

Las cantoras populares chilenas y el cancionero femenino de la España medieval¹

Rocío Rodríguez Ferrer

Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.88876>

ES Resumen: Desde una perspectiva transatlántica, se propone un diálogo entre el canto poético femenino de la España medieval y la producción de las cantoras populares chilenas de fines del siglo XIX y principios del siglo XX, cuestionando la supuesta dependencia que el cancionero chileno tendría de las composiciones poéticas peninsulares, en especial en lo que respecta a la tradición hispanoárabe. Al problematizar la lógica colonial de la reproducción cultural —y sus lecturas en términos de subordinación y tutelajes culturales— se procura, además, leer tanto el canto femenino chileno como el del Medioevo hispánico en su vinculación con la llamada «canción de mujer», en cuanto singular opción estilística de alcance transfronterizo y transhistórico. En línea con lo anterior, se plantea que la proximidad reconocible entre ambas producciones no puede conducir al olvido de otros cantos, como el de las mujeres mapuche, de indiscutible convivencia con la producción de las cantoras chilenas.

Palabras clave: canción de mujer, estudios transatlánticos, poesía femenina hispanoárabe, lírica cancioneril, cantoras populares chilenas.

ENG Chilean folk singers and the female songbook of medieval Spain

Abstract: This paper proposes a dialogue between the songs of women in medieval Spain and the production of Chilean female popular singers from the late nineteenth and early twentieth centuries, from a transatlantic perspective. It questions the assumption that the Chilean songbook is heavily influenced by peninsular poetic compositions. By problematizing the colonial logic of cultural reproduction, it also attempts to read the songs of Chilean women and those of the Hispanic Middle Ages in their relationship with the so-called “women’s song”, as a unique stylistic option of cross-border and transhistorical relevance. In line with the above, it proposes that the recognizable proximity between both productions cannot lead to the forgetting of other songs, such as those of Mapuche women, which indisputably coexist with the production of Chilean folk singers.

Keywords: women’s song, Transatlantic Studies, hispano-arabic women’s poetry, songbook poetry, Chilean folk singers.

Sumario: 1. Preludio. 2. El canto femenino y su tradición secular. 3. El canto femenino y la historia de los afectos. 4. Del canto amoroso-erótico a la autoafirmación: distintas caras en el espejo. 5. A modo de coda. Bibliografía.

Cómo citar: Rodríguez Ferrer, R. (2024). Las cantoras populares chilenas y el cancionero femenino de la España medieval. *Revista de Filología Románica* 41 (2024): 85-95. <https://dx.doi.org/10.5209/rfrm.88876>

«La voz femenina en las antiguas canciones líricas nos seduce con su brevedad intensa, con sus rebeldes desmanes, con su alegría traviesa y hasta con su dolor. Escuchamos una voz que rebosa continuamente los límites, las normas; una voz que nos muestra una mujer

¹ Para la versión definitiva de este artículo he contado con el apoyo del Centro de Estudios Iberoamericanos y Transatlánticos FGUMA-UMA, en cuyas dependencias he realizado una estancia de investigación entre septiembre y noviembre de 2023, gracias a la Ayuda del Plan Propio del Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Málaga.

concreta, humana; una mujer que está junto al hombre en los goces y reveses del amor. En fin, una voz que nos muestra un universo pleno de sentimientos y sensaciones, efímero y eterno, limitado e infinito»

(Mariana Masera)

1. Preludio

Lejos de proponer una lectura en términos de subordinaciones y tutelajes culturales, las páginas que siguen aspiran a dar cuenta de la proximidad —con sus particulares señas de identidad— entre cantos poéticos femeninos de dos orillas: la de la España medieval y la del Chile decimonónico y de principios del siglo xx. No se trata de establecer relaciones de solidaridad explicables por una relación colonizador-colonizado, sino de comunidades —y continuidades— culturales, expresadas en tópicos y convenciones literarias. Quisiera referirme, en clave transatlántica, a la marca especular del canto femenino, no para reseñar cómo la mujer emerge en la poesía como reflejo de la imagen deseada del amante masculino —en línea, por ejemplo, con la retórica del amor cortés—; ni cómo, durante siglos, fue vista como espejo social en el que se proyectaba el honor y la honra de los hombres de su familia (Olivares / Boyce 2012: 16). Mi propósito es el de relevar la condición reflectante del canto poético de mujeres, capaz de desplegarse en múltiples direcciones. En otras palabras, la creación comprendida como un espejar, en un aclarador ejercicio de contemplación recíproca, también en el sentido que, desde la experiencia latinoamericana, refiere Rosario Castellanos: «cuando una mujer [...] toma entre sus manos la literatura lo hace con el mismo gesto y la misma intención con la que toma un espejo: para contemplar su imagen» (*apud* Ortega 1996: 152). Así, como veremos, la superficie reverberante del canto poético devendrá óptima para la autorrepresentación del yo femenino, independiente de la geografía y del tiempo. En esa aproximación al canto de mujeres en un marco internacional y transhistórico —de la España del Medioevo y del Chile de los siglos xix y xx—, dejaremos de lado, pues, el reduccionismo binario para subrayar la condición dialógica del fenómeno literario y su identidad relacional, confiando en que la observación de una de las orillas nos devolverá, resignificada, la imagen de la otra (y viceversa).

