

Cantar en la Parva: Autoridades Rituales en el Mingaco de Trilla en Chile Central

To Sing on the Thresh Floor: Ritual Authorities in the Wheat Thresh "Mingaco" in Central Chile.

ANTONIO TOBÓN R.¹

RESUMEN

Este artículo propone una respuesta a la pregunta por el rol de las cantoras en la festividad agrícola de la trilla de trigo en Chile central, entre 1860 y 1980 aproximadamente. El problema que se aborda es si esta ocasión era un ritual esencial para la sociedad participante —y su cultura—, cuyo ritmo y conducción estaba en manos de las cantoras, quienes, en cuanto autoridades rituales, permitían que sucedieran los comportamientos y actitudes adecuados a los propósitos del ritual. Papel esencial se da a la práctica musical como mediadora de esta autoridad. Para solucionarlo se analizan posibles significados de la ocasión a partir de tramas simbólicas conformadas por los sentimientos que genera el tiempo en el que sucede (la temposensitividad); se describen algunos elementos que sirven para pensar a la ocasión como un ritual; se estudia la relación entre las características contextuales del oficio-ejercicio de cantora y el festejo de trilla; finalmente, se examinan las acciones de estas mujeres en el proceso ritual.

Palabras Clave: Cantoras, Trilla de Trigo, Minga, Mingaco, Fiestas Agrícolas, Temposensitividad.

ABSTRACT

This paper proposes an answer to the inquiry about the role of the female singers in the agricultural festivity of the wheat threshing in central Chile, approximately between 1860 to 1950. The hypothesis is that this event was an essential ritual for its constituent society —and its culture—, which rhythm and conduction was the female singers task, and in doing so they allowed the behaviors and attitudes required by the ritual, they performed as ritual authorities. The following undertakes an analysis of possible meanings of the event, from symbolic treads formed by the feelings associated with the time of happening of the event (temposensitivity); a description of some characteristics of the event which help thinking it as ritual; a study of the contextual specificities and their relation with the thresh festivity; and finally, an examination of the actions of these women in the ritual process.

Keywords: Female singers, Wheat Threshing, Minga, Mingaco, Agricultural Festivities, Temposensitivity.

ⁱ Historiador, Magíster en Artes mención Musicología, Universidad de Chile. Correo-e: antonio.tobon@gmail.com

Recibido: julio 2010 Aceptado: junio 2011

INTRODUCCIÓN

El artículo que presento surge de información recopilada sobre el mingaco de trilla, desde el tercio final del siglo XIX, hasta al menos mediados del siglo pasado (Cfr. Tobón 2009). A través de él examino el rol de las cantoras en la festividad conocida como mingaco de trilla, y sus relaciones con algunas características del ejercicio de ese oficio en la cultura y economía cerealera de Chile Central, que se desarrolló entre el siglo XIX y XX. Este marco cronológico se debe a que intento comprender un periodo largo de tiempo en el que el mingaco sucedía con poca variación en sus características y, sobre todo, durante el cual ocupó un lugar primordial en el calendario festivo de la sociedad ligada a esa economía. Este período abarca el auge triguero del tercio final del siglo XIX; la disminución paulatina de su aplicación, debida a la mecanización de la faena y al remplazo de la economía exportadora agrícola por la minera; y su casi total abandono, a consecuencia de las sucesivas reformas agrícolas de las décadas de 1960, 1970 y 1980.

La reflexión que propongo, no obstante, surge de la pregunta por cuál era el rol de las mujeres que hacían música –tocada y cantada, las *cantoras*– dentro del mingaco de trilla y cuál es el papel de la música en esa ocasión en relación con el proceso ritual. El objetivo de este trabajo, además de contribuir al estudio de las manifestaciones culturales tradicionales, y de las festividades en Chile, es analizar el desempeño de este rol de las cantoras en el ritual, a partir de lo que hacían en él y de las relaciones de la práctica con su contexto cultural y social. La respuesta de este asunto apunta a que dentro del proceso ritual las cantoras tenían el rol de “ordenar”, dar contenidos y dirigir el ritual, papel que además era reconocido por la comunidad participante. Eran, en el fondo, autoridades rituales que por medio de su conocimiento especializado, acciones y comportamientos permitían que el ritual fuera efectivo.

Esta tarea la emprendo en cuatro partes. Un primera en la que con ayuda de la categoría analítica *Temposensitividad* (Del Campo 2006), sostengo la existencia de tres planos temporales a partir de los cuales se pueden asir algunas cualidades y significados de esta acción social. La segunda parte está dedicada a la descripción breve del proceso ritual de la trilla y los elementos claves de su estructuración como mingaco. La tercera, se dedica al análisis de las características del oficio de cantora, en torno a la relación práctica musical/trabajo y al lugar social/simbólico de estas mujeres en el acto. Y por último, estudio las diferentes actividades que sucedían en el proceso ritual cuando la cantora ponía en acto su conocimiento.

TEMPOSENSITIVIDADES

Para poder comprender el rol de las cantoras en el mingaco de trilla, propongo partir por comprender lo que esta actividad significaba para la cultura de la sociedad que lo actuaba. Una vía para poder hacerlo es desde la consideración de que esta fiesta sucedía en un momento preciso del año, con cierta regularidad y, por lo tanto, que era condicionada por el tiempo en el que sucedía y el que tardaba en desarrollarse. Entonces, si se quiere entender el mingaco dentro de la cultura, es útil observar la correlación entre sus coordenadas temporales, los sentimientos de los participantes y posibles significados. Luego, es necesario tratar de describir una temposensitividad asociada al mingaco de trilla.

El concepto de temposensitividad agrofestiva propone que en el transcurso del año había un tiempo “propicio en las culturas agroganaderas para determinadas actividades (plano instrumental), pero también para determinados sentimientos, sensaciones y estados de ánimo (plano expresivo)” (Del Campo 2006: 107). Es decir, que el tiempo, regido por lo astronómico, conlleva la alteración del estado de ánimo y los sentimientos de las personas y en concordancia con los ritmos de la naturaleza, de lo que sucede en el entorno vital. La temposensitividad supone que en la sincronía de los cambios en la naturaleza con los sentimientos del hombre sobre la realidad en la que vive, entre los cambios en el ciclo anual y la emotividad, existen ‘tramas simbólicas’ que dan sentido a los sucesos y acciones sociales, que sirven para marcar el paso del tiempo (Del Campo 2006: 107 y ss).

