía total o relativa, que cumple un rol anclado en las creencias de su comunidad y que se encarga, además, de animar rituales y tiempos festivos con su música. Compartimos la opinión de Eugenio Pereira (1941: 217) con respecto a que la figura de la cantora ya se había cimentado como tipo folklórico en la segunda mitad del siglo XVIII, por lo que que la cantora actual es heredera de la mujer campesina de dicho siglo, especialmente de la del siglo XIX.⁵ Las constricciones que a lo largo de la historia fueron ligando indisolublemente a la sociedad campesina en torno a las labores agrícolas contribuyeron al surgimiento y consolidación de formas de sociabilidad en la que la mujer —que había ganado una autonomía relativa—, fuera pequeña propietaria y/o cantora, se transformó en un agente imprescindible en la vida comunitaria del campo chileno, lo cual se evidencia especialmente a lo largo del calendario agrícola de faenas mediante la institución del mingaco, como veremos a continuación.

El mingaco y la fiesta

Sin duda el calendario de fiestas de Chile, desde el periodo colonial hasta bien entrado el siglo XX, ha sufrido transformaciones diversas, característica que comparte con otros países del continente. Si bien no es posible establecer a ciencia cierta cuántas eran las fiestas en el periodo colonial, es posible hacerse una idea aproximada contando solo la docena de fiestas religiosas obligatorias que forman parte del calendario litúrgico, los santos patronos (de cada villa, ciudad, poblado o incluso parroquia), las frecuentes fiestas cívicas (cumpleaños del monarca, visitas de personajes ilustres, juras, etc.) u otros eventos fuera de la ordenanza civil y religiosa, como bautismos, velorios y casamientos.⁶

4 Hay que considerar que en esta etapa la mayor cantidad de la población chilena vivía en el mundo rural, ya que: “en el periodo comprendido entre 1750 y 1850 la mayoría de las villas de Chile tradicional se encontraban en una fase inicial de ocupación y consolidación de su espacio urbano” (Goicovic, 2007: 163).

5 Desde luego, desde el punto de vista de las raíces culturales, la cantora campesina es heredera de la cultura arábigo-andaluza traída por los andaluces, como afirma Maximiliano Salinas (2000: 72).

6 Señala Peralta, siguiendo a Isabel Cruz, que durante la Colonia una tercera parte del año correspondía a días festivos, incluyendo los domingos, mientras que a inicios de la República las fiestas de riguroso precepto sumaban once, además de todos los domingos (Peralta, 2007: 59).

Pero además de las fiestas cívicas y religiosas estaban las faenas, que se constituían ligadas a espacios festivos. Hay abundantes testimonios de que la cosecha del trigo, la vendimia y la recolección de productos agrícolas implicaban dichos espacios. Para hacernos una idea de lo anterior nos referiremos al relato publicado en un periódico de Concepción en 1867, que menciona cómo a cada actividad agrícola se asocia el tiempo festivo, la comida y, por supuesto, la música:

Para cada fruta que sazona se tiene dispuesto un paseo: ahí están los di-güeños, las nalcas, el maqui, las sandías y el aguardiente para que no hagan daño. Luego las trillas: se echan yeguas a la era, se corretea entre torbellinos de polvo y paja; se devoran empanadas de horno, se abre la pipa de chacolí! Zamacueca enseguida! Qué bulla de serenatas, de almuerzos y trasnochadas! Los mingacos, la recolección el maíz, de la papa, del frejol, de la arveja, la chicha de manzanas...! Fiestas y más fiestas! (Salinas, 2006: 90)

La trilla y la recolección de frutas y verduras no solo constituían faenas sino que también oca-siones para festejar. Si bien la trilla fue una actividad especialmente señalada con esta tradición, el testimonio nos permite comprender que con la recolección de frutas y verduras aumentan los días de fiesta que configuraban los ritmos anuales de actividades agrícolas. Este no es un hecho menor, puesto que precisamente por su carácter rítmico (repetición regular) eran especialmente aptos para configurar tradiciones, algunas de las cuales persisten hasta hoy (Castro *et al.*, 2015). Y es que la cosecha y la recolección de frutas y verduras implican el comienzo de una etapa, mar-cando un punto de inflexión entre el tiempo de la carencia, cuando se han acabado los alimentos, y el inicio del tiempo de la abundancia, al obtener los alimentos de la tierra. Le confiere entonces un carácter ritual a dichas faenas, sin duda amplificado por la práctica del mingaco, no solo como espacio para la retribución del trabajo, sino también para la celebración ritual (Tobón, 2009).