Desde las esclavas cantoras y poetisas del al-Ándalus y las poetisas cancioneriles castellanas, hasta las cantoras en fondas y chinganas del Chile de fines del siglo xix y principios del xx, todas ellas serán convocadas como receptoras de nuestra mirada en un ejercicio crítico despojado de la ansiedad de la influencia. Me distancio, así, de los análisis que recorren el cancionero femenino chileno en su dependencia del español, como los de Maximiliano Salinas y Micaela Navarrete, quienes, en su igualmente valiosa edición *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz* (2012), insisten en leer el cancionero amoroso femenino chileno en su «raíz hispanoárabe», en relación con sus «ancestros ibéricos» (15-16), enfatizando en su provenir «del mundo poético y musical de raíz mediterránea y oriental, cultivada en nuestro suelo [chileno] por la prolongada ascendencia de España» (12), hasta el punto de aseverar —con muy discutible consistencia filológica— que en algunas estrofas del canto chileno se evocan «los sentimientos de una copla española» (71). Y, si tomo esta distancia crítica, es para coger vuelo y realizar un viaje de trayectoria bidireccional, de ida y vuelta, que nos permita releer desde el encuentro horizontal —desprovisto de jerarquías y de lógicas de reproducción colonial— tanto la creación española como la chilena, con la consiguiente problematización de nociones como influencia o herencia, que subrayan autoridades y sometimientos culturales.

2. El canto femenino y su tradición secular

Nuestra opción teórico-crítica no obedece sola y exclusivamente al deseo de rehuir el patrón colonial que se esconde en la afirmación de subordinación artística ni al convencimiento de que, en todo diálogo intercultural-transnacional, es necesario atender a la cuestión del lugar de enunciación (Castro-Klaren 2010). Nuestro posicionamiento responde, asimismo, a la convicción de que en la de las cantoras populares chilenas se reconoce una tradición de siglos, la del *canto (amoroso) de mujer*, remontable, al menos, hasta la poesía griega arcaica o a voces mesopotámicas vinculadas al culto de la diosa Istar, tal como han demostrado investigadores como María Jesús Rubiera Mata, Pilar Lorenzo o Miguel Ángel Pérez Priego, quienes nos recuerdan que similar diosa aparece, con análogos rasgos, en culturas disímiles y con nombres diferentes. En palabras de Pérez Priego:

El canto amoroso de mujer [...] está asimismo en la raíz de toda la poesía folklórica universal. Y ha podido documentarse en antiguas canciones de Escandinavia, Rusia, en el Egipto de los faraones del segundo milenio, en la antigua poesía china, en la griega clásica, en los *graffiti* de Pompeya, en la lírica norteafricana, etc. En el ámbito medieval europeo, estas ancestrales canciones de mujer, aludidas ya seguramente en aquellos *cantica puellarum* que condenan los primeros concilios eclesiásticos, ofrecen sus muestras más patentes en las *frauenlieder* germánicas y las *winileodas* de la época de Carlomagno, o en las *chansons de femme* y *chansons de toile* de la poesía francesa. En la Península Ibérica, por su parte, conocen sus manifestaciones quizá más llamativas y sorprendentes con las *jar-chas* mozárabes del siglo xii, las cantigas de amigo galaicoportuguesas del xiii, y los cantares y villancicos castellanos de fines del siglo xv... (1989: 27-8)².

² En línea afín, sostiene Pilar Lorenzo Gradín: «Entre los siglos vi y ix aparecen dispersas en varios concilios y actas eclesiásticas referencias a cantos de mujeres, que son reprobados por su carácter pagano, erótico y obsceno. Son las *cantica diabolica*, ama-

Frente a la afirmación de un canto «heredado de la tradición española», creemos más acertado sostener que un *aire de familia* acerca el canto femenino chileno al medieval peninsular, aire de familia que debe de haberse potenciado e interferido en esa relación intercultural dada por la colonización, sí, pero que no puede llevarnos a olvidar, por ejemplo, que otros cantos, como el de las mujeres mapuche, del sustrato local, también conviven con aquellas otras voces. De hecho, como explica la investigadora y poeta Maribel Mora Curriao, «la producción poética ha sido una de las prácticas en la que la participación activa de las mujeres [mapuche] ha tenido mucha importancia. El canto de mujeres (*llamekan*, por ejemplo) o diversos tipos de *ül*, *nütram*, *epew* y otros relatos, eran parte de su producción estético verbal desde mucho antes que se instaurasen las repúblicas, según consta en crónicas de la época colonial y en la memoria de nuestros *kuifikeche* (ancestros)» (2010a: 11). En la cultura mapuche, anterior a la llegada de los colonizadores españoles a América, la mujer es reconocida como agente poética: es la *ülkantufe*:

La mujer mapuche, en su rol tradicional, canta en muchas de sus labores, desde *ül* de la tradición comunitaria a creaciones propias. Estos cantos son transmitidos generalmente a las niñas, en las actividades cotidianas. Las mujeres cantan también en actividades públicas como festejos o rituales; pueden cantar en forma individual o en coro, con otras mujeres o con hombres, alternando en ocasiones su participación en la realización del canto (Mora Curriao 2010b: 36).