En el mingaco de trilla se pueden describir tres instancias temporales con el fin de comprender su temposensitividad. Esas instancias temporales serían el tiempo del verano, el tiempo del trabajo y el tiempo del mingaco.

La trilla sucedía sólo cuando la espiga madura se secaba, al llegar la maduración del grano en coincidencia con el estío veraniego. Y más que eso, era ésta la estación del año en la que se hacía la cosecha de una gran cantidad de frutas, legumbres y cereales, que marcan el inicio de un nuevo ciclo anual; era el momento en el que se procuraba la abundancia de lo necesario para vivir un año más. Era un tiempo en el que se daba el paso de la escasez, ya todo lo cosechado el año anterior estaba terminándose, a la abundancia y aseguramiento de la supervivencia. Esta es una primera trama simbólica que aloja significados y sentimientos asociados a la trilla, que se podría sintetizar en la idea-noción de la abundancia del verano.

También está, dentro de la temposensitividad de la trilla, el tiempo que determina el trabajo, el desarrollo de la faena como tal. Es un tiempo que está significado por la ocupación de los participantes en los trabajos necesarios para la separación del trigo de la espiga –objetivo de la trilla–, y en el que los roles están definidos claramente. Más que un tiempo de reunión como tal, este tiempo es determinado porque los individuos están ocupados en lo necesario y obligatorio, y por lo tanto, segregados de acuerdo a los roles que impone la faena de trilla, y además conforme a las estructuras sociales. Los inquilinos y peones debían trabajar, las mujeres debían cocinar, los patrones vigilar mientras sus allegados se preocupaban por disfrutar de los favores de éste. En este tiempo y la sensibilidad que conforma, se configura la trama simbólica que implica la reiteración de las estructuras de la sociedad participante.

En tercer lugar, se configura la trama simbólica que está alrededor del tiempo del mingaco, o sea por los significados que se desprenden de los sentimientos asociados a la reunión y sociabilidad como retribución por el trabajo realizado. La trama simbólica que allí se configura tiene que ver con las funciones sociales de esta práctica colectiva que pasan por las relaciones entre los hombres y mujeres participantes. Esta trama pasa por los vínculos que la ocasión promovía y aquellos que se producían al ser llevada a cabo, establecidos por el cumplimiento del pacto de reciprocidad que establece la minga para la comunidad participante, por una parte y, por la otra, por los nuevos vínculos que la ocasión ayuda a establecer, entre miembros de la comunidad vinculada al fundo, o bien entre quienes estaban menos ligadas a ese lugar/modo productivo pero que participa de la ocasión (Tobón 2009), como por ejemplo los veraneantes amigos de los patrones, o los artesanos urbanos. La trama simbólica que este tiempo del encuentro presenta está en estrecha relación con las acciones del ritual que sirven para la reordenación de las estructuras sociales.

Las temposensitividades que estos tres tiempos disponen en el acto del festejo de trilla, y las tramas simbólicas que de ellos se pueden relevar, sirven para asir algunas funciones que la ocasión tenía para la sociedad que participaba en ella y que invitan a observar más detenidamente el acontecimiento, bajo el supuesto de que era –por lo tanto– un ritual.

RITUAL CEREALERO

La trilla sucedía en un pedazo de tierra afirmada y cercado en redondo, en la era, donde se disponían las gavillas de trigo cosechado en un mon-

título o parva. Dentro de la era corrían unas yeguas, y sus pisadas separaban el grano de la espiga que era arrojada desde la parva. Para realizarse era indispensable una buena cantidad de trabajadores, y por eso convocaba tanto a los inquilinos, trabajadores residentes de los fundos, como a peones libres y artesanos de la ciudad. Por supuesto, estaban los patrones, dueños del fundo o de la cosecha (Góngora 1960; Salazar 1989, 2007 [1990]; Bengoa 1990; Bauer 1970, 1994 [1975]; Araya 1999; Carmagniani 2001; Mellafe 2004 [1986]). Fue en el siglo XIX y parte del XX, una de las actividades agrícolas más importantes no sólo en tanto que procuraba el bienestar, la supervivencia y estabilidad de la economía exportadora de Chile Central (a lo menos hasta el auge salitrero), sino que en términos sociales promovía la agregación social en torno a la faena y el festejo.

Al comparar los relatos y descripciones, así como las informaciones obtenidas de la trilla, acerca de su forma, su organización y desenvolvimiento, se obtiene que el mingaco de trilla era una ocasión festiva que “convidaba sin convite”, un *espectáculo* en el que “eran todos actores y espectadores a un mismo tiempo” (Pérez Rosales 1976 [1874]: 176). Pero sobre todo, una ocasión que servía a esta comunidad para reconstruirse, mediante una serie de acciones y elementos reiterados, y a través de unos comportamientos prescritos. Además, la conjunción de fiesta y trabajo que se da servía para hacer deseable lo obligatorio, que en este caso es el trabajo y la organización social en torno a la producción de trigo. Estas dos características del ritual (uso de comportamientos prescritos y hacer deseable lo obligatorio), de las varias que instalara Turner (1967, 1969), explican por qué la reunión de la sociedad cerealera en esta actividad reproducía y reconstruía el orden social, en tanto la participación e interacción de los asistentes se regía por las estructuras que organizaban la sociedad de la economía triguera (Cfr. Tobón 2009). La trilla, con su componente festivo, es un ritual en el sentido clásico¹; y también como arena de disputa de perspectivas competidoras y contradictorias, que se construye mientras se lleva a cabo y afecta al mundo (Parkin 1992: 12-14) y sirve para que la sociedad ajuste cambios internos y se adapte (Turner 1967: 20).

Estos elementos del ritual (hacer deseable lo obligatorio y uso de comportamientos prescritos) se corresponden con dos características de la trilla. La primera, es que por lo general las trillas seguían normas y acuerdos consuetudinarios que ordenaban el trabajo bajo un pacto retributivo (la minga) de intercambio de la fuerza de trabajo por comida, bebida y fiesta, a cuenta del interesado en desarrollar alguna faena (Montandón 1951, Piña 2008, Iceta Espino 2008, Bustamante Quildorán 1998, Purcell 2000, Valenzuela

1992). En segundo lugar, y en consecuencia, las actitudes y comportamientos que mediaban las relaciones entre participantes tomaban una forma disímil a la cotidianidad, en diferentes momentos del ritual, que servían para marcar el paso de un estado (inseguridad) a otro (abundancia), a través del festejo. Tránsito y cambio en actitudes y comportamientos que ayudan al reordenamiento y reconstrucción de la sociedad participante (Turner 1967; Tobón 2009: 50-73).

Luego, si esta ocasión requería de la música para que fuera efectivo el dispositivo del mingaco (puesto que era la actividad que hacía posible el festejo y gracias a la cual se articulaba), vale la pena preguntarse por lo que sucedía en el proceso ritual cuando ésta se ponía en acto y cuál era el rol que tenían las personas que hacían la música.

CANTAR POR ABUNDANCIA

La práctica de las cantoras en el proceso ritual de la trilla se reviste de sentidos diversos que a mi parecer pueden identificarse en tres puntos. Los dos primeros tienen que ver, por un lado, con el oficio y la práctica en este contexto, y su reconocimiento como actividad de procura del sustento; y por el otro, con la ubicación de la cantora en un lugar social/simbólico preciso en el acto. El tercero, que ocupa la sección siguiente, se relaciona con aquello que sucedía en el proceso ritual cuando la cantora ponía en acto su práctica. No obstante que estos tres puntos pueden presentar a las cantoras más bien como símbolo del ritual, o sea aquél que -según Turner- condensa los atributos del ritual.

La relación práctica musical/trabajo en este contexto configura algunos sentidos del oficio de cantora. Es claro que, como informó Piña (2008)², lo central de las trillas eran las cantoras, pues articulaban la fiesta. Esa centralidad en el complejo festivo campesino explica el reconocimiento del oficio como uno adecuado para que las mujeres obtuvieran dinero. Luego, es posible pensar que recibir una retribución por tocar la guitarra y cantar era socialmente y culturalmente aceptado (Tobón 2009: 97 y ss). Reconocimiento que, claro está, opera por los miembros del grupo social al que ellas pertenecen, para quienes tenía sentido y valor la práctica musical (los usuarios de la música); ellos reconocían la singularidad del ejercicio³. También se hace evidente desde instituciones y autoridades, por la existencia de esta categoría de oficio dentro de documentos de control y conocimiento de la sociedad⁴. Lo que implica todo esto es la autorización de obtener “ganan-

cias” con la aplicación del conocimiento musical, en situaciones que social y culturalmente la requerían.

En ese sentido, es importante que de los trabajadores que participaban en la trilla, sólo los peones libres (rodantes, o linyeras, quienes no estaban sujetos al fundo donde se hacía la trilla) y las cantoras, eran quienes recibían un dinero o una especie por el trabajo prestado (Tobón 2009:102 y ss.). Aunque podían participar del mingaco no lo hacían como parte del pacto retributivo establecido por la minga. Para las cantoras esto se debía en parte al reconocimiento del oficio, pero es de creer que también por la importancia de la música en el festejo dado a los trabajadores, como parte del acuerdo de minga.

¿Cómo el pago a las cantoras por su ejercicio releva la importancia de éste para el festejo? En Vichuquén, por ejemplo, las cantoras afirman que antiguamente el oficio era pagado, que eran “*muy valorizadas las cantoras antiguas*”⁵, para las cármenes, velorios de angelito, matrimonios y las ramadas. Se les pagaba una cantidad de dinero cuando las buscaba la “gente rica”, los dueños de fundo. Cuando eran solicitadas por otros campesinos en un “*sombrero que le ponían a la gente, y hacían una colecta, hacían la corrida y recogían harta plata, ahí le pagaban a ella, hacían una colecta, para pagarle. Y ahí hacían todos los que llegaban ahí, cuando echaban como pudieran, como tuvieran echaban*”⁶. Lo mismo afirma el testimonio recogido por Faúndez (2001), en Chillán, de que se pagaba con dinero a las cantoras en trillas y de una forma casi idéntica, “*A la cantora no se le paga, los mismos bailarines le han (sic) echando monedas y billetes a la guitarra*” (Faúndez [2001]: 23)⁷. La retribución mediante colecta grupal muestra un valor añadido a la música, que no depende ni hace parte de un contrato o acuerdo establecido entre partes, no obstante que evidencia que la cantora debía recibir dinero.

Por otra parte, cuando la retribución venía de parte del cosechero, cuando sí había un acuerdo y reconocimiento por un servicio, el pago a las cantoras se hacía en especie o por una cantidad determinada de dinero. Sin embargo, también podía suceder que, como por ejemplo en Pencahue o el fundo La Marquesa (en San Bernardo), las cantoras, “*iban por la comida no más*”⁸, con carácter voluntario (Piña 2008), al igual que los trabajadores convidados al mingaco. Podría pensarse entonces que la no diferencia entre el pago por la participación en la trilla entre quienes hacían las faenas de trilla y las cantoras implicaría que la práctica musical no era valorada diferentemente, no había una jerarquización entre los trabajos de la trilla, y por ende entre los trabajadores.

Pero hay datos que hacen pensar lo contrario. Por ejemplo, según recordaba la cantora Auristela Correa, en Vichuquén “*se pagaban en cosecha, en trigo, por almu[d], podría ser por ejemplo a una cantora se le pagaban cinco almu[d] de trigo o cinco almu[d] de poroto⁹, así, por cosechas. O pavo. Se les regalaba a las cantoras el pavo más bonito*”.¹⁰ ¿Pagar con el “pavo más bonito”, o entregar dinero en la guitarra, acaso no indican que se consideraba a las cantoras personas especiales por hacer posible la indispensable fiesta? ¿O porque su música, al ser necesaria para la fiesta, era componente esencial del mingaco?

Las monedas, el almuerzo y el pavo, apuntan a otra cosa que la valoración de la música o las cantoras, pues son elementos que activan la reciprocidad desde las tramas simbólicas que instala el tiempo en proceso del ritual. En la situación temporal de la trilla ellos se ligan a las temposensitividads, a los sentimientos de los individuos por el tiempo astronómico, del trabajo, y del festejo que estructuran tramas simbólicas, y desde ellas se puede intentar un entendimiento de la función y valoración social de las cantoras, pues describe algunos sentidos detrás de la puesta en acto de su conocimiento en la trilla, que ayudan a comprender el proceso ritual y su lugar en él.

El pago con almuerzo puede leerse como inserción de las cantoras en la temposensitividad que define el trabajo. El almuerzo marcaba un momento en el ritual donde el descanso momentáneo mediante el comer, se torna regocijo, celebración de la abundancia y seguridad adquirida con la faena y con la coincidencia de la comunidad en una misma acción (Barros Grez 1859, Santos Tornero 1996 [1872], Flores 1958. Cfr. Tobón 2009). Que las cantoras recibieran la misma retribución que otros participantes del mingaco tiene dos consecuencias. Primero, allí se reconoce que lo que ellas hacían no era muy diferente a los trabajos de otras mujeres participantes del mingaco, ocupadas en “preparar las viandas que deben servirse a los asistentes” (Manquilef 1911: 41); y esto las sitúa en un nivel de jerarquía ritual igual a los otros trabajadores, en un momento preciso del ritual, en el que debían coincidir los participantes. Y luego, emplear el mismo dispositivo de retribución sitúa a las cantoras dentro de un mismo tiempo social, en el meridiano común de la minga, las aloja en la comunidad partícipe de este mecanismo de colaboración.

Por su parte, la retribución con el dinero, o géneros especiales, como el “pavo más bonito”, no obstante que provenientes del reconocimiento por parte del cosechero, se sitúan en la temposensitividad del hombre en la naturaleza. El verano era tiempo de recoger los frutos para el año venidero,

asegurar la supervivencia, tiempo de procurar la abundancia. Y para este sistema productivo, la abundancia en la trilla equivalía a cantidad y prontitud; el pavo más bonito podría indicar la recompensa por la música ejecutada que daba sentido a convocar al mingaco, hacía posible la congregación de los convidados/trabajadores a tono de fiesta.

Esta capacidad de congregar de la cantora y su música se relaciona con otra particularidad del modo de participar de ella en la trilla, que le otorga un lugar social/simbólico preciso a estas mujeres en este acto. A diferencia de los convidados, invitados el día previo, “lo que el dueño del trabajo a realizar tiene que buscar[...] es la Cantora” (Faúndez 2011: 23), “*pa’ las trillas las iban a buscar, dos días, tres días antes iban buscando las cantoras, pa’ las fiestas*”¹¹, y así asegurar la asistencia de un buen número de trabajadores, con un incentivo mayor que la retribución con trigo o comida. Si lo primero que debía procurarse el dueño del trigo, u organizador del mingaco, eran las cantoras, es porque ellas eran indispensables para cosechar (de ahí que fueran “lo típico de las trillas”). Esto quiere decir que, hasta cierto punto, la abundancia era conseguida mediante el uso de la música como garante de prontitud y economía en la faena de cosecha.

Por otra parte, los billetes, monedas, el trigo y el pavo, si se interpretan con la premisa de que los rituales y fiestas veraniegas tienen esencialmente un sentido propiciatorio¹², podrían presentarse como agentes de la abundancia desde la práctica musical, desde la acción de recibir la plata en la guitarra¹³. Las monedas y billetes no sólo se guardan en el instrumento, al llegar ahí alteran el sentido de la música pues ligan el bienestar de la cantora con la buena música y lo que su ejecución da a los convidados, al permitir que canto y baile medien las relaciones.

Estas características de la participación de la cantora la muestran como agente de la abundancia —o sea, una buena faena—, e indican que la cantora era importante en la jerarquía del ritual¹⁴. Esta suerte de capacidad de agencia, le otorga una cualidad especial pues sería quien hace evidente el paso de un estado a otro, y quien aloja el sentido del ritual. Ese reconocimiento y otorgamiento de cualidades también se encuentra en ciertos sucesos de la trilla pero no explica del todo que la activación del hecho musical por las cantoras regía el acontecer de la fiesta-faena y catalizaba sus sentidos.

AUTORIDADES RITUALES

Se puede, entonces, sostener que con esa facultad de conseguir abundancia y seguridad, de ordenar lo que sucedía en el ritual, la cantora condicionaba el transcurso de la trilla, y eso debería hacerse patente en el proceso ritual. Abundan los relatos acerca de que llegando el final de la trilla la cantora se hacía sobre el montículo de trigo al centro de la era, subía a la parva para cantar tonadas. Daniel Barros Grez muestra el ambiente de esa etapa del ritual, en donde la cantora ejerce un papel central:

“[¿]Y sabéis querido lector lo que son las trillas? Imaginaos un gran montón de trigo segado y rodeado de un espacioso círculo de estacada y ramas. La era, que así se llama ese círculo, está rodeada de los aficionados[...]. 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. Mientras que de la armónica pareja salen los entusiastas sonidos que alegran y llenan de vivo ardor a toda la concurrencia, dos o tres horqueteros levantan con sus horquetas sobre sus cabezas sendas gavillas de trigo para que los cantores canten a la sombra” (Barros Grez 1859: 120).

El gesto sirve como hito en el proceso ritual, pues era precisamente cuando la trilla estaba por terminar que la cantora coronaba la parva y, con ello, cambiaba el estado de la comunidad participante, reunida ahora en otra acción. La coincidencia de los asistentes la enfatiza el cambio en el uso de la música, como gozo permitido de los convidados/mingaqueros¹⁵, con lo que iniciaba el momento en que lo prohibido en el momento ritual anterior –recibir retribución antes de terminar el trabajo–, se tornaba permitido en el tiempo adecuado para beber y bailar, de recibir el “pago”. Y esta marcación, también tiene correspondencia con modificaciones en la puesta en práctica del conocimiento “privilegiado” de las cantoras –la música–, y para alterar el uso y los comportamientos que demanda.

Durante el tiempo de trabajar no se hacía, ni permitía el baile. Se ejecutaba un tipo de música que tenía como finalidad narrar acontecimientos, mediante “historias hechas canción” (Saavedra 2008), o bien, versos laudatorios concluyentes, y no bailar. Por ello mientras se arma la parva y corren las yeguas, mientras se trilla, la cantora “tocaba su guitarra y cantaba tonadas y «cogollos»” (Iceta Herrera 1995: 1). En ese momento la música comporta, dentro del proceso ritual, el estado de segregación, y en correspondencia

con la ubicación de los asistentes ayudaba a conformar los roles de trabajo: los hombres debían horquetear en la era, y las mujeres ocuparse en cocinar (Iceta Espino 2008); por eso el canto sucedía fuera de la era¹⁶, por ejemplo, a “la sombra de un litro” (Iceta Herrera 1995: 2). Y más que situarse sobre la siempre revuelta parva, las cantoras “llegaban a la puerta de la era a cantar” (Piña 2008: 03’58”, Iceta Herrera 1995: 2). Por ello el baile no aparece en ninguno de estos relatos en este momento (Cfr. Rengifo 1830: 4, 7).

Existía al menos otro momento en el proceso ritual cuyo paso se marcaba con la música: una vez acabados los trabajos, cambiaba el uso de la música. Acabado el tiempo del trabajo, y entrando al de encuentro entre trilladores y de recibimiento de la retribución, sucedía el cambio en los estados y actitudes de los convidados que debían ser apropiados para el tiempo de uso de la música. El cambio suponía para letrados y desarrollistas la aparición de los “defectos capitales” del mingaco¹⁷, pero eran esas las acciones y comportamientos que se procuraban y se esperaba que sucedieran en las trillas. En la marcación sucedía que quesos, chuicos y damajuanas de vino o chicha se escondían dentro de la parva (Bustamante 1998. Su hallazgo no sólo consolidaba el sentimiento festivo, sino también la inesperada recompensa marcaba el paso de un momento a otro y realizaba los sentidos del ritual (la abundancia y la seguridad), como lo indica el testimonio de Piña:

Al descargar el trigo se esconde una garrafa de vino, esa garrafa de vino se esconde en la parva ahí, lo primero que se pone, antes que caigan las gavillas, una garrafa de vino y se deja en el centro de la era para cuando estén despejando los horqueteadores se encuentren (sic) y el que la encuentre tiene el privilegio de tomarse el primer trago¹⁸.

Estando en el corazón de la parva el alcohol, junto con ser estratagema para trabajar prontamente (acabar de trillar para por fin llegar al vino o la chicha), al ser un elemento que comporta la transmutación del estado, los sentimientos y las actitudes de los trabajadores/convidados, funcionaba como vehículo para el paso a otra instancia del ritual. Tomar el primer sorbo era privilegio porque era entrar primero a la siguiente fase ritual, la del encuentro con los demás y de gozo. Ser el primero en recibir los resultados del trabajo, los beneficios de la tierra y la naturaleza, acceder a la “gloria jolgórica”¹⁹. No obstante, el tránsito entre estados debía suceder en comunidad, puesto que el privilegio era el primer sorbo de un chuico que debía

ser compartido, en el inicio de la reunión y del disfrute del nuevo estado de abundancia.

La música, en poder de las cantoras, también opera este tránsito en el proceso ritual. Trillado todo el trigo, había que separar el grano de la paja y para ello se armaba de nuevo la parva, horqueteando la paja ya sin el grano, para barrer los trozos de espigas y el grano que quedaban en la era y así juntar el producto de la cosecha (Iceta Herrera 1995:1). Este proceso, con el que se sabía cuánto rindió la cosecha, se hacía con el uso de la música pues era justamente ese el momento en que “todas íbamos a cantar a la era, y ahí se bailaban las primeras cuecas. Cantábamos canciones –como digo– cuecas, tonadas, y todo lo que pidieran los trilladores y de ahí se seguía bailando” (Taller Acción Cultural 1988: 47).

Se ve que puesto en práctica en ese momento del ritual y al usarse con el baile, el oficio de la cantora opera para juntar a los asistentes, reúne la comunidad, como lo requiere para ser efectivo el dispositivo de mingaco:

*La vida, ya se tel/ Ya se terminó la trilla.
La vida, y formé / y formé la parva luego.
La vida, van a ba-/ van a bailar a la era.
La vida, bailando/ Bailando con las chiquillas.
La vida, ya la tri-/ ya la trilla se acabó.
La vida, los horque-/ los horqueteros bailando,
vamos bailando así./ La vida, los horqueteros
sáquense bien la manta,/ La vida, con el sombrero.
anda los horqueteros, / Caramba con el sombrero²⁰.*

Así, el baile marcaba un cambio en el ritual, acompañado de otro gesto –sacarse la manta y el sombrero– que connota el paso de un momento a otro, coincidente con el cese de los trabajos y con la caída del sol, que indicaba el fin de la jornada. Y denota el paso del fin del trabajo al inicio del disfrute de la abundancia y la retribución: la reunión de chiquillas y horqueteros, mujeres y hombres. Dado en medio de la felicidad de celebrar los trabajos concluidos, el paso no es abrupto pues la acción que en este nuevo estado y momento se empieza a ejecutar tiene todavía un propósito pragmático, tiene un pie todavía en el tiempo del trabajo: “*Ya se acabó la trilla/ y formé la parva luego/ vamos barriendo la era/ bailando con las chiquillas*”²¹.

El uso de la música y la ambigüedad de estar entremedio de los dos momentos, permiten también eludir momentáneamente clasificaciones, po-

siciones y atributos (dejar de ser horqueteros, dejar de ser cocineras), condición necesaria para el paso entre uno y otro estado, entre aquel de segregación (en el que la música no es bailada) y aquel de reagregación (de reunión de los asistentes en el baile). Y además la ambigüedad bailar/barrer, de la acción pragmática y de disfrute, también hace que el uso de la música sirva como mecanismo que torna deseable lo obligatorio, lo que la famosa décima glosada *En el cielo están trillando* (Uribe Echevarría 1962: 84-89) demuestra al hablar de los barredores en una trilla que es “un recreo”.

La centralidad de la cantora en este proceso se presenta en tanto que es la persona encargada de marcar los momentos del ritual y procurar que éstos sean efectivos para los propósitos de éste; mediante la puesta en práctica de un conocimiento privilegiado como es hacer música, se perfila como una autoridad ritual. Esta “prebenda” era reconocida por los asistentes a la trilla:

*“Viva ’on Arturito Vegal florcita de primavera.
Disculpe el atrevimiento/ que vengo a cantarle al’era”²².*

En este cogollo, la cantora asume todo lo que debe suceder con el uso de su música, pero también situarse en la cima de la jerarquía ritual, encima del dueño de la cosecha, quien debe disculparla (si es participe del mingaco). Encumbrarse en la parva para cantar es reconocerle la ‘superioridad’ ritual, con respecto a los asistentes a la trilla, así sean autoridades ‘terrenales’²³.

Por eso también ante su eventual no participación, con la llegada de los aparatos reproductores de música, los participantes de la trilla requieren a las cantoras poner en acto su conocimiento musical, pues sólo así podía suceder todo aquello esperado del mingaco:

“...una Vitrola sonaba estridentemente lanzando al aire sonas de música mexicana[...]. Alguien trajo una guitarra,... y otro fue hasta la cocina y entre risas y gritos de contento logró traer las cantoras invitadas también para la ocasión. Después de unos tragos y de hacerse rogar una rato con expresiones como: -[i]no estamos preparadas! -[i]ando mal de la garganta! -[i]no sabemos muchas canciones!, se atrevieron a cantar una tonada. De la tonada a la cueca no hay más que un paso,... no sé de dónde aparecieron tantas chiquillas y tantas mujeres, pero en pocos minutos la fiesta se armó a lo grande y [...]al amanecer,... terminó otra de las tantas fiestas de las gentes de nuestro Chile” (Castillo Ilufi 1996:7).

A GUIA DE CONCLUSIONES

Ver la trilla como ritual, ayuda a comprender las dinámicas festivas de la cultura agrícola y cómo esta sociedad se reorganizaba, reconstruía y mantenía formas culturales que no suelen reconocerse en el discurso oficial de la memoria, la cultura o de lo patrimonial. Tomarle un peso mayor al minigaco, más allá del estatuto de ocasión festiva y alegre, ayuda a reconstruir procesos culturales y sociales importantes como el establecimiento de las relaciones sociales, de parentesco, o los vínculos entre los diferentes grupos de participantes²⁴, el reconocimiento de la comunidad participante y la re/articulación de la comunidad a partir de la colaboración mutua y el festejo.

Puede sostenerse que las cantoras, al aplicar un conocimiento musical, activaban los tiempos y estados del ritual, definiendo los comportamientos y acciones de los participantes. Que la mujer fuera la encargada de ordenar, dar contenidos y así hacer efectivo el ritual, puede que tenga relación con la matrilinealidad de la cultura campesina chilena, manifiesta, por ejemplo, en el hecho de que el sistema del inquilinaje era articulado por el patrón al ceder tierras a mujeres casaderas o viudas que eventualmente se emparejaban con peones libres u otros trabajadores del fundo. O sea, con que a partir de ellas se conformaban los núcleos familiares que sustentaban este sistema productivo (Cfr. Mellafe 2004: 97).

A partir de esto, al activar comportamientos requeridos por la ejecución de una música (establecidos culturalmente y conocidos por los usuarios de la cultura), que hacen de lo obligatorio algo deseado, las hacedoras de música no solo estaban encargadas de articular los sentidos sociales y culturales de la trilla y hacer efectivos los propósitos del ritual. La puesta en acto de su conocimiento además implica que tenían un grado de poder en estas comunidades, aún no reconocido²⁵.

Por otra parte el oficio de cantora, más que tratarse del dominio de un conocimiento especializado o privilegiado, pueda pensarse como 'autorización' o como reconocimiento del poder resultante de aplicar ese conocimiento para que sucediera lo que se esperaba que sucediera so pretexto del festejo de trilla. Por ello la práctica musical de las mujeres sería adecuado diferenciarla de la masculina, no tanto por sus "contenidos poéticos" (Lenz 1894; Lavín 1955; Pereira Salas 1943, 1959: 87; Barros y Danneman 1964; Palmiero 1996). Es más factible pensar que las diferencias en la práctica, los repertorios, estilos, o géneros musicales, responden a las ocasiones y contextos de puesta en acto de los conocimientos musicales de unas u otros, y,

por supuesto, a los propósitos culturales que subyacen a esas ocasiones de performance.

La observación del rol de los personajes que hacen música, y precisamente en aquellas ocasiones en las que ponen en acto sus conocimientos musicales, convida a comprender o al menos dibujar un bosquejo de las funciones sociales o culturales de este oficio-práctica y su correspondencia con lugares de poder, roles, valoraciones y otras implicaciones culturales asociadas a los personajes que hacen música en aquellas ocasiones trascendentales de cualquier sociedad, en diferentes lugares y momentos históricos.

Notas

- 1 Esto es, como ya se dijo, que es un mecanismo que hace deseable lo obligatorio, las normas del ordenamiento social, y comportamiento formal prescrito (Turner 1967).
- 2 Piña (2008: 01'25"). Lo señala también Barros Grez (1859), Garcés Díaz (1947), Rodríguez (1875), Gay (1862, 1865), entre otros.
- 3 Este permiso para cantar por dinero lo acredita, por ejemplo, la declaración usual de mujeres testigos en juicios criminales que dicen que su profesión es cantora. Es el caso del proceso seguido por las heridas causadas a Juan Bautista Cruz, en El Almendro cerca de Rancagua: "Hice comparecer ante mí y testigos a la rea [...], se le interrogó cómo se llamaba, de dónde era natural, que edad, ejercicio y estado tenía; respondió se llamaba María Olea, natural del lugar del Monte Grande, edad como treinta y ocho años, ejercicio de hilandería y cantora[...]" Archivo Judicial de Rancagua 704/22, 1861: 7r. Otro caso se encuentra en Criminales de Rancagua. 734/13: 3v.
- 4 Como el censo de 1854, que cuenta 374 cantoras en las provincias de Maule, Talca, Colchagua, Santiago y Valparaíso. (Muñoz 2006: 37-47).
- 5 Auristela Correa, en Pineda y Hasbún 2003: 23:09'.
- 6 Mireya del Carmen Muñoz, en Pineda y Hasbún 2003: 22:39'.
- 7 Relato de Marco Antonio Barbosa.
- 8 Iceta Espino 2008: 04:25".
- 9 La trilla de frijol sucede después de la de trigo, por ejemplo, en Pencahue se hacía en marzo, y la de trigo en enero. No poseo datos sobre si se hacía en mingaco ni si con yeguas.
- 10 Pineda y Hasbún (2003: 45'34").
- 11 Iceta Espino (2008: 01'17").
- 12 Puesto en marcha por los principios de la magia homeopática, en la que "lo semejante produce lo semejante". Cómo prueba Alberto Del Campo, a partir de Frazer y su seminal *Rama dorada*: "los rituales y fiestas tendrían durante los meses más benignos en términos meteorológicos y agrarios un sentido propiciatorio y de celebración, ejercido a través de la escenificación mimética de la naturaleza, lo cual expresaría tanto como confirmaría en el plano simbólico el orden natural de las cosas." (Del Campo 2006: 113-115)
- 13 "Le echaban un billete aquí dentro de la guitarra y le pedían tal canción y ella se las tocaba y ahí pagaba lo que le habían pedido". Aydeé Muñoz, en Pineda y Hasbún (2003: 21:57").
- 14 La curiosa respuesta de la señora Blanca Iceta cuando le pregunté si las cantoras eran del mismo lugar donde su padre organizaba trillas, es útil: "*las cantoras de nosotros ya están muerta*", y añadió: "*si po', eran de aquí de la comuna*" (Iceta Espino 2008: 00:42).
- 15 "Al llegar al centro del montón las yeguas, las horquetas detectan el barril [escondido previamente en la parva]. El hecho anuncia la proximidad y fin de la trilla a yegua. [...] En ese momento aparece la cantora con guitarra en mano y cantando hermosas canciones campesinas, se termina la jornada de cosecha y se inicia la fiesta de los humanos" (Bustamante 1998: 1).
- 16 "A un lado se ve al patrón o a su mayordomo, a veces algunas señoras y una gran fogata con calderos en las que cuecen los porotos y las gachas de trigo para los mozos; se ven también, muchachas cantando y guitarras" (Domeyko 1978 [1962]: 483). En esta trilla se hace la comida cerca de la era, una diferencia con otros relatos, que también indica Balmaceda, cuando dice que uno de los aperos que se deben preparar para la cosecha es "una paila para la comida de los peones" (Balmaceda 1875: 114). Esto sólo para señalar que la generalización o formulación de *un* modelo de trilla se encuentra siempre relativizada.

- ¹⁷ “Para el huaso, sin embargo, que no comprende las sublimes inspiraciones de los grandes artistas, la tonada de la cantora tiene tanto mérito como para los inteligentes las inimitables armonías de ‘Bellini y Meyer Beer’. El entusiasmo del huaso se exalta con la música y el licor, y las consecuencias suelen ser riñas, mojicones, puñaladas y hasta muertes, amén de otros delitos”. Atropos (1966 [1861]:199).
- ¹⁸ Información leída y redactada por Belisario Piña, de Lo Infante, en febrero de 2008.
- ¹⁹ Hay un entramado simbólico cristiano subyacente a la trilla: la cosecha según el calendario de la Sociedad Nacional de Agricultura debía iniciar el 25 de diciembre (BSNA 1869: 85.); por su parte, estudiando la advocación al Niño Dios y la Navidad, la historiadora Olaya Sanfuentes (2010) ha dado cuenta frecuentemente de los elementos simbólicos que están en el pesebre, destacando, por ejemplo, la presencia de pequeñas gavillas de trigo como ofrendas típicas del pesebre en Chile. Téngase en cuenta además la décima tradicional “En el cielo están trillando”. Cristián Guerra, en comunicación personal, también ha sugerido relacionar el chuico de vino con el Santo Grial, una interpretación que merece examinarse. Sobre la gloria jolgórica tomo a Salinas (1987, 2005).
- ²⁰ Ya se acabó la Trilla, cueca. Versión de Rosa Hernández Vega. Colección Patricia Chavarría CD 23: pista 16.
- ²¹ Otra cueca sobre la trilla de Rosa Hernández Vega. Colección Patricia Chavarría CD 23: pista 15.
- ²² Rosa Hernández Vega en Colección Patricia Chavarría CD 29: pista 15.
- ²³ Es bastante conocido que en el campo solían ser los mismos dueños del fundo los jueces de primera instancia. La declaración de Juan Morales, tomada en Codigua, en marzo de 1882, es ilustrativa: “dijo mi citado patrón que habían robado trigo como tres o cuatro fanegas, pero también puede suceder que no falte nada de trigo y que haiga andado algunos perros por el montón, *donde mi patrón me hizo poner a la barra un mes ante el juez del distrito que es el mismo mi patrón*. Y enseguida se me remitió al juez de subdelegación don Manuel León y este me remitió a esta cárcel por pedimento de mi patrón.” (AJR 797/ s.n., 1882: 9r. Cfr. Araya 1999: 107).
- ²⁴ Hay que tener en cuenta que un asunto recurrente sobre el mingaco de trilla es que en él tanto hombres como mujeres conseguían alguien con quien casarse o tener una relación más o menos estable y reconocida por el grupo social participante del mingaco (Tobón 2009).
- ²⁵ La importancia de poder y género como mediadores en la *performance* musical, que subyace a lo que acá propongo, han sido presentada ya por Robertson (2001 [1989]).

BIBLIOGRAFÍA

- Araya, A.** 1999. *Ociosos Vagabundos y malentretenidos en Chile Colonial*. DIBAM, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, LOM. Santiago.
- ATROPOS** 1966 [1861]. “El inquilino en Chile. Su vida. Un siglo sin variaciones, 1861-1866”. *Mapocho* V (2-3): 199.
- Barros Grez, D.** 1859. “Escenas de aquel tiempo. El mingaco”. *La Semana*. XXXIII: 119-121.
- Barros, R. y M. Dannemann.** 1964. “Introducción al estudio de la Tonada”. *Revista Musical Chilena* XVII (89): 105-114.
- Balmaceda, M.** 1875. *Manual del hacendado chileno*. Imprenta Franklin. Santiago.
- Bengoa, J.** 1990. *Historia social de la Agricultura chilena. Tomo II: Haciendas y Campesinos*. Ediciones Sur. Santiago.

- Bauer, A.** 1970. *La Expansión Económica en una sociedad tradicional*. Ediciones Historia. Santiago.
- Bauer, A.** 1994 [1975]. *La Sociedad rural chilena. Desde la conquista hasta nuestros días*. Editorial Andrés Bello. Santiago.
- Bustamante Quildorán, L. E.** 1998. *Trilla a Yegua*. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional. Santiago. Carpeta 45, ficha 1728.
- Carmagniani, M.** 2001. *Los mecanismos de la vida económica en una sociedad colonial. Chile 1680-1830*. DIBAM, Santiago.
- Castillo, L.** 1996. *Una trilla en el campo maulino*. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional. Santiago. Carpeta 29, ficha 1107.
- Chavarría, P.** 2005. *Fiesta de la cruz del trigo en la región del Biobío*. Corporación Cultural Artistas del Acero.
- Chavarría, P.** 1999. "Fiesta e identidad en la región del Biobío". En *La Fiesta Ritual: valor antropológico, estético y educativo: XVI temporada de arte y cultura tradicional*; editado por F. Sepúlveda y R. Pantoja, pp: 183-193. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Del Campo, A.** 2006. "Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual. La temposensitividad agrofestiva invernal". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXI/1: 103-138.
- Domeyko, I.** 1978 [1962] *Mis Viajes. Memorias de un exiliado*. Ediciones de la Universidad de Chile. Santiago.
- Faúndez, B.** 2001. *Cantoras de Rodeo: Grandes tesoros de Chile*. Taller Corvi Norte.
- Flores F., A.** 1958. "Trilla a la chilena". *En Viaje* 292: 3.
- Garcés Díaz, J.** 1947 *Páginas Chilenas*. Zig-Zag. Santiago.
- Gay, C.** 1862. *Historia física y política de Chile. Agricultura*. Tomo I. Imprenta de E. Thunot y Cia. París.
- Gay, C.** 1865. *Historia Física y política de Chile. Agricultura*. Tomo II. Imprenta de E. Thunot y Cia. París.

- Góngora, M.** 1960. *Origen de los “inquilinos” de Chile central*. Seminario de Historia Colonial, Universidad de Chile. Santiago.
- Lavín, C.** 1955. “El Rabel y los instrumentos chilenos”. *Revista Musical Chilena* X (48): 15-28.
- Lenz, R.** [1894]. *Sobre la Poesía popular impresa de Santiago de Chile. Siglo XIX*. Archivo de Literatura Oral y Tradiciones Populares, Biblioteca Nacional, Centro Cultural de España. Santiago.
- León Echaiz, R.** 1953. “Interpretación Histórica del huaso chileno”. *Revista Chilena de Historia y Geografía* CXXI: 54-75.
- León Echaiz, R.** 1965. “El Costino chileno”. *Revista Chilena de Historia y Geografía* CXXXIII: 232-251.
- Manquilef, M.** 1911. “Comentarios del Pueblo Araucano. La Faz Social”. *Anales de la Universidad de Chile* CXXVIII: 3-60.
- Mellafe, R.** 2004 [1986] *Historia Social de Chile y América*. Editorial Universitaria. Santiago.
- Montandón, R.** 1951. “Faenas colectivas en el archipiélago de Chiloé”. *Boletín de la Academia Chilena de Historia* XVIII (45): 119-123.
- Muñoz Arias, A.** 2006. *El paisanaje y la Cultura del Cada Día*. Tesis para optar al título de Licenciada en Historia. Facultad de Filosofía y Humanidades, Departamento de Ciencias históricas, Universidad de Chile. Santiago.
- Palmiero, T.** 1996. *El Arpa en Chile*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago.
- Parkin, D.** 1992. “Ritual as spatial direction and bodily division”. En *Understanding Rituals*; editado por D. de Coppet, pp: 11-25. Routledge, Londres.
- Pereira Salas, E.** 1943. *Perspectiva histórica de la música popular chilena*. Universidad de Chile, Instituto de Extensión Musical. Santiago.
- Pereira Salas, E.** 1959. “Consideraciones sobre el folklore en Chile”. *Revista Música Chilena* XIII (68): 83-92.
- Pérez Rosales, V.** 1976 [1874]. *Recuerdos del pasado 1814-1860*. Editorial Nacional Gabriela Mistral, Fondo escolar. Santiago.

- Pineda, M. y J. Hasbún.** 2003. *Cantoras de Vichuquén*. CNCA, Fondo de la Música. Departamento de Antropología y Archivo Etnográfico Audiovisual, Universidad de Chile, Etnomedia. Santiago.
- Purcell Torretti, F.** 2000. *Diversiones y Juegos Populares. Formas de sociabilidad y crítica social. Colchagua, 1850-1880*. DIBAM, Centro de investigaciones Diego Barros Arana, LOM Ediciones. Santiago.
- Rengifo, R.** 1830. *El Periodiquito*. Imprenta de R. Rengifo. Santiago.
- Robertson, C. E.** 2001 [1989]. “Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres”. En *Las Culturas Musicales: Lecturas de Etnomusicología*; compilado por F. Cruces, pp: 383-412. Editorial Trotta. Madrid.
- Rodríguez, Z.** 1875. *Diccionario de Chilenismos*. Ediciones Universitarias de Valparaíso. Valparaíso.
- Salazar Vergara, G.** 1989. *Labradores Peones y proletarios*. Ediciones Sur, Santiago.
- Salazar Vergara, G.** 2007 [1990]. *Ser niño «huacho» en la historia de Chile (siglo XIX)*. Lom, Santiago.
- Salinas, M.** 1987. *La Historia del Pueblo de Dios en Chile*. Ediciones Rehue, Comisión de Estudios de Historia de la Iglesia en América Latina. Santiago.
- Salinas, M.** 2005. *Canto a lo Divino y Religión Popular en Chile hacia 1900*. Lom Ediciones, Santiago.
- Sanfuentes, O.** 2010. “Las Navidades de antaño... o aquellas navidades a la chilena”. *Revista Mensaje* (diciembre 2010). Disponible en <http://www.jesuitas.cl/index.php/opinion-jesuita/226-las-navidades-de-antanoo-aquellas-navidades-a-la-chilena>.
- Santos Tornero, R.** 1996 [1872]. *Chile Ilustrado. Guía descriptivo del territorio de Chile, de las capitales de provincia y de los puertos principales*. Ediciones de la Biblioteca Nacional de Chile, Santiago.
- Sociedad Nacional de Agricultura.** 1869. “Almanaque para el año 1870”. *Boletín de la Sociedad Nacional de Agricultura*. I: 167.
- Taller Acción Cultural.** 1988. *La Cantora popular, fuente de nueva vida*. Taller de Acción Cultural. Santiago.

Tobón, A. 2009. *Trillar para festejar. Tiempo de hacer y usar música en Chile central republicano*. Tesis para optar al grado de Magíster en Musicología, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Santiago.

Turner, V. 1967. *The Forest Of Symbols. Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell University Press. Nueva York.

Turner, V. 1969. *The Ritual Process*. Cornell University Press. Nueva York.

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

Valenzuela Márquez, J. 1992. "Diversiones rurales y sociabilidad popular en Chile Central: 1850- 1880". En *Formas de sociabilidad en Chile 1840-1940*; editado por M. Agulhon, pp: 369-391. Editorial VIVARIA, Fundación Mario Góngora. Santiago.

Manuscritos:

Archivo Nacional, Archivo Judicial de Rancagua. Leg. 704/ causa 22. 1861, febrero. Subdelegación 1ª, Hacienda Águila.

Archivo Nacional, Criminales de Rancagua. Leg. 734/ causa 13. 1873, 29 de enero. Rancagua.

Entrevistas y conferencias.

Iceta Espino, Blanca. 2008. Entrevista personal, Penciahue, septiembre 23.

Piña, Belisario. 2008. Entrevista personal, Lo Infante, San Bernardo, febrero 14 y mayo 21.

Saavedra, Mauricia. 2008. Presentación del libro *Raíces de un pueblo: décimas ilustradas*. Octubre 10, Sala América de la Biblioteca Nacional. Santiago.