La palabra *mingaco* deriva del quechua y significa literalmente “pedir ayuda a otro, prometiéndole algo” (Muñoz, 2015: 31), y las faenas agrícolas en el mundo andino precolombino eran momentos propicios para poner en práctica este concepto.⁷ En algún momento la práctica fue asimilada por el mundo mapuche, ya que sabemos por el jesuita Diego de Rosales que en 1670 existían prácticas similares en este pueblo y un siglo más tarde, en 1776, incluso los españoles campesinos lo habían asimilado, según cuenta Abate Molina (Muñoz, 2015: 31). Durante la primera mitad del siglo XIX el mingaco era especialmente frecuente entre los pequeños y medianos propietarios, quienes no pagaban a los trabajadores en dinero sino prometiéndoles una fiesta al final de la jornada (Valenzuela, 1992: 372-373).

El mingaco práctica permitía, por medio de la colaboración de peones, vecinos y familiares, terminar una tarea demandante de brazos en poco tiempo y al menor costo, por ejemplo en la

7 Antonio Tobón distingue entre “minga”, como estrategia de trabajo comunitario, y “mingaco”, como el momento de retribución hacia los participantes, en su excelente análisis sobre esta materia, especialmente en la trilla (Tobón, 2011: 50-73). En nuestro trabajo no haremos diferencias entre ambas fases de la faena, sea laboral o festiva.

vendimia y en la trilla. Sin adentrarnos en la costumbre originaria del mundo andino, sabemos que en la cultura mapuche, y luego en la mestiza, la “promesa” que el concepto de mingaco implicaba era una fiesta al final de la faena; pero ¿en qué lugar se realizaba la fiesta? Los espacios son diversos y las fuentes no son claras en distinguirlos. Tradicionalmente es la ramada la que ha sido reconocida como lugar de sociabilidad festiva en el mundo rural, mientras que la chingana cumpliría dicha función en el ámbito urbano. Sin embargo, pensamos que el espacio rural festivo escapa a todo tipo de estandarización respecto a sus características y denominaciones, ya que, según la ocasión o la territorialidad, mutan desde un espacio establecido (en casas con licencias especiales, por ejemplo) a otros más bien temporales según la actividad agrícola al que estén asociados. En palabras de Peralta, la chingana era

una *forma* de sociabilidad, con lo cual se deduce que lo fundamental, al momento de definirla, no era el lugar en el que se instalaba, ni tampoco la manera en que era construida, sino más bien las diversas actividades que en ella se ofrecían y que permitían la congregación social de personas que se reconocían como “pares”. (Peralta, 2007: 160)

En opinión de Fernando Purcell, al menos a partir del siglo XIX, no existía una diferenciación real entre ramada y chingana, ni por el lugar ni por el tipo de construcción (Purcell, 2000: 33). Lo importante es el modo de sociabilidad, el carácter popular de los actores, y el canto y la danza como elemento indispensable. Lo anterior podemos ejemplificarlo con dos casos relacionados a la cosecha de frutas y el trigo en distantes latitudes durante el siglo XIX: en el norte chico y el valle central, respectivamente. Respecto al primero, corresponde a una situación bastante común en las faenas mineras, en que la gran masa trabajadora (casi en su totalidad de raigambre campesina) abandonaba sus tareas en la mina para desplazarse a las chinganas o a los “botiquines” dispuestos para las festividades asociadas a la cosecha de la fruta. Lo anterior ocurría, por ejemplo, en el mineral de Chañarcillo. Según un corresponsal de la prensa copiapina en 1856, los “botiquines” eran “casas cuyo comercio es la bebida i el aliciente que presentan un tapete i los destemplados tonos de una mala guitarra. Cada uno de estos es un foco de disolución i un asilo para vagos” (Venegas, 2008: 19). Dejando de lado el epíteto despectivo de la crónica, es poco probable que la encargada de la guitarra no fuera una cantora; y al tratarse de una actividad agrícola, es probable que las “casas” fueran ranchos al interior de las haciendas o en poblados aledaños a estas. Por otra parte, la atracción que ejercía en los peones mineros la ocasión de las faenas de trillas para la cosecha del trigo era tal que casi diez años antes era ya un problema, como lo atestigua un corresponsal de Chañarcillo, en 1848. Refiriéndose a que los tiempos de fiesta eran considerados como tiempos de descanso, señala:

Las cosechas de trigo suelen ser otro. El hacendado ofrece obsequios i sobresueldos, i los peones dejan sus compromisos anteriores para acudir donde se les presente aquel aliciente. En tiempos de frutas no hai apires en las minas: se buscan con premios, porque los mineros se han bajado a las haciendas contando con la seguridad de que en cualquier parte encontrarán concierto. (Venegas, 2008: 19-20)

Concierto aquí no quiere decir solo trabajo sino también fiesta. Respecto al valle central, es Vicente Pérez Rosales quien brinda un claro testimonio de lo que hemos expuesto. Recordando hechos de 1830, comenta:

La estación del año a que se refieren estos recuerdos era la de las trillas, género durísimo de trabajo que aquellas buenas gentes soportaban a fuerza de alegres intermedios de arpa, de guitarra y de harta chicha, para hacer correr el polvo que se les pegaba en el gaznate. La trilla y los rodeos en las propiedades rurales eran festividades que convidaban sin convite y que daban hospitalario asiento en ellas a cuantos comedidos pudiesen disponer de un buen caballo; y como en la extensa y cómoda ramada que se colocaba siempre a inmediaciones de la faena para el recreo y solaz de los voluntarios nunca faltaban el trago y buen canto, ni ocasiones de lucir el garbo y el caballo. (Purcell, 2000: 43)

De las palabras de Rosales podemos deducir que la ramada en esta situación funcionaba por un tiempo provisorio, mientras duraran las faenas. Y vemos también cómo la trilla y los rodeos eran faenas “que convidaba sin convite” precisamente por la cultura del mingaco, ya que se permitía participar a cuantos “pudiesen disponer de un buen caballo”, es decir, se consideraba un trabajo comunitario y voluntario para la mayoría. Sin embargo, como se puede colegir de los antecedentes expuestos, no había mingaco sin cantora.

Aspectos de la cantora campesina: un contrapunto histórico

Adentrarse en la historia de la imagen de la cantora como figura característica del canto campesino es materia difícil, dado que nos adentramos en el mundo de la tradición oral por excelencia. De todos modos, podemos contar con el presente o el pasado inmediato, ya que dicho oficio aún pervive en espacios del campo chileno, lo que ha permitido a investigadoras como Margot Loyola (2006) y Patricia Chavarría (2009), por mencionar solo a las más conocidas, transmitirnos testimonios de primera mano sobre las propias cultoras. Tales testimonios pueden arrojar luces para interpretar fuentes del pasado colonial y republicano entendiendo que la cultura campesina del siglo XX y lo que va del XXI hunde sus raíces en dicha época, por lo que una parte importante de las actitudes, visiones y prácticas actuales continúan una tradición de larga data. En este sentido, no solo el pasado ilumina el presente, sino que también puede ser al revés.

Por otra parte, existe la consciencia de que la cultura campesina se basa en un saber popular transmitido oralmente, de tal forma que dicho saber no solo configura lo que el término *folklore* significa en forma literal, sino también una sabiduría transmitida históricamente. Creemos que por tal razón Patricia Chavarría subtitula su trabajo *Los saberes de los antiguos*, ya que los cultores y cultoras manifiestan ser conscientes de pertenecer a una cadena de aprendizaje y transmisión no solo geográfica sino también históricamente fundada. Y en esta cadena la figura de la cantora es primordial, como hemos señalado, pero no solo como personaje central de actividades

rituales y mingacos, sino también porque sobre ella recae hasta la actualidad la transmisión del saber del canto campesino (Chavarría, 2009: 73).

Para poder ejercer esta función la cantora debe sentirse depositaria de un don de nacimiento, según las propias cultoras, ya que su oficio se basa en ese don, sin el cual resulta estéril cualquier aprendizaje. Si se nace con el don es posible desarrollar las habilidades incluso en circunstancias en apariencia adversas, como vemos en el caso de la cantora Adriana Ríos, de la comuna de Hualqui: “Yo me subía arriba de los árboles cuando iba a cuidar los animales y en un palo me ponía a tocar y cantaba. Estaba chica yo. Tendría unos ocho años” (Chavarría, 2009: 74-75). Y el caso de otra cantora que comenta el testimonio de Zunilda Henríquez, de Llahuecui, quien

aprendió en un tarro de esos de salmón, ella dice que ahí empezaba a tararear sus canciones, después empezó a hacer hoyitos al tarro y con un palito empezó a tocar y empezó a acompañarse la música para poder cantar porque ella no tenía guitarra, pero aprendió sola. (Santana, 2015: 55)

Las condiciones de precariedad no eran obstáculo para el aprendizaje de un oficio tan relevante. La tenacidad que demuestran las cantoras al momento de aprender el oficio demuestra el grado de importancia que le asignaban no solo ellas, sino también sus familias y la comunidad a la que pertenecían. Los testimonios resaltan además que el aprendizaje del oficio se realizaba en la infancia. Era en esta etapa vital en el que la cantora aprendía básicamente mirando y escuchando a sus familiares, en particular a sus hermanas mayores y/o a su madre, además de ser observadora en las fiestas de los mayores. El testimonio de la cantora Blanca Torres, de Curanipe, es un ejemplo típico: “Yo estaba chiquita, diez años tendría, cuando aprendí a cantar. Y solita agarré la guitarra, nadie me dijo hace las posturas de esta o esta forma. Donde cantaban las otras hermanas que eran mayores que mí, entonces aprendí” (Chavarría, 2009: 74).

Es un saber desarrollado estrictamente por la experiencia, un saber desde el hacer, estableciéndose una larga e íntima relación con la guitarra, instrumento principal de la cantora. Dicha relación es especialmente íntima ya que el instrumento es personal y por lo tanto se le trata con celo, como a un ser querido, una compañera a quien se bautiza con aguardiente, cuida, nombra y se trata con especial cuidado y respeto. Quizás esto explique el que se encuentren a veces guitarras en testamentos e Inventarios de Bienes de mujeres de la clase subalterna durante la Colonia (Martínez, 2015). Por ejemplo, consta en documentos notariales que en Cutantud (Maule) en 1733 la esposa de Thomas Duran, quien firma N.N. —seguramente por no saber escribir— tenía pocos bienes: solo una casa y unos pocos animales, y sin embargo poseía dos guitarras (Ávila y Ojeda 1988: 86). ¿Por qué dos guitarras y no una? Es posible ambas le permitieran tocar en dos “finares” distintos, es decir, con guitarras afinadas de manera distinta, lo que le permitiría no cambiar constantemente la afinación de una sola guitarra y así abarcar diferentes repertorios de acuerdo a sus posibilidades vocales.⁸

8 En la tradición campesina se dice que las afinaciones son cuarenta y a quien se las sepa todas se las lleva el diablo (Chavarría, 2009: 93).

Por otra parte, si bien con anterioridad al siglo XIX no hemos encontrado testimonios directos de cantoras campesinas en donde se reconozca dicho oficio, existe el caso de Úrsula de Rivera, quien en San Juan (Cuyo)⁹ en 1744 declaró en su testamento que entre sus posesiones contaba con: “la ropa de decir música que se compone de pollera y mantellina negra”.¹⁰ ¿Decir música? Es notable que a más de dos siglos de distancia nos encontremos con un testimonio que ayuda a comprender el caso de Úrsula: la cantora María Cisternas, de Penco, declara que: “La cantora tiene que tener bien afinadita su guitarra y el canto tiene que ‘decir’ con la guitarra, porque si la voz va por un lado y la guitarra por otro, no es cantora. Nadie va a querer bailar” (Chavarría, 2009: 89). Úrsula era una cantora que al momento de testar no tenía un instrumento pero sí una indumentaria especial para “decir”, o sea, cantar. Nótese que el testimonio de María se refiere a que el canto es “decir” solo si hay acuerdo entre voz y guitarra, lo que implica al menos un instrumento y, además, la función principal: hacer bailar a los auditores. Pero lo que más llama la atención en esta fuente es que evidencia el reconocimiento de un oficio, ya que amerita usar vestidos especiales. Úrsula representa un caso interesante pues al momento de testar era una mujer sola y pobre: no tuvo hijos en su matrimonio y su marido, Bernardo Gamboa, no había aportado nada al iniciar la vida conyugal. Ella recibió una parte de la herencia de su madre, la que constaba de una bodega, una casa, huerta y viña, lo que estaba indiviso y debía ser repartido entre cuatro herederos. Además, Úrsula nos informa que uno de sus hermanos la mantenía a ella e incluso a su marido mientras estuvo con vida. Su nivel de pobreza queda reflejado en la casi total ausencia de bienes caseros, salvo algunos utensilios y las ropas mencionadas. Sin embargo, nombra como única heredera a una sobrina suya: Petrona Balmaceda. ¿Habría Petrona continuado con el oficio de su tía? No tenemos cómo saberlo, pero Úrsula le legó sus ropas de “decir música” en un reconocimiento tácito de que eran un bien especialmente valorado, al detallar de forma separada dicha ropa de una pollera de tela, como declara más adelante en el documento.

Es sin duda en el siglo XIX donde encontramos más testimonios de mujeres poseedoras de guitarras. Por ejemplo en La Serena, en 1833, doña Rosario Araya poseía tres guitarras.¹¹ Doña Rosario era una mediana propietaria, con una casa y un pequeño terreno, pero era viuda, con lo cual no podemos descartar que hubiese utilizado “su saber” para obtener alguna ayuda económica y/o relacionarse con la comunidad. Por otra parte, poseer más de un instrumento podría permitir a su dueña tocar con otra cantora e incluso formar una agrupación estable. En este sentido, hasta un pasado muy cercano se podían escuchar en las fiestas campesinas tres agrupaciones instrumentales características, además de la cantora sola: dos guitarras y un arpa, una guitarra y un rabel, y una guitarra y una persona que “gana” el instrumento. “Ganar” el instrumento quería decir que dicha persona percutía el cuerpo de la guitarra mientras la cantora cantaba y tocaba el instrumento, costumbre que el cronista Basilio Hall ya describía a inicios del siglo XIX (Purcell, 2000: 52). El percusionista debía tener condiciones especiales y cada cantora tenía ciertas

9 San Juan de la Frontera se ubica en la actual Provincia de Mendoza, Argentina, si bien dependió administrativamente de la Capitanía General de Chile hasta 1776, año de creación del Virreinato de La Plata.

10 Archivo General de la Provincia de San Juan, Fondo Tribunales, Caja 6, Carpeta 31, Documento 54, f. 1.

11 Archivo Nacional, Notarios, La Serena, Vol 79, f. 626v.

predilecciones para ello. La cantora Florentina Cuevas, de Santa Juana, comentaba que dicha persona “Tiene que ser alguien que se siga con el ritmo y que tenga la mano liviana, porque si la tiene muy pesada puede quebrar la guitarra” (Chavarría, 2009: 91).

Es posible que doña Rosario Araya tocara a veces junto a dos cantoras, o que la esposa de Thomas Duran formara un dúo con otra colega, aunque también pudo ser que tocaran solas y utilizaran varios instrumentos con afinaciones distintas. Si bien es imposible saberlo, el hecho de que poseyeran más de un instrumento sugiere con bastante probabilidad de que ejercieran el oficio de cantora, ya que para tocar por el solo placer estético no se necesitaría más que una guitarra. Siguiendo esta lógica, debemos destacar un caso notable: en San Fernando, en la localidad de Paniahue, murió una mujer de nombre María del Tránsito Cervantes en 1825, quien poseía, según el inventario realizado con motivo de su defunción, una guitarra y un rabel, ambos avaluados en un peso y cuatro reales. Doña María era una pequeña propietaria que poseía un terreno que se denominaba “ramada”, lugar donde murió, además de algunos ranchos.¹² En el documento se nos informa, además, que al poniente de la ramada poseía una cancha de bolos con todos los implementos o “aperos” necesarios.¹³ Al ser dueña de una cancha de bolos, doña María puede ser catalogada como una pequeña empresaria, representante de aquel “grupo báquico” que menciona Salazar. Según consta en el inventario, doña María dejó herederos, aunque no se menciona si eran hijos o si fuera viuda. Por otra parte la tasación, terminada cuatro años más tarde, señala un avalúo de la totalidad de sus bienes en 4.812 pesos y 6 reales. No es aventurado imaginarnos a doña María como dueña y administradora de una cancha de bolos y, desde nuestra mirada, como una cantora que en algún momento formó un dúo con algún “rabelista”, ya que este hecho parece haber sido común, precisamente en una fiesta como la trilla, dado el testimonio de Daniel Barros Grez en 1859: “Sobre el montón está la *cantora* del lugar, con su guitarra en la mano, echando al aire tonada tras tonada; y no pocas veces la acompaña su marido, el rabelista” (en Tobón, 2009: 112).¹⁴ Por otra parte, debemos recordar que el juego de bolos fue una de las diversiones más extendidas entre el bajo pueblo, con lo que las “canchas” donde se practicaba se convirtieron rápidamente en lugares muy similares a las chinganas (Valenzuela, 1992: 380).

El testimonio de Barros Grez menciona a la “cantora del lugar”, lo que nos permite considerar otro aspecto de la cantora, ligado a las condiciones sociohistóricas del campesinado chileno: su pertenecía a un lugar, en directa contraposición al peón, prototipo masculino del bajo pueblo, quien precisamente no tenía un sentido de arraigo. La cantora no viajaba por los campos buscando trabajo, entre otras razones porque a ella le tocaba criar a los niños, fueran suyos o recogidos. Por tal razón, fue una pieza fundamental en el desarrollo del sentido de comunidad en el campo, mientras que influía en el mantenimiento del modo de vida peonal al suministrar el

12 Archivo Nacional, Archivo del Poder Judicial de San Fernando, Legajo 54, Pieza 6, folio 2v.

13 El juego de bolos fue quizás el juego más extendido entre las clases populares desde el siglo XVIII hasta fines del XIX, especialmente en el ámbito rural (Purcell, 2000: 71-83).

14 Conviene recordar que el rabel se transformó desde el siglo XVIII en el instrumento predilecto de los poetas populares, especialmente en Colchagua, donde se ubicaba la vivienda de doña María (Pereira, 1941: 230).

espacio y la música para los tiempos festivos. Este es el origen, entre otras cosas, del concepto de “cultora natural”, es decir, una cantora que desarrollaba su oficio en su comarca de nacimiento o cercanías y así era considerada una cantora “natural” de ese lugar. Santana lo explica en términos similares cuando afirma que tal característica

se da mucho más en el caso de las mujeres cantoras, ya que quienes salían a los caminos eran, mayoritariamente, varones. No debemos olvidar los roles de género, mucho más patentes en la antigüedad. Esta condición le ha dado un marcado carácter femenino al canto de raíz y a los rituales comunitarios. (Santana, 2015: 55)

Conclusión

A lo largo de nuestro trabajo hemos señalado cómo las faenas agrícolas han sido ocasión del despliegue de la cultura del mingaco. En el campo chileno, las fiestas relacionadas al mundo de la cosecha y recolección de frutos y verduras generaron no solo un ritmo rural autónomo del mundo urbano, sino también la conformación de un *ethos* cuyas raíces se encuentran ligadas a la cosmovisión indígena, en donde la asociatividad laboral en las tareas agrícolas y el espacio festivo formaron una unidad indisoluble. Pero también hemos señalado cómo la cantora campesina fue una pieza clave en este tipo de sociabilidad. Analizando las constricciones históricas que configuraron el mundo popular campesino del país, señalamos cómo las raíces de la cantora campesina nacen de la mujer sola, semi o totalmente independiente, en contrapunto con la configuración del peón como prototipo masculino rural. La mujer fue el centro de la cultura campesina y la cantora el centro de la sociabilidad comunitaria, superando con creces el número de varones cantores. Finalmente, hemos querido mostrar que las prácticas del presente o del pasado inmediato pueden iluminar datos que surgen de las escasas fuentes que hasta el momento poseemos de los siglos XVIII y XIX en que se mencionan mujeres pobres o campesinas dueñas de guitarras, o que nos indiquen alguna relación con la música. En tal sentido, mencionamos cómo algunos testimonios del siglo XIX, y especialmente de finales del siglo pasado, indican la permanencia de prácticas y valores culturales que caracterizan a la cantora campesina como centro de la fiesta rural.

Creemos que lo anterior es de importancia por dos razones fundamentales: primero, porque permite ampliar la imagen de la cantora campesina como sujeto folklórico, mostrándola con una raíz histórica particular, en la cual resalta especialmente su función como centro de la sociabilidad festiva en torno a las faenas agrícolas, producto en parte de las dinámicas económicas y sociales de fines de la Colonia y del siglo XIX; y, segundo, porque permite visibilizar a la mujer de la historia rural del Chile tradicional en un rol que no suele destacarse desde la historia, sino que suele ser resaltado solo desde el presente como parte del folclor campesino. Se abren entonces vías de investigación novedosas, ya que lo anterior permitiría comprender los procesos históricos que llevaron a la tradicional división del folclor poético-musical en una rama femenina y una masculina, cada una con características definidas, y también comprender por qué la cantora

jugó un rol importante en el mundo rural durante el siglo XX, rol que aún no desaparece, aunque se esté modificando con los cambios sociales del mundo rural contemporáneo.

Finalmente, quisiéramos resaltar que la elaboración de la metodología mixta que sustenta nuestro trabajo amplía nuevas perspectivas, al enriquecer el estudio de fuentes exclusivamente históricas con el aporte de otras disciplinas, como la etnografía, la musicología y la sociología. Ello permite resaltar los elementos de continuidad entre los devenires históricos de los sujetos y, al mismo tiempo, dotar de fundamentos históricos a los mismos, los que dejan de aparecer solamente como “ejemplos típicos”, figuras idealizadas por una mirada del desarrollo exclusivamente anclada en la imagen, en el presente sin profundidad histórica.

Bibliografía

- Ávila, P. y Ojeda, M. (1988). *Propiedad y producción en el partido del Maule en el siglo XVIII: (1726-1750)*. Vol. 1. Tesis de pregrado. Talca, Universidad de Talca.
- Brito, A. (2014). *Autonomía y subordinación, mujeres en Concepción, 1840-1920*. Santiago de Chile, LOM.
- Castro, A. et al. (2015). “Fiesta y fruta. Presencia de la fruta en la vida campesina: el regalo precioso”. En Lacoste, P. y Yuri, J. (eds.). *Frutales, cultura y sociedad. Un recorrido histórico de la fruticultura universal y los orígenes de la fruticultura chilena hasta nuestros días*. Talca, Universidad de Talca: 259-276.
- Chavarría, P. (2009). “De los cogollos al viento”. *Los saberes de los antiguos*. Santiago de Chile, Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Dibam.
- Contador, A. (1998). *Los Pincheira, un caso de bandidaje social, Chile (1817-1832)*. Santiago de Chile, Bravo y Allende.
- Fahrenkrog, L. (2014). “Mujeres y música en los registros criminales de Santiago de Chile colonial (1750-1805)”. *Revista Electrónica de Fuentes y Archivos* 5(5): 97-118.
- Goicovic, I. (2007). “Sociabilidad popular y mecanismos de control social en el espacio aldeano decimonónico: Illapel, 1840-1870”. En Valenzuela, J. (ed.). *Historias urbanas, homenaje a Armando de Ramón*. Santiago de Chile, Universidad Católica de Chile: 161-190.
- Loyola, M. (2006). *La Tonada: testimonios para el futuro*. Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- Martínez, G. (2015). “Frutas y música: arpas, guitarras y pianos en el mundo de los fruticultores regionales, Chile y Cuyo (1700-1860)”. En Lacoste, P. y Yuri, J. (eds.). *Frutales, cultura y sociedad. Un recorrido histórico de la fruticultura universal, y los orígenes de la fruticultura chilena hasta nuestros días*. Talca, Universidad de Talca: 259-276.
- Muñoz, A. (2006). *El paisaje y la cultura de cada día*. Informe para Licenciatura en Historia. Santiago de Chile, Universidad de Chile.

- Muñoz, V. (2015). "Mingaco. Historia, presente y potencial de una práctica campesina y solidaria". *Mingako* 1: 30-33.
- Peralta, P. (2007). *¡Chile tiene fiesta! El origen del 18 de septiembre (1810-1837)*. Santiago de Chile, LOM.
- Pereira, E. (1941). *Los orígenes del arte musical en Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Universitaria.
- Purcell, F. (2000). *Diversiones y juegos populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880*. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.
- Ramos, J. y Martínez, G. (2014). "Transgresión y persistencia: la represión de las manifestaciones musicales profanas en los espacios religiosos de la periferia chilena. Siglos XVI-XIX". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 9(2): 147-167.
- Santana, E. (2015). *Al saber de los Antiguos: ramas, troncos y raíces del arte juglaresco del Ñuble*. Tesis de pregrado. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Salazar, G. (2000). *Labradores, peones y proletarios*. Santiago de Chile, LOM.
- Salinas, R. (2010). "Las otras mujeres: madres solteras, abandonadas y viudas en el Chile tradicional (siglos XVIII-XIX)". En Stuvén, A. y Fernandois, J. (eds.). *Historia de las mujeres en Chile*. Tomo 1. Santiago de Chile, Taurus: 159-212.
- _____. (2006). "Comida, música y humor. La desbordada vida popular". En Sagredo, R. y Gasmuri, C. (dirs.). *Historia de la vida privada en Chile. El Chile moderno de 1840 a 1925*. Santiago de Chile, Taurus: 85-117.
- _____. (2005). "Población, habitación e intimidad en el Chile tradicional". En Sagredo, R. y Gasmuri, C. (dirs.). *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional, de la Conquista a 1840*. Santiago de Chile, Taurus: 11-47.
- _____. (2000). "¡Toquen flautas y tambores! Una historia social de la música desde las culturas populares en Chile, siglos XVI-XX". *Revista Musical Chilena* 54(193): 47-82.
- Tobón, A. (2011) "Cantar en la Parva: autoridades rituales en el Mingaco de Trilla en Chile central". *Revista de Antropología* 23: 81-100. DOI <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2011.15562>
- _____. (2009). *Trillar para festejar: tiempo de hacer y usar música en Chile central republicano*. Tesis de magíster. Santiago de Chile, Universidad de Chile.
- Treutler, P. (1958). *Andanzas de un alemán en Chile 1851-1863*. Santiago de Chile, Del Pacífico.
- Valenzuela, J. (1992). "Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile central: 1850-1880". En Fundación Mario Góngora. *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*. Santiago de Chile, Vivaria: 369-391.

- Venegas, H. (2008). "Trabajo y alcohol: una relación conflictiva. La experiencia minera de Atacama en el siglo XIX". En Fernández Labbé, M. *et al. Alcohol y trabajo. El alcohol y la formación de las identidades laborales en Chile Siglos XIX y XX*. Osorno, Universidad de los Lagos: 9-36.
- Vera, A. (2009). "La música en los espacios religiosos". En Sánchez Gaete, M. (dir.). *Historia de la Iglesia en Chile*. Tomo I, En los caminos de la conquista espiritual. Santiago de Chile, Universitaria: 287-322.

* * *

RECIBIDO: 20/07/2020
VERSIÓN FINAL RECIBIDA 02/08/2020
APROBADO: 18/08/2020
PUBLICADO: 26/01/2021