

ROLES Y ESTRUCTURAS DE GÉNERO EN LA PRÁCTICA DEL CANTO POPULAR FEMENINO

Ignacio Rivera Volosky¹**Resumen:**

El presente artículo tiene como finalidad establecer algunas reflexiones sobre cómo las estructuras y roles de género condicionan el quehacer musical de las cantoras populares de Chile. Para ello, plantearé, en primer lugar, algunas consideraciones sociológicas y musicológicas sobre el concepto género; en segundo lugar, discutiremos sobre la división de las dos ramas de la poesía popular chilena planteada por el filólogo alemán Rodolfo Lenz; en tercer lugar, nos enfocaremos en las condicionantes de género en la práctica musical de un grupo de cantoras populares de la Provincia de Ñuble; en cuarto, plantearé una reflexión sobre la reconfiguración de los roles de género en la realización del Canto a lo Poeta y la Paya; para luego finalizar con conclusiones preliminares referente a la división sexual y los cambios en los roles de género de la música popular.

Palabras Claves: Género, Música, Cantoras, Payadores, Roles

¹ Ignacio Andrés Rivera Volosky, Sociólogo Universidad Católica de Chile, Magister (c) en Artes mención Musicología, U. de Chile.

Referencias teóricas

Un primer supuesto que utilizaremos para esta reflexión es que las *relaciones de género* afectan la música y la música afecta *las relaciones de género*. Lo que se encuentra implícito en esta aseveración es la relación recíproca entre música y una problemática que se encuentra inmersa en la sociedad: las diferencias de género. Se asume, por un lado, que los comportamientos de género modifican, construyen prácticas y pensamientos musicales; por otro lado, la música puede modificar las relaciones de género.

Ellen Koskoff (1987), plantea que el cuestionamiento sobre el modo de abordar las problemáticas de género en las diversas disciplinas implicadas en el estudio de la *cultura*, se constituye en un eje básico para iniciar la reflexión sobre Mujer, Música y Cultura. Así, por ejemplo, la definición de Antropología como el estudio del hombre, connota desde el principio, un enfoque androcéntrico para abordar los problemas o temas de investigación. Con esto, damos cuenta que para abordar la problemática de género en la música popular o tradicional, es necesario cuestionarse la posición y óptica de la fuente que nos proporciona datos o información sobre el tema. Koskoff, además, condensa una serie de problemáticas en torno a las estructuras e ideologías de género, y la asimetría de poder en el quehacer musical.

Por su parte, la etnomusicóloga Carol Robertson (2001) plantea que los sistemas de creencias culturales, se construyen históricamente con el fin de legitimar las estructuras de poder. Así, un cambio en la asimetría de las relaciones de género, sólo es posible con la alteración del sistema de creencias que sustentan las instituciones y autoridades. El estudio y

análisis de la performance musical sería una manera de interpretar las relaciones de poder entre géneros en culturas específicas².

Es importante indicar que existe, a escala global, varias propuestas de investigación sobre género y música, que pueden otorgar importantes aportes teóricos y metodológicos para abordar casos específicos. Susan McClary (1991), propone una musicología feminista, en contraposición con la tradición androcéntrica de los estudios musicológicos. Marcia Citron (1993) explora la posición que ha ocupado la mujer en la construcción y consolidación de un canon en la música occidental. Nicholas Cook (2001) aborda el problema del género sosteniendo que la ausencia de la presencia de mujeres en la historia de la música se debe más a una omisión de los investigadores que a una real inexistencia de intérpretes y compositoras femeninas.

Una de las claves teóricas para abordar la problemática de género en la música tiene relación con la división del trabajo y el establecimiento de roles según género. Para Marx y Engels (1979), la división social del trabajo se ha constituido como la instancia fundamental para establecer relaciones de dominio y poder entre individuos y sociedades. La división del trabajo manual e intelectual, se constituyen como una división primaria, en la cual se establece una jerarquización de la *conciencia* por sobre el *cuerpo*. Una vez consumada la escisión mente/cuerpo, es factible plantear que los productos de la *conciencia* (la filosofía, la religión, la moral, etc.) tienen un carácter autónomo e independiente de la corporalidad. El carácter autónomo de la música ha sido tema de crítica para la musicología feminista. Uno de

² Robertson alude a un ritual vocal de los mapuches de los Andes Central de Argentina, para dar cuenta de la importancia de un espacio performativo femenino en el sistema de creencias de esta cultura. A través del *Tayil* las mujeres mapuches se insertan en una dinámica de poder relacionada con la exteriorización de la espiritualidad y la emoción comunitaria.

los máximos defensores de la autonomía de la música ha sido el musicólogo Carl Dalhaus, quién considera la individualización de la obra, la transcendencia estética y la formación del repertorio de concierto y la ópera como consecuencias directas del origen y desarrollo de la cultura musical burguesa entre mediados del siglo XVIII y mediados del siglo XX (Ramos, 2003). La crítica feminista a la idea de la autonomía de la música se dirige hacia el carácter des-corporizado, a-histórico, y hacia el uso de un criterio de periodización con objetos de estudios y sistemas de valores masculinos.

En continuidad con las reflexiones en torno a la división del trabajo, según Bourdieu (2000) no son las necesidades biológicas las que determinan la organización sexual del trabajo, sino que existe una construcción social de lo biológico que naturaliza esta división. Las expectativas objetivas de las “disposiciones femeninas” dependen de la posición que la estructura le ofrece a la mujer; y el *habitus* –principio generador de prácticas– es inseparable de las estructuras que la producen. De esta manera, podemos señalar que las estructuras de género, condicionan el *habitus* de las hacedores de música. Por tanto, la división sexual de la poesía y música popular, obedece estructuras de dominación y género, que habitúan y generan expectativas objetivas en torno a las prácticas de los sujetos musicales.

Un ejemplo es la sanción social que recibían los hombres que incursionaban en el canto en la zona campesina de la provincia del Maule (zona centro sur del país) hace algunas décadas atrás. El hombre que cantaba, se consideraba que era ‘poco varonil’, es decir, no cumplía con sus expectativas objetivas de género³.

³ En palabras de Patricia Chavarría: “se consideraba que el hombre que cantaba era marucho, no era muy varonil. Pero había buenos cantores, pero no eran demasiados. Pero la mujer es la heredera de toda esta riqueza, en la zona allá por lo menos. En Chiloé no, porque es el hombre el que canta, pero en Maule, en la zona de Curicó, toda esa zona, son mujeres, mujeres, fundamentalmente mujeres.” Entrevista a Patricia Chavarría realizada por el autor. Noviembre 2010.

La musicóloga e intérprete del guitarrón chileno, Emily Pinkerton (2007) señala que la división de roles según género, se fundamenta en una división del espacio laboral y psicológico de los participantes del evento musical. El espacio femenino se análoga al espacio del trabajo doméstico, mientras que el espacio masculino, se vincula con el trabajo 'extra doméstico' o público. La división del trabajo deviene en un hecho social cuyos efectos se pueden apreciar en una expresión cultural determinada. Por su parte, Constanza Ceresa (2007:16) señala que el proceso de socialización y aprendizaje (en la infancia), es clave para el condicionamiento de los roles de género, y para la estructuración de oposiciones simbólicas que se originan de la dicotomía masculino/femenino (público/privado; seco/húmedo, etc.). Así, "el despliegue de los roles de género en el espacio público y privado/doméstico se configura como consecuencia de la distribución estricta de las actividades asignadas a cada uno de los sexos".

La división de la actividad musical según género

Para situar la problemática de género en la música tradicional chilena, podemos hacer referencia a las observaciones que el filólogo alemán Rodolfo Lenz, realizó a finales del siglo XIX en su publicación "Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile". Según Lenz (1894) la poesía chilena está dividida en una rama masculina y femenina:

"Es un rasgo mui característico de la poesía popular chilena el que se divida rigurosamente en una rama masculina i una femenina. Cada una de ellas tiene sus argumentos, su métrica, su canto i sus instrumentos particulares i propios. [...] Las cantoras cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro, o menos a menudo, de cinco versos; sus instrumentos son el arpa i la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a

los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la tenzón (controversia poética, llamada «contrapunto»)” (Lenz, 1894:521).

Esta división se justificaría por las diferencias en los siguientes parámetros:

1) La métrica: La métrica femenina, correspondería a la cuarteta -estrofa de cuatro versos octosílabos- y a las estrofas compuestas de 5 líneas. La métrica masculina corresponde a la décima, una estrofa de diez versos octosílabos con secuencia de rima: ABBAACCDDC.

2) El instrumento: el instrumento masculino corresponde al guitarrón, “una especie de guitarra grande” según las palabras de Lenz, quién realiza una exhaustiva descripción del instrumento. Los instrumentos femeninos serían la guitarra y el arpa (instrumentos ampliamente conocidos en la cultura musical occidental)⁴.

3) El argumento del canto: El canto femenino se cataloga como *alegre* y se vincula con el baile (cueca) y la lírica liviana (tonada). El canto masculino se cataloga como *épico*, y se vincula con la lírica seria, la didáctica y el contrapunto (propio de la paya).

4) El sujeto poético-musical: El sujeto *poético* femenino se individualiza en la figura de la cantora popular. Los sujetos *poéticos* masculinos se individualizan en tres roles complementarios: el poeta popular (creador de los versos); el cantor/músico (presentador de versos hechos); y el payador (cantores improvisadores de versos).

Una parte de los poetas populares imprime sus creaciones en hojas similares a la de los suplementos de los diarios, dando a conocer acontecimientos novedosos y antiguos⁵. Lenz sostiene que las composiciones métricas largas “difícilmente se puede retener en la memoria

⁴ Lenz no describe las particularidades organológicas de la guitarra y el arpa chilena, con sus variantes de afinación, de construcción y uso.

⁵ Estos suplementos corresponderían a las hojas sueltas o pliegos que circularon en Chile desde mediados del siglo XIX hasta 1930, también conocidas como Lira Popular. (Peralta, 2006).

sin ayuda de la escritura”, de ahí su carácter elevado y didáctico. La lírica liviana y el acompañamiento del baile (canto femenino) tienen un carácter predominantemente oral, por lo tanto, dinámico y variable.

Lenz sostiene, además, que el canto de las tonadas y las cuecas es “verdaderamente popular”, a diferencia del *sobreviviente* canto masculino. Así, a finales del siglo XIX, era común que de cada 6 mujeres chilenas 1 supiera cantar cuecas o tonadas acompañada de la guitarra. El prestigio social de una cantora lo otorgaba el volumen de conocimiento de melodías y versos y la calidad del acompañamiento instrumental (arpa y guitarra). El prestigio social de un poeta popular/cantor se daba por el manejo instrumental del guitarrón y la capacidad de improvisar despedidas y dedicatorias. Los principales argumentos de los poetas populares son los versos a lo humano, lo divino, históricos, de literatura, de astronomía, de geografía y los contrapuntos.

Es interesante reflexionar sobre la dicotomía oral/escrito, usada por Lenz para describir el soporte de las ramas de la poesía popular. El canto femenino se basa en la memoria oral, y es por tanto, un canto corporizado y co-presencial. El canto masculino, suele ocupar la escritura como soporte, la cual convoca a la existencia de una división del trabajo poético sustentada en las figuras del poeta popular (compositor) y del cantor (intérprete). Si sumamos la figura del payador (compositor e intérprete al unísono), damos cuenta de una tríada de sujetos musicales que forman parte del quehacer poético-musical popular masculino.

1. División de las ramas de la poesía chilena según observaciones de Rodolfo Lenz

PARÁMETRO	RAMA	
	MASCULINA	FEMENINA
Métrica	Décima	Cuarteta / Quinteta
Instrumento	Guitarrón	Guitarra / Arpa
Argumento del Canto	Épico / Serio	Alegre / Liviano
Sujeto Poético-Musical	Poeta Popular / Cantor / Payador	Cantora popular

Ahora bien, es factible poner en duda la veracidad de las aseveraciones planteadas por Lenz ¿Qué referencias podemos encontrar en la literatura musicológica y folklórica al respecto?

El historiador de la música Pereira Salas (1941) señala que durante la segunda mitad del siglo XVIII, se consolidaron las dos figuras principales de las ramas femeninas y masculinas del canto: la cantora popular y el payador. También se pueden encontrar antecedentes de una división de género entre los hacedores de música de las trillas efectuadas en el Chile Central -desde Chillán a Santiago- durante la época de consolidación del monocultivo de trigo durante 1830 y 1870. El historiador Antonio Tobón (2008) entrega datos concretos que dan cuenta de la existencia de estas dos figuras relevantes en el quehacer de la música de las trillas de mediados del siglo XIX. En ese entonces, la práctica musical de las cantoras en las trillas era considerada como un trabajo susceptible a ser retribuido monetariamente o a través de especies. El oficio de las cantoras era reconocido tanto por la sociedad campesina agrícola que participaba en los eventos de las trillas, así como por las autoridades e instituciones oficiales. En cambio, los hacedores de música masculinos –los payadores– generalmente participaban de los otros trabajos de la trilla (como horquetear), y no recibían una remuneración especial por su canto. La finalidad del canto masculino en el contexto de la trilla era mostrar el talento o provocar envidia.

Juan Uribe Echevarría, historiador e investigador de la poesía popular chilena, en ‘Cantos a lo Divino y a lo Humano en Aculeo’ (1962) nombra a los principales poetas populares que dieron a conocer sus versos en hojas impresas que circularon entre 1865 y comienzos del siglo XX. Señala en total, la existencia de 27 poetas populares, de los cuáles, 26 pertenecen al género masculino. La excepción a la regla, se produce con la mentada Rosa Araneda⁶. En la introducción del libro de estudio y compilación de versos de Rosa Araneda (2008) se constata como esta poetisa desafiaba a los poetas populares en un oficio tradicionalmente ejercido por el género masculino.

Durante la segunda mitad del Siglo XX, el cura Miguel Jordá desarrolló un trabajo de recopilación de versos a lo divino –y en menor medida a lo humano- en el extenso valle central chileno, que se materializó en diversos libros de poesía popular, entre ellos, el más reconocido, *La Biblia del Pueblo* (1978). De acuerdo a la información expuesta en el libro ‘Versos a lo divino y a lo Humano’ de Miguel Jordá (1973), el número de hombres que le entregaron versos sagrados fueron 32, y solamente 3 mujeres se les registró versos. En el libro ‘La sabiduría de un pueblo’ (1975) del mismo Miguel Jordá, la relación de intérpretes según género es igualmente dispar: 21 hombres y 1 mujer (solamente 4 de los poetas y/o cantores estuvieron en los dos trabajos de compilación).

Ahora bien, si nos enfocamos en el discurso de las cantoras populares en relación a la división de género en la música tradicional, es posible encontrar en el trabajo compilatorio de

⁶ Los poetas populares que publicaron sus versos en hojas impresas fueron: Heraclio Acuña, Juan Rafael Allende, Abraham Jesús Brito, Pedro Días Gana, Francisco J. Díaz, Nicasio García, José Hipólito Casas-Cordero, Cirilo Garrido, Juan Ramón González, Bernardino Guajardo, Ruperto Herrera, Rómulo Larragaña, Ángel Custodio Lillo, Raimundo Navarro, Felícito Martínez, Daniel Meneses, Patricio Miranda Venegas, Pablo Montecinos, Desiderio Parra, Juan Bautista Peralta, Javier Perez, Carlos Pezoa Véliz, Aniceto Pozo, Adolfo Reyes, Ignacio Salazar, Liborio Salgado, Rosa Araneda (Uribe Echeverría, 1962).

Violeta Parra “Cantos Folklóricos de Chile” (1979) un diálogo que se adecua a la observación de Lenz. Cuando Violeta Parra le propone a la cantora Panchita Martínez que canten a lo humano, ésta le responde “Verso largo con voz de hombre ¿me quiere decir?”, y Violeta le responde, “Sí Panchita”. También, la propia Violeta Parra compuso versos en décimas⁷.

Raquel Barros (1964) sostiene que hasta la década de 1940, la mujer era, por ‘regla general’, la intérprete de la tonada y de todo género musical festivo, aunque en la década de los 60 era más frecuente la interpretación masculina. Patricia Chavarría (1996), desde una mirada más contemporánea, confirma la división planteada por Rodolfo Lenz, situando desde un enfoque geográfico esta distinción: en la zona centro-norte de Chile es común encontrar cantores “apoetados”; y en la zona centro-sur, es la cantora quién tiene un mayor protagonismo.

La estructuras de género en el oficio de la cantora popular

Para ejemplificar el modo en que las estructuras de género condicionan el quehacer musical de las cantoras populares de Chile, utilizaremos como material de referencia una recopilación de historias de vida elaborado por el Taller de Acción Cultural, (Olate, 1988) en una publicación titulada “La Cantora Popular, Fuente de Nueva Vida”⁸. En este libro aparecen los testimonios biográficos narrados directamente por las cantoras contactadas para el estudio. Esta investigación se realizó en conjunto con el Equipo de Pastoral Campesina de San

⁷ Constanza Ceresa (2007) aborda la tensión de lo público y privado en Violeta Parra desde una perspectiva de género.

⁸ Los gestores de este libro señalan que “al comenzar este trabajo, que buscaba conocer y mostrar posteriormente a otros la riqueza que hay tras la vida de las cantoras populares, descubrimos que no era posible llegar hasta ellas, sin entrar por el mundo en que nacieron, pues aún hoy día forman con él un todo inseparable.[...] Las narraciones de este libro son una versión directa de las cantoras, recogidas a través de conversaciones grabadas y de cassettes y textos entregados por ellas mismas. Las grabaciones transcritas fueron devueltas a sus autoras para incorporar las correcciones y nuevos aportes que ellas quisieron hacer al tema.” (Olate, 1988: 7-9).

Nicolás, y contó con la participación de 8 cantoras residentes en tres comunas de la provincia de Ñuble, Chile.

2. Cantoras incluidas en libro "La Cantora Popular. Fuente de Nueva Vida" (Olate, 1988)

N	Cantora	Lugar Residencia	Comuna	Mes Recopilación
1	Señora Edith Lagos.	Pinto	Pinto	Agosto
2	Señora Leontina Sanhueza	Huampulli	San Nicolás	Agosto
3	Señora María Olate	San Nicolás	San Nicolás	Mayo
4	Señora Mercedes Marín	El Manzano	San Nicolás	Mayo
5	Señora Milsa Pino	Huampulli	San Nicolás	Agosto
6	Señora Nolfá Marín	Coronta	Portezuelo	N/A
7	Señora Pascualita Mendoza	San Nicolás	San Nicolás	Mayo,
8	Señora Yolanda Montecinos	Portezuelo	Portezuelo	Agosto

La *dominación masculina* se explicita en la medida de que la mayoría de las cantoras consultadas, problematizan el grado de permiso o de 'celos' que sus esposos o parejas tienen hacia su quehacer musical. La cantora Leontina Sanhueza sostiene que pudo continuar con el canto porque su marido se lo permitió:

“En la casa de mis padres me casé y después me vine a este sector con mi marido. Ya van a hacer 30 años. De ahí he seguido tocando la guitarra. Mi marido no me quita porque a él le fascina la guitarra, le gusta. Entonces cuando a mí me convidan a las novenas, a las trillas, él me deja salir y que participe. Justamente cuando voy a Portezuelo, él queda aquí y yo estoy por allá. Porque otros maridos no dejan salir a las señoras. No les gusta.”

Señora Leontina Sanhueza (Olate, 1988: 138)

De manera similar, la señora Milsa Pino sostiene que su marido nunca le produjo problemas para salir a cantar, a diferencia de lo que la mayoría de los hombres hacían. Por su parte, la señora Yolanda Montecinos, sostiene que su marido no era egoísta ni celoso, por lo que no tuvo problemas para aceptar las invitaciones a cantar:

“A mí me iban a buscar en cualquier momento y yo no era n’a rogá p’a salir. Y mi marido no fue mañoso, p’a que yo saliera tampoco. Me casé jovencita, pero él no era egoísta p’a que yo saliera. Y él tenía más edad que yo: capaz que hubiera sido celoso porque él era como 10 ó 12 años mayor que yo, pues.”

Señora Yolanda Montecinos (Olate, 1988: 93)

El caso más palmario acerca del problema del ejercicio del poder en relaciones de pareja, se da en el caso de la señora Edith Lagos, quién decidió rechazar una propuesta de matrimonio porque su pretendiente le planteó que tenía que dejar la guitarra y dedicarse al trabajo doméstico para llevar a cabo la unión conyugal:

“Un día me dijo que él se iba a casar conmigo, pero yo tenía que dejar la guitarra. Cuando me dijo eso, a mí me dolió mucho. Sentí un dolor tan grande por dentro, porque dije: ‘si uno con cantar no hace nada. No comete nada malo. Porque a mí todo el mundo me respeta cuando salgo a cantar’. Porque uno sabiendo hacerse respetar, en cualquier lado la respetan. Entonces, yo le dije que se acababa todo.”

Señora Edith Lagos (Olate, 1988: 146)

La señora Edith escogió continuar con la actividad de cantora y rechazar la propuesta de matrimonio, que la condicionaría a una vida dentro de la esfera doméstica.

Con ello damos cuenta que las cantoras con pareja requieren algún nivel de autonomía o de legitimación para ejercer su profesión. Por un lado, las señoras Leontina, Milsa y Yolanda señalan que sus respectivos maridos no obstruyeron la realización de su quehacer como cantoras, y las dos primeras resaltan la rareza de esta situación. Por otro lado, las señoras Edith Lagos y Mercedes Marín experimentaron algún tipo de coacción para la práctica

musical por parte de sus parejas masculinas. En estos cinco casos, se explicita que el ejercicio del poder conyugal se sitúa como un condicionante en la práctica musical de las cantoras. Lo común o usual, de acuerdo a la percepción de estas cantoras, es que los maridos no otorguen permiso para el ejercicio del canto. El control masculino se fundamenta en la necesidad de retener a la mujer en el espacio doméstico.

Un segundo factor condicionante de la práctica musical de las cantoras tiene relación con la maternidad. La señora Nolfá Marín sostiene que sólo en el primer año de su matrimonio pudo salir a novenas y trillas junto a su esposo. Luego, con la llegada de sus hijos –cinco mujeres y dos hombres– no tuvo tiempo para salir. Se dedicaba principalmente a la crianza y cuidado de los hijos y del hogar. Cuando estaba embarazada de su tercera hija, el padre de la señora Nolfá falleció, y en ese entonces pensó que no volvería a tocar la guitarra en su vida, aunque esta situación no era problemática porque en ese entonces estaba dedicada principalmente al cuidado de sus hijos.

Un tercer factor condicionante para la continuidad de la práctica de la música en las cantoras populares, tiene relación con el luto o duelo producido por el fallecimiento de un familiar. La Señora María Olate, narra que después del terremoto de 1939 que afectó a la zona central de Chile, y en especial a Chillán, su padre enfermó producto de las secuelas de la catástrofe y un par de años después falleció. En menos de un año su hermano falleció. Luego su madre enfermó, y también murió, y la señora María dejó la guitarra. Por su parte, la señora Nolfá narra que en 1959, después de que se quemó la cosecha de trigo, su madre empezó a sentirse enferma. Durante la primera quincena de enero la llevaron al hospital de Chillán, dónde fallece a los tres días, lo que gatilló que la señora Nolfá dejara la guitarra por dos años.

El grado de permiso (o control) de la pareja, la crianza de los hijos, y el duelo producido por el fallecimiento de algún familiar son factores condicionantes de la actividad de las cantoras populares contactadas en el trabajo.

La reconfiguración de los roles de género en el canto a lo poeta y la paya

Actualmente, es posible encontrar dos trabajos de tesis en que se aborda el problema de las diferencias de género en el canto a lo poeta y la paya –espacios musicales tradicionalmente masculinos– realizadas por jóvenes investigadoras que están estrechamente ligadas a la interpretación del guitarrón y el canto en décima⁹.

Tamara Sancy y Rodrigo Alarcón (2009), sostienen que son escasas las evidencias que se pueden encontrar sobre intérpretes femeninas del guitarrón. A las ya mencionadas Rosa Araneda y Violeta Parra, se pueden incluir en la lista de intérpretes a Ángela Silva, de quién se puede encontrar grabaciones realizadas en 1947; y a Magdalena Aguirre, quien acompañaba con el guitarrón, a su esposo, Liborio Salgado, de Pirque, ambos padres del afamado Lázaro Salgado.

Actualmente es posible identificar como intérpretes femeninas del canto a lo poeta y/o la paya a la investigadora estadounidense Emily Pinkerton, quién ha participado activamente en eventos relacionados con el guitarrón; a Cecilia Astorga, Myriam Arancibia y Angélica Muñoz -todas ellas tienen (o tuvieron) una relación de pareja con famosos cantores o intérpretes masculinos-; y a Gloria Saavedra e Ingrid Ortega.

⁹ El Canto a lo Poeta lo entenderemos como la poesía cantada en décimas y coplas, y que se divide en dos grandes ramas: el canto a lo divino y canto a lo humano (Astorga, 2000).

Uno de los grandes aportes en torno al debate sobre la problemática de género planteados por Pinkerton (2007), tienen relación con la inclusión de aspectos contextuales, tales como los roles de género, los espacios y las relaciones sociales para la comprensión del evento o performance del canto a lo poeta. En efecto, la mujer ha tenido un rol activo pero 'silencioso' en el evento del Canto a lo Poeta, el cual está relacionado con la realización de las labores domésticas, como por ejemplo, cocinar, o atender a los invitados y/o a los propios cantores.

¿Qué ocurre actualmente con los roles de género en el canto a lo poeta y la paya?

Es factible encontrar datos, experiencias y argumentos que indican que existen tendencias integradoras y excluyentes de la participación femenina en la performance del canto a lo poeta y la paya.

En 2004 Emily Pinkerton empezó a realizar clases de guitarrón y paya, con Santos Rubio, Alfonso Rubio y "Chosto" Ulloa, grandes maestros de Pirque. Ese mismo año, Alfonso Rubio instó a Emily para que cantara a los poetas que iban a participar en el Encuentro de Guitarroneros, y éstos recibieron con simpatía y apertura su música. Pocos años después, Emily realiza un contrapunto con Angélica Muñoz, esposa de Alfonso Rubio, ya en el escenario del Encuentro de Guitarroneros. Esta ocasión se puede considerar como un hito de legitimación de la interpretación femenina del guitarrón.

Surge desde aquí, la pregunta acerca de las implicancias de la participación femenina en espacios musicales masculinos. Según Pinkerton, la integración del género femenino en un espacio musical masculino, es un reflejo de las modificaciones en las estructuras y roles de género en la sociedad.

En el caso del trabajo de enseñanza del canto a lo poeta y guitarrón realizado por Alfonso Rubio en Puente Alto durante los últimos años, se puede apreciar una apertura a la enseñanza a intérpretes del género femenino. En este proceso de apertura, tanto aspectos culturales como estrictamente musicales, se han adaptado en función de la integración femenina al canto. Por ejemplo, se han adecuado los toquíos del guitarrón de acuerdo a los registros vocales de las intérpretes femeninas. O bien, en el contexto de la realización de un taller de “Décima Improvisada” dictado por Guillermo ‘Bigote’ Villalobos hace algunos años atrás en la Biblioteca Nacional, no hubo discriminación por género en la convocatoria.

Ahora bien, es posible encontrar tendencias excluyentes a través de las experiencias de algunas de las intérpretes femeninas del canto a lo Poeta. Myriam Arancibia, es consciente de que el ambiente de la paya y el guitarrón es predominantemente masculino, y desde esta constatación, ha reflexionado en torno a las diferencias de género. En palabras de la propia Myriam:

“Fuera del contrapunto hay payadores que me han dicho ‘yo no pagaría con usted’, por ser mujer. Yo creo que si alguien me dice eso es porque no tiene la calidad como para pagar con una mujer en el escenario. Porque siempre tiene que valerse de ciertos recursos que no puede utilizar. Eso ha pasado y aunque parezca extraño son payadores más jóvenes los que son así.”

Myriam Arancibia (Sancy y Alarcón, 2009: 62).

Para Myriam Arancibia lo importante es que en la puesta en acto del canto a lo poeta, la intérprete femenina pueda improvisar e interactuar con el resto de los intérpretes masculinos, sin explicitar cuestiones de género.

Emily Pinkerton señala que efectivamente en el canto a lo poeta se manifiesta una ideología de la ‘superioridad’ masculina, tanto desde la imagen de lo femenino que se manifiesta en el discurso de los intérpretes masculinos, o bien, en la interacción o contrapunto entre intérpretes masculinos y femeninos. En virtud de su propia experiencia en diversos eventos encuentros de guitarroneros, Emily Pinkerton identificó tres “estereotipos” o imágenes sobre lo femenino: 1) la mujer como objeto sexual 2) como delicada flor; 3) o bien, como personaje elocuente o culto.

Emily Pinkerton relata que participó de un encuentro de guitarroneros junto a otros estudiantes del taller realizado por don Alfonso Rubio, en que al final de la presentación, el padre de uno de sus compañeros proclamó “que buenos estuvieron los jóvenes guitarroneros, pa’ qué vamos a hablar de las guitarroneras”, aludiendo, no sólo a la condición musical de Emily. Con esto, queremos enfatizar sobre las dificultades que han tenido algunas intérpretes femeninas dentro del espacio ‘predominantemente’ masculino del canto a lo poeta y la paya.

Un dato que es relevante para comprender o contextualizar la participación femenina en el canto a lo poeta y la paya, lo constituye la proporción de poetas y poetisas integrantes de la Asociación Gremial de Poetas Populares y Payadores de Chile. De acuerdo a la información proporcionada por la página web de dicha institución se contabilizan 44 miembros de asociación gremial, de los cuáles, 42 pertenecen al género masculino, y sólo 2 integrantes pertenecen al género femenino: Cecilia Astorga y Agüeda Zamorano¹⁰.

Síntesis

La distinción entre la poesía popular femenina y masculina planteada por Lenz, se sitúa como una de las principales aseveraciones sobre a la división sexual de la actividad musical

¹⁰ Información consultada el 20/11/2011 desde página web: <http://www.payadoreschilenos.cl/>

popular en Chile. Sin embargo, esta división nos interpela a formular una serie de interrogantes acerca de la veracidad e ideología subyacente de esta aseveración.

El análisis de Lenz, se basa en la construcción de dualismos semánticamente opuestos. En los aspectos mencionados, se puede interpretar que los elementos masculinos contienen una suerte de jerarquización cuantitativa y cualitativa de las dos ramas de la poesía popular de acuerdo a los parámetros señalados (versos de 4 o 5 líneas v/s versos de 10; guitarra v/s guitarra grande; liviano v/s serio). El carácter riguroso de esta división tiende a naturalizar la dicotomía masculino/femenino en la música popular, y habituar prácticas musicales específicas según género. Así, el propio discurso de Lenz, se constituye en un dispositivo estructurante de género de la práctica musical. Antonio Tobón (2008) critica la observación de Lenz, al plantear que la categorización de la poesía popular femenina como *liviana*, es parte de un mecanismo de simplificación producido por la ciencia del folklore. Así, el establecimiento de categorías de género a priori obstaculizaría el acercamiento apropiado a los sentidos sociales de las prácticas musicales.

Ahora bien, basándonos en los trabajos de investigación y compilación realizados por Juan Uribe Echevarría, Miguel Jordá, Violeta Parra, Raquel Barros y Patricia Chavarría, es posible encontrar algún nivel de consistencia en relación a la división de las ramas femeninas y masculinas del canto. Sin duda, y en concordancia con Tobón, se requiere un trabajo de recolección de datos y de análisis historiográfico serio para indagar acerca de la veracidad de los planteamientos de Lenz.

Sin duda, las estructuras, roles e ideologías de género condicionan las prácticas de los hacedores de música. En el caso de los testimonios de las cantoras populares de Ñuble, las estructuras de género crean una serie de expectativas objetivas que estructuran la disposición

femenina hacia la recepción del ejercicio de poder conyugal y el compromiso con la crianza de los hijos. A estas expectativas objetivas, se sumaría las disposiciones subjetivas y afectivas – como el duelo por el fallecimiento de un familiar– como condicionantes del ejercicio musical por parte de las cantoras populares participantes en el trabajo efectuado por el Taller de Acción Cultural y la Pastoral Campesina de San Nicolás.

En el caso de la (re)configuración de los roles de género en el canto a lo poeta y la paya, es factible observar tendencias inclusivas y exclusivas de la participación femenina en el evento, por parte de los intérpretes masculinos. Por un lado, se promueve y adapta la enseñanza del canto a lo poeta y el guitarrón a intérpretes femeninos, y por otro lado, existe cierta reticencia por parte de algunos payadores de realizar un contrapunto con una mujer.

Sin duda, el carácter provisorio e inconcluso de este trabajo produce más interrogantes que conclusiones. ¿Se constituyen la paternidad y la alianza como estructuras condicionantes del quehacer musical masculino? ¿Cuál es el nivel de emancipación de género que ha tenido la cantora popular durante los últimos años? ¿Cuánta apertura o clausura existe actualmente a la participación femenina de la interpretación del canto a lo poeta y la paya? ¿Nos encontramos en un proceso masculinización de la paya, o bien, de feminización del canto de la tonada? ¿Son las actuales cantoras, payadoras y guitarroneras una excepción? ¿Cómo se reconfiguran los espacios sociales del canto tradicional, en función de los cambios en las estructuras e ideologías de género? Son algunas de las preguntas que nacen de este breve reflexión que liga música, roles y estructuras de género.

Bibliografía

Araneda, R. (1998). *Aunque no soy literaria: Rosa Araneda en la poesía popular del siglo XIX*. (Compilación y estudio: Navarrete, M.) Santiago, Chile: Biblioteca Nacional de Chile.

Astorga, F. (2000). El canto a lo poeta. *Revista Musical Chilena*, 54 (194), 56-64.

Barros, R., & Dannemann, M. (1964). "Introducción al estudio de la tonada". *Revista Musical Chilena*, XVIII/89, pp. 105-114.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. (J. Jordá, Trad.) Anagrama: Barcelona.

Ceresa, C. (2007). *Paradojas de lo público y lo privado en Violeta Parra*. Santiago: Tesis para optar al grado de Magíster en Estudios de Género y Cultura en América Latina, mención en Ciencias Sociales.

Chavarría, P., Araya, I., & Mariángel Chavarría, P. (1996). *Canto, Palabra y Memoria Campesina*. Santiago: Fondart.

Citron, M. (1993). *Gender and the musical canon*. University of Illinois Press: Illinois.

Cook, N. (2001). *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Madrid: Alianza.

Jordá, M. (1978). *La Biblia del Pueblo*. Santiago, Chile: Instituto Nacional de Pastoral Rural.

Jordá, M. (1975). *La sabiduría de un pueblo*. Ediciones Mundo: Santiago, Chile.

Jorda, M. (1973). *Versos a lo divino y a lo Humano*. Santiago, Chile: Ediciones Mundo.

Koskoff, E. (1987). "An Introduction to Women, Music and Culture". En E. Koskoff (Ed.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective* (págs. 1-23). Chicago: University of Illinois Press.

Lenz, R. (1894). *Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile*. Santiago: Separata de los Anales de la Universidad de Chile.

Marx, C., & Engels, F. (1979 [1846]). *La ideología Alemana*. La Habana: Editora Política.

McClary, S. (1991). *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Olate, M., Montecinos, Y., Mendoza, P., Marín, M., Pino, M., Marín, N., y otros. (1988). *La cantora popular, fuente de nueva vida*. San Nicolás. Chile: Taller de Acción Cultural.

Parra, V. (1979). *Cantos Folklóricos Chilenos*. Santiago: Nascimento.

Peralta, J. B. (2006). *Por historia y travesura. La Lira popular del poeta Juan Bautista Peralta*. (Estudio y compilación: Navarrete, M. & T. Cornejo) Santiago: DIBAM.

Pereira Salas, E. (1941). *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.

Pinkerton, E. (2007). *The Chilean guitarrón: the social, political and gendered life of a folk instrument*. Austin: Tesis Doctorado en Filosofía. University of Texas at Austin.

Ramos, P. (2003). *Feminismo y Música*. Madrid: Narcea.

Robertson, C. (2001). Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres. En F. C. (Ed.), *Las culturas musicales : lecturas de etnomusicología* (págs. 383-411). Madrid: Trotta.

Sancy, T., & Alarcón, J. (2009). *Solo recita el que no sabe tocar. Voces del guitarrón chileno en este siglo*. Santiago: Memoria de título conducente a la obtención del título de periodismo, Universidad de Chile.

Tobón, A. (2008). *Trillar para festejar. Tiempo de hacer y usar música en Chile central republicano*. Tesis para optar al grado de Magíster en Artes con mención en Musicología. Universidad de Chile: Prof. Guía: Víctor Rondón.

Uribe Echevarría, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folklore de la provincia de Santiago*. Santiago: Editorial Universitaria.

Páginas Web Consultadas:

Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores Chilenos.

<http://www.payadoreschilenos.cl/>

Entrevistas Realizadas:

Patricia Chavarría. Noviembre 2010.