Como veremos más adelante, no son pocas las convergencias que podemos encontrar, también, entre este canto femenino mapuche y otras modalidades chilenas y españolas de la llamada canción de mujer. Invisibilizar esas otras prácticas culturales no hegemónicas —como la del mundo indígena— para sostener restrictivamente una lógica reproductiva colonial, daría cuenta de un ejercicio transatlántico desmemoriado (Castro-Klaren 2010; Macciuci 2006). Pretendemos reafirmar, además, la hipótesis de un *canto (amoroso) de mujer* rastreable de manera transversal, con singulares matices, en la poesía folklórica universal —con las restricciones que, sabemos, requiere un término como «universal» desde estas latitudes occidentales—; un *canto (amoroso) de mujer* que, en su reiteración, acaba por significar y configurarse desde la convención.

Tratándose, asimismo, de un canto poético que fundamentalmente habla de pasiones amorosas, no podemos tampoco olvidar que mucho del aire de familia de los cantos femeninos de ambas orillas (la chilena y la española) se explica por una concepción amorosa común a Occidente y en la que la literatura de la Edad Media, sí, constituye un jalón clave en el derrotero de la fenomenología erótica, al fundir diversas convenciones que acabaron por dar forma a una serie de códigos amorosos vigentes en gran medida hasta la actualidad. Como afirma Michel Zink, «toda su literatura [la de la Edad Media occidental] es un gran arte de amar. Un arte de amar es tanto como decir un saber y una práctica del amor, una enseñanza del amor, pues ese es el sentido que entonces tenía la palabra arte» (2000: 7). Perspectivas filosóficas, religiosas, médicas y literarias confluyeron en una serie significativa de obras que hicieron del amor su temática central. El legado literario medieval se tradujo, entonces, no solo en formas y motivos, sino también, y muy especialmente, en una particular concepción amorosa, rastreable, incluso, en obras contemporáneas.

Independiente de lo anterior, ya desde el siglo XIX el canto femenino chileno evocaba el español —el de las mujeres españolas— a ojos de figuras como la del polifacético argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien, en 1842, en un texto sobre «Las fiestas del 18 de septiembre [Fiestas Patrias] en Santiago», refiere haber visto «mujeres de tostado rostro que ríen y cantan, al son de la vihuela, canciones nacionales, y que hacen recordar la alegría y la desevoltura andaluzas» (1973: 89). Más allá del estereotipo, llama la atención que también Antonio Acevedo Hernández, popular escritor chileno, en su ya canónico estudio sobre el baile chileno de la cueca, al dejar testimonio de «la mujer más mujer» que había conocido —la cantora profesional chillaneja María Cruz Ferrada—, nos transporte con sus palabras también a esa Edad Media que, familiar y lejana a la vez, conocemos en Chile sobre todo a través de España: «la María Cruz, que se hacía acompañar de la Blanca, en arpa; era la emperatriz de las fiestas. Nadie resistía a su encanto. Era el centro de todas las simpatías, de todos los tributos y también...de todas las asechanzas. [...] Inmensa juglaresa, tremenda actriz y mujer inconcebible» (1953: 422). Con dicha descripción no cuesta imaginarla, en territorio chileno, como una más de las mujeres de la estirpe de María Pérez, La Balteira, que pronto sería objeto ya no de elogio, sino de escarnio, por cierto, en la lírica galaico-portuguesa (Siviero 2012: 136-137).

La *canción de mujer* es una modalidad artístico-literaria surgida por poligénesis y de carácter tradicional, nos dicen los especialistas³. No es extraño, entonces, que hallemos correspondencias y sintonías entre

toria et turpia, obscina et luxuriosa cantica, interpretados por *choreis femineis*» (1990: 8). María Jesús Rubiera Mata, por su parte, de la mano de las investigaciones de Elvira Gangutia, recuerda el significativo paralelismo entre poemas de mujer de la poesía griega arcaica y las jarchas. Ello la lleva a afirmar que «sus huellas en la lírica románica parecen probar que los ritos y su expresión poética pasaron a Roma, seguramente relacionados con la celebración de la llegada de la primavera en honor a Venus, y perduraron durante toda la Edad Media. Hay huellas de ellos, por ejemplo, en algún poema de los *Carmina Burana* [...] y también en la Hispania musulmana [...]. La Iglesia, ante estas celebraciones y cánticos femeninos, reaccionó con acres censuras [...], ya que estas canciones y celebraciones femeninas no sólo eran una huella del paganismo sino que expresaban el deseo femenino, vetado en la civilización judeocristiana, representante también de la represión de la mujer. Pero esta cultura femenina, marginada como los cultos a Artemisa-Diana convertidos en brujería, pervivió bajo una aparente cristianización [...] y sus canciones fueron recogidas por la poesía culta románica...» (2004: 20-22).

³ En palabras de Pilar Lorenzo: «la canción de mujer es un producto de tipo tradicional que surgió por poligénesis en las diversas literaturas, y, precisamente por eso, va a presentar en cada una de ellas rasgos particulares; las analogías, al menos en territorio neolatino, son explicables por el fondo cultural común que caracteriza a la Romania» (1990: 10). Mariana Masera, por su parte, en su estudio sobre la voz femenina en la antigua lírica popular hispánica, también refiere que «el caudal de símbolos que existe en las canciones de la antigua lírica popular española es el resultado de la confluencia de varias tradiciones poéticas. Como lo explica Margit Frenk: «[...] esta lírica [...] ha bebido en muchas fuentes diferentes. Algunas las conocemos ya: el caudal de símbolos

composiciones alejadas temporal y espacialmente, que comparten una comunidad de símbolos y esquemas conceptuales. Por lo demás, como refiere José Ortega y Gasset en el prólogo a la edición en castellano de *El collar de la paloma*, célebre tratado hispanoárabe sobre el amor y los amantes, «el teclado de gestos que nuestra intimidad encuentra a su disposición para expresarse es sobremanera limitado, si se compara con la exuberante variedad de las formas vividas por nuestro sentimiento» (Ortega y Gasset 1995: 23)⁴. ¿O es que tienen una validez temporal y geográfica restringidas los versos «Viniste, te anhelaba, / Y refrescaste mi alma incendiada de deseo»? ¿Es su requiebro amoroso muy diferente al de aquella mujer que (se) pregunta: «¿Por qué, amigo mío, / has dejado de visitarme / con tus ojos hechiceros?». Y su sentir amoroso, ¿incomparable al de aquella que con vehemencia declara: «Yo jamás podré olvidarte / Hermoso sielo adorado / Que siempre en mi pecho amante / Esté tu imagen grabada»? Ya se trate de Safo, de una intérprete hispanoárabe de jarchas o de una cantora chilena —respectivamente—, el gesto erótico es expresado de no muy distinta manera⁵. Y por jugar, sumemos distancias para oír a una poeta prostituta china del siglo v cantarle a su enamorado: «¿Dónde ataremos nuestros corazones / con un perenne lazo de amor?». Ocho siglos después, otra poeta prostituta china se lamentaría: «Cada uno de nuestros encuentros / es seguido de despedida, / temible soledad y ausencia. / ¿Adónde vas a parar esta vez? / ¿Nos juntará el viento de primavera?». Y sin necesidad de desplazarnos tan lejos, si dirigimos nuestra mirada hacia el canto mapuche, recogido con interés filológico y antropológico ya desde fines del siglo xix, también nos encontramos, entre otras, con las voces de mujeres abandonadas, celosas, despreciadas o amantes fieles y enamoradas. Prueba de ello es, por ejemplo, la «Canción de la mujer del viajero», referida por el profesor y político mapuche Manuel Manquilef y versionada en mapudungun por Jacqueline Caniguán: «Amigo mañosito, / amigo mañosito / por más de diez años / lloro y lloro / por mi más caro amor. / Mi corazón enloquecido / jamás se dirigió / a las reuniones / en busca de algún / amor, amigo / desea solo a su fiel amor». Como se ve, podemos ir mucho más allá de la *chanson de femme* en sus diversas modalidades románicas, aun permaneciendo el deseo y la separación como elementos temáticos básicos⁶. La propuesta de lectura que aquí ofrecemos pretende, en este sentido, contribuir a trazar de un modo más amplio la geopoética del *canto de mujer*, sumando, en esta oportunidad, el canto desarrollado en tierras chilenas, con un llamado de atención, además, sobre el canto en lenguas indígenas. Damos cuenta, así, de una mirada transatlántica que contribuye a la anhelada apertura a escenarios múltiples descentrados, en el decir de Laura Scarano (2016).

3. El canto femenino y la historia de los afectos

Ahora bien, si se trata de marcar caminos paralelos entre diversas tradiciones medievales españolas (la hispanoárabe, la cancioneril castellana) y chilenas, conviene subrayar, en primer lugar, que los cantos femeninos que nos ocupan comparten importancia en el trazado de la historia de los afectos y de la vida festiva de los pueblos. Estamos ante géneros poético-musicales, con una inequívoca vinculación temática al mundo de los sentimientos, principalmente el amoroso, como ya hemos dicho. Las poetisas y cantoras fueron, en alguna medida, responsables de la educación sentimental de la población que las oía. Por otro lado, el soporte musical de las composiciones poéticas reclamaba la presencia de sus ejecutoras en diferentes fiestas, tanto de la élite como de los estratos más populares, ya fuese en zambras del al-Ándalus, en recepciones palaciegas, justas y torneos de Castilla o en jaranas, fondas, chinganas y remoliendas⁷. En una u otra orilla, se

elementales y arquetípicos que pueden reaparecer una y otra vez de modo espontáneo: el lavar la camisa del amado, el simultáneo florecer de los amores y las plantas, la fuente, el baño del amor y varios más. Tales motivos aparecen también en la lírica medieval de otros países europeos. En algunos casos las coincidencias son tan notorias, que revelan contacto y mutuas influencias entre las tradiciones poéticas» [Frenk 1984a, 85-86]» (2001: 84).

⁴ En línea similar, Eduardo Gris Romero, en las páginas preliminares a su edición de *Los poemas de amor más antiguos del mundo*, llama la atención sobre la reiteración de motivos en la lírica amorosa de épocas y lugares diferentes: «Quevedo alude a la enfermedad del amor igual que Ovidio o que Safo. En las jarchas, en las cantigas de amigo y los antiguos villancicos castellanos habla la muchacha enamorada, que se dirige a su madre, que anhela a su amado junto a la fuente o el río, cosas que se observan también en la poesía francesa medieval o en la lírica griega arcaica. Y luego están el hombre que llama a la puerta, el vecindario vigilante, los encuentros o las despedidas al amanecer...» (2022: 9).

⁵ Citamos de la edición de los poemas de Safo preparada por Juan Manuel Rodríguez para Hiperión. En el caso de los cantos de mujeres de Chile, todos los textos corresponden a la edición ya mencionada de Maximiliano y Micaela Navarrete, cuya ortografía respetamos. La poesía hispanoárabe, por otra parte, la recogemos de la edición de María Jesús Rubiera Mata, recopilada bajo el título de *Poesía femenina hispanoárabe* (2004). En el caso de las poetisas prostitutas chinas, recurrimos a la edición preparada por Guojian Chen para la Colección Visor de Poesía (2010). La poesía mapuche, proviene de *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche*, editada por Maribel Mora Curriao y Fernanda Moraga (2010).

⁶ Conviene traer a cuento, aquí, las palabras de Elvira Gangutia: «Los que llamamos “cantos de mujeres” están constituidos por diferentes formas de expresión del amor, desesperación, desafío, etc., en boca de mujer, o de una divinidad femenina. Hace ya años, nos llamó la atención, en los casi cien versos de Aristófanes, Ec. 877-9753 (= ACM 41), la semejanza de varios de los textos con algunas de las jarchas de la lírica medieval hispanoárabe y del género “de amigo” peninsular. Ello nos llevó a profundizar en la cuestión, descubriendo un tesoro de textos que afloran en la historia de la literatura desde épocas muy remotas, en el que los “cantos de mujer griegos” tendrían más peso del que se cree y notable influencia en el futuro. Su ámbito cronológico y geográfico es amplísimo, arrancando del Oriente Medio babilónico con una gran composición de esquema dialógico o dramático entre un hombre y una mujer, en el que ésta se queja del desvío del amado, manifestando el hombre cierto desdén y crudeza; finalmente parece producirse la reconciliación» (2010: 2).

⁷ Las chinganas —del quechua *chinkana*, «laberinto», regentadas por mujeres, configuraron «el espacio donde la sociedad popular construyó sus lazos de solidaridad, reciprocidad, afectos y deseos» (Brito Peña 2008: 120). En ellas, las cantoras jugarán un rol central, hasta el punto de ser calificadas como «dadoras de alegría social» por el explorador alemán Eduard Poeppig en el siglo xix. También en la cultura mapuche la mujer será valorada en términos similares. En palabras de Manuel Manquilef, recogidas por Mora Curriao: «la mujer no concurría a todas las reuniones sociales; sin embargo, ella en muchas ocasiones era la cau-

daba forma poético-musical a todo un mundo de sentimientos desde una voz femenina. En espacios marcados por la afectividad y la convivencia, el canto de estas mujeres, en Chile o en España, vendría a constituir un claro ejemplo de aquellas manifestaciones estéticas que afirman la continuidad del arte y la vida, aun cuando los contextos —de élite o popular— pudiesen diferir, también, en términos sociales. En esa condición vivida y próxima radica, pienso, una de las causas para el viaje temporal y espacial —la transferencia transatlántica— de estos cantos, más allá, mucho más allá, de la lógica colonizadora. Si, como ha sostenido Francisco Rodríguez Adrados, «la poesía cantada establece siempre una cierta participación con el público» (1976: 68), parece inherente el carácter comunitario y afectivo de estas composiciones, en ese reclamar también una comparecencia pública.

Conviene no perder de vista que la poesía de la que mayoritariamente hablamos es mucho más que una creación lingüística y un registro sonoro. Es, asimismo, expresión kinética y audiovisual⁸; un espectáculo, una poesía escénica, y la *performance*, por tanto, es constitutiva de su forma (Zumthor 2006: 21)⁹. Particularidad esta que si bien tiende a problematizar la comprensión cabal del canto femenino desde el presente —al no conservarse en su transmisión y someterse, por ende, a ejercicios de reconstrucción especulativa—, es, asimismo, responsable en gran medida de su difusión y pervivencia en el tiempo. Como señala Rosario Cortés Tovar, de la mano de la crítica norteamericana Marilyn Skinner, «fue decisiva la función de la oralidad para conservar y hacer pervivir ese mundo y poesía de mujeres, ya que de haber estado implantada y extendida la escritura habría impuesto los puntos de vista masculinos de la cultura dominante» (2005: 209). La cultura oral ha sido, en definitiva, un espacio de conquista y validación para el canto de mujeres.

La presencia de lo femenino se hará audible y visible, reconocible, en el ámbito público, en esas ciudades —medievales y modernas— tradicionalmente diseñadas por varones. La diferencia entre el canto masculino y el femenino en Chile fue nítida, por ejemplo, para el filólogo alemán Rodolfo Lenz, célebre recopilador de canciones y tonadas:

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. Es común a ambas ramas que el canto se hace casi siempre en voz mui aguda; las mujeres usan de preferencia el falsete, lo que produce una impresión estraña al oído alemán. Las *cantoras* cultivan casi exclusivamente la lírica liviana, el baile i cantos alegres en estrofas de cuatro i, menos a menudo, de cinco versos; sus instrumentos son el arpa y la guitarra. Los hombres, en cambio, se dedican a los escasos restos del canto épico (romances), la lírica seria, la didáctica i la *tenzón* (controversia poética, llamada 'contrapunto'). La forma métrica preferida es la décima espinela y su instrumento el sonoro 'guitarrón' (1919: 521-522).

Retengamos de aquí dos conceptos: *lírica liviana* aplicable a la ejercida por las cantoras, *lírica seria* a la practicada por los hombres; festividad alegre y sentimiento para la mujer, discurso épico y reflexivo para el varón. Más allá de estas clasificaciones que hablan ante todo de estereotipos y hegemonías, conviene pensar, en favor de nuestras cantoras, que esa *lírica liviana* es la que posibilita, precisamente, una libertad expresiva. Refiriéndose a la lírica femenina del Siglo de Oro español —y, por qué no, extrapolable a otros tiempos y geografías— Olivares y Boyce insisten en la capitalización que de dicha libertad ofrecen estas formas consideradas menores, que pueden así eludir «los escrúpulos decorosos y retóricos de las formas elevadas» (2012: 37). La misma liviandad, a su vez, explicaría el gran aprecio del que gozarían en ciertas capas de la población y, por tanto, su pervivencia en el tiempo. En descripción también de Lenz: «En jeneral no cabe la menor duda de que ya solamente el canto femenino con sus poesías livianas (*tonadas*) i acompañamientos de bailes (*cuecas*), es verdaderamente popular; el canto masculino lo ha sido en sus orígenes, pero hoi sobrevive únicamente en pobres restos [...] Por esta misma razón las verdaderas cuecas i tonadas populares sólo rara vez se apuntan i menos se imprimen. Andan por millares de boca en boca, en estrofas aisladas i menos a menudo en composiciones enteras; se varían i se improvisan siempre de nuevo» (1919: 522-523)¹⁰. Ligereza en un canto que es, pues, garantía de elocuencia, pervivencia e impacto.

En un mundo de hegemonías masculinas, entonces, nuestras poetisas posicionan su voz de mujer. Me refiero, en este caso, a la feminidad —a la voz lírica femenina— que es a la vez autorial y textual, al menos en

sante de 'la alegría, del amor, de la embriaguez y la del canto'. Y era en las fiestas y reuniones sociales (*kawin* y *trawun*) donde la mujer exponía su prestigio y su imagen, generalmente asociados a su relación con algún hombre, a la forma como éste la trataba, a su condición económica y a su lugar dentro del grupo (familia, procedencia, etc.)» (2010: 39-40).

⁸ Seguimos, aquí, las lecturas realizadas por Juan Pablo González y Claudio Rolle, quienes estudian la condición teatral de la música popular, enfatizando «en la relación con el texto, la escenificación y la performatividad. De este modo, géneros centrales de la música popular se han desarrollado en contextos teatrales. De ellos, el de la canción acompañada fue el más importante, tanto por su contribución como por su legado. Según Horn, esta canción ha cumplido tres funciones diferentes: dramática —sostiene el argumento, los personajes y los acontecimientos—; escénica —intensifica la expresión kinética y visual—; y reflexiva —comenta, critica, se burla de los acontecimientos—. Estas funciones influirían de tal manera en la canción popular, que se la podrá considerar, no como poesía cantada, sino que como un pequeño drama cantado» (2005: 293).

⁹ Cfr.: «La *performance* es precisamente la que convierte una comunicación oral en objeto poético, confiriéndole la identidad social que hace que se la perciba y considere como tal. [...] Por ello distingo, en toda obra poética medieval, entre su superficie lingüística y su forma: la segunda incluye a la primera, superándola en todo lo que concierne a la respiración, al sonido, a los gestos, a la instrumentación, al decorado» (Zumthor 2006: 21).

¹⁰ Y aunque nos obligue a un salto temporal, creo pertinente recordar, a este respecto, la voz de la gran cantora chilena del siglo xx, Violeta Parra, en cuyos gestos reconocemos también las libertades favorecidas por una pretendida ignorancia y liviandad. En sus renombradas *Décimas* autobiográficas, ajena a toda ampulosidad e incluso ostentosa en su supuesta incultura, se confesará desconocedora del pentagrama y admitirá la utilización del silabario solo para envolver insectos junto a su hermano Tito.

aparición —no un ejercicio de modulación masculina *per se*, habitual, por cierto, ya en la Edad Media española¹¹—. En términos generales, no es la suya una marca de género neutralizada en los textos. La voz femenina ha dejado huellas textuales. Así, en una *canción de confidente* hispanoárabe leemos: «Ay mamá, si no cesa esta locura, / ay **cuitada** moriré, / tráeme vino del tabernero, / así sanaré» (54, *mío el subrayado*). Y en una canción chilena de la tradición oral, se nos dice: «Si mi delito es querer, / Justo que sufra la pena, / Voi a morir **condenada** / I sin poder aborrecer» (107, *mío el subrayado*). No hay dudas: que se perciba la identidad femenina y que, por tanto, se la considere a nivel exegético. Como si quisiesen remarcar el deseo de ser oídas, además, la canción suele configurarse desde el apóstrofe, desde el diálogo potencial. Este tono apelativo, como ha sostenido Haydée Ahumada con relación a las jarchas, está «destinado a explicitar la solicitud amorosa [...] Se erige una escritura del deseo que fija, con la misma modulación del requerimiento, una cierta topografía erótica» (1999: sp). En un canto signado por el anhelo —avidez del otro, apetencia de ser—, no es extraño, entonces, que se acentúe la expresión afectiva, el discurso enfático e intensivo y que, en consecuencia, el canto se presente pleno de anáforas, hipérbolos, formulaciones retóricas, exclamaciones, construcciones polisindéticas, apóstrofes y paralelismos, por nombrar solo algunos de los recursos que caracterizan este canto de mujeres, en esta o en aquella orilla, recursos todos vinculados a la supuesta espontaneidad popular y que refuerzan la impresión —y la intención— liberadora del discurso.

4. Del canto amoroso-erótico a la autoafirmación: distintas caras en el espejo

Que la expresividad sentimental y erótica sea el eje del discurso poético-musical femenino es, a mi juicio, también un modo de instalarse en escenarios dominados por los hombres: escenarios en los que la mujer hispanoárabe, por ejemplo, debía recibir educación en su hogar y no podía participar de las fiestas —a menos que se tratase de una esclava—; en los que la misoginia de raíz bíblica relegaba a la mujer medieval castellana al silencio y al encierro; o en los que se criminalizaba la libertad sexual de las mujeres chilenas del XIX. Y no olvidemos, por cierto, que la auto-definición, la auto-afirmación, es también, siempre, un modo de enfrentarse a la cultura dominante¹². Lo sostenido por Olivares y Boyce sobre la poesía áurea peninsular es, una vez más, aplicable a la medieval española y a la decimonónica chilena: «en la poesía amorosa la poeta forzosamente tenía que hacer frente al discurso masculino...» (2012: 20). En cuanto emerge como sujeto y ya no mero objeto amoroso, la mujer hablante se visibiliza y desenmascara, se descubre. En la tradición hispanoárabe de las jarchas, por ejemplo, este desvelamiento —y aquí la realidad se aproxima a la metáfora: son las esclavas las mujeres eximidas del velo y del enclaustramiento, así como las mujeres hijas únicas, o sin hermanos varones, y que permaneciesen solteras (Rubiera Mata 2004: 8, 14)— es extremo, hasta el punto de identificarse una voz femenina desfachatada que se sostiene enérgica y se reviste de órdenes y mandatos. En una *canción de requerimiento* hispanoárabe leemos: «No te amaré / si no es con la condición / que unas mis ajorcas / con mis arracadas» (43-44). La *domina* de la tradición cortés cancioneril es aquí toda una *dominatrix*, dominante y demandante también en las prácticas sexuales, decidida y expresiva, como solo podía permitírsele una sociedad como la árabe-hispana. Pero no menos potente e igualmente decidida es la cantora chilena que advierte (¿amenaza?) a aquel que fingió una pasión: «I más cuando sin razón / Tratas tú de avandonarme / Te vorro de la memoria / I jamás vuelvo a cordarme / De quien de mí se retira» (116). La ruptura de los estereotipos de escritura es prueba de las fisuras que delinean los cantos femeninos: si el hombre —se ha dicho— compondría en un estilo más racional y declamatorio y la mujer con un lenguaje más afectivo y confidente, en los ejemplos antes citados, en cambio, nos hallamos con una voz poética que puede entregarse tanto al lenguaje de la sensibilidad como al del estilo autoritario.

Tanto en la tradición medieval hispanoárabe como en la lírica cancioneril y en la de las cantoras chilenas, lo que reconocemos es la singular convergencia de una expresión femenina. Es la mujer la que comparece

¹¹ Lo anterior no me lleva a desconocer, por cierto, las complejidades que rodean la cuestión de la voz. Me refiero, por ejemplo, a lo que plantea Rosa María Medina Granda: «los elementos temáticos básicos de las *chansons de femme*: el deseo y la separación, resultan ser los mismos elementos que aparecen en las jarchas, en *El Cantar de los Cantares*, o en la Comtessa de Dia. Las mujeres de las jarchas describen incluso el atractivo y el encanto del amado. El deseo y las necesidades emocionales son temas de las *cantigas de amigo* gallego-portuguesas. En las *chansons de femme* del norte de Francia se oyen quejas por la ausencia del amante y se relatan asimismo sus rasgos físicos. Las mismas expresiones de deseo pueden aparecer igualmente en los trovadores, llegando a ser repetitivas y cansinas. Pero si aparecen puestas en boca de una mujer, la crítica las considera sinceras y hasta sorprendentes. Quizás esto sucede porque femenino y masculino son, hasta cierto punto, constructos culturales; y dependiendo de quién sea la voz, nuestra reacción hacia un poema puede ser distinta (en términos de credibilidad, aceptación, etc.)» (2018: 232).

¹² De sumo interés al respecto resultan las siguientes palabras de Olivares y Boyce: «Pero, a fin de cuentas, las mujeres en general no escribían en la tradición amorosa para expresar el amor a un hombre, sino para pronunciarse en las letras desde una situación de marginamiento: para cuestionar su situación subordinada dentro del patriarcado y una práctica discursiva monopolizada por los hombres. Escribían para autoafirmarse y expresar su deseo de autonomía; como una manera de *des-icónizar* el objeto amado femenino, y para manifestar su propia subjetividad. Jones afirma que a la mujer no le quedaba otra alternativa sino escribir en la tradición amorosa, ya que los géneros más prestigiosos por su naturaleza pública, no permitían ningún espacio para ellas» (2012: 25). Y para contribuir, una vez más, a esa ampliación temporal de la geopoética femenina, conviene recordar la actitud de diversas poetisas del Chile de los años 80 del siglo XX, con un quehacer inserto en un contexto dictatorial, y para quienes la reafirmación desde la sexualidad y el erotismo fue un modo de manifestar la rebeldía genérica y política. De acuerdo con Eliana Ortega (1996), en el caso de la lírica femenina chilena habría dos tendencias discursivas: una de dependencia del discurso masculino y otra de independencia del mismo. Entre los gestos de rebeldía del «contracanto» femenino está no solo la denuncia de lo considerado injusto, sino también el desafío ligado a lo prohibido; por ejemplo, remover los tabúes, gozar la sexualidad, recurrir a la expresión osada, dar cabida a la auto-definición, deconstruir los estereotipos y clichés, etc.

en los textos y construye una identidad en su doble cara: individual y colectiva¹³. Pero esta, por supuesto, emerge con matices, con particulares señas de identidad territoriales, que son las que interesa subrayar en el espacio de la geotextualidad —o *geoperformance*, si se me permite el término— transatlántica. Para evidenciarlas es que, a continuación, ponderaremos algunos limitados ejemplos de las diversas tradiciones a las que hemos convocado en estas páginas. La aproximación, por exigencias escriturales, será más bien general. En primer lugar, el desafío especular será entre una composición de Wallada la Omeya, toda una leyenda en la Hispania musulmana del siglo xi, y una de las anónimas canciones decimonónicas recopiladas en suelo chileno. En segundo término, enfrentaremos la tradición cancioneril castellana —bajo la firma de Florencia Pinar— a la de las tonadas chilenas.

En el primer caso, y sin olvidarnos de que enfrentamos ante el espejo una composición de autora de nombre conocido y otra de la tradición anónima popular, nos hallamos ante obras que hablan de despecho femenino y que, en consecuencia, procuran escarnecer al hasta entonces bien mirado amante. Empecemos por la más próxima en términos temporales, la de la tradición chilena: «Los hombres son unos pollos / Que saben mui bien fingir / Que cuando pican las flores / Aborrecen el jardín. / Es menester saberlos tratar / Darles buenos tragos de yel / Porque se pueden luego emborrachar / Si se les da mucha miel» (175). La voz poética denuncia aquí desde una sabiduría amorosa otorgada por la experiencia, la misma que la lleva de desengañada a desengañadora en un claro gesto de solidaridad de género. Es el suyo un consejo desde la sororidad, para que las otras mujeres tomen las debidas precauciones. La voz, pues, pierde individualidad en pos de un hablar más colectivo, más coral, como si con ello se quisiera ser coherente, también, con el carácter anónimo —y tradicional— del canto popular.

Diferente es el caso de la princesa cordobesa del siglo xi, regenta de un salón literario y célebre también por su romance con el también poeta Ibn Zaydun. A él se dirigen los versos que siguen, nacidos, claro está, cuando la voz femenina ya se sabe burlada: «Te apodas El seis / y ese mote no te dejará mientras vivas: / pues eres marica, puto y fornicador, / cornudo, cabrón y ladrón» («Sátira del seis, contra Ibn Zaydun», 105). O en la traducción no ya de Rubiera Mata, sino de Teresa Garulo (1998): «Tu apodo es el hexágono, un epíteto / que no se apartará de ti / ni siquiera después de que te deje la vida: / pederasta, puto, adúltero, / cabrón, cornudo y ladrón» (209). Más o menos poético, el séxtuple calificativo es bastante claro¹⁴. La ironía metafórica de la amante escarmentada chilena (hombres-pollos / mujeres-flores) cede terreno aquí al lenguaje procaz, directo y en sumo violento; la afectividad ha sido sustituida por la obscenidad, impudicia expresiva característica de la literatura satírica árabe, poco dada a escatimar insultos (Garulo 1998: 208). Y esta sátira, además, totalmente individualizada, tanto por parte de quien habla como de quien es objeto de estas ácidas valoraciones. Mientras en otra tonada chilena la conducta enamoradiza del varón es abordada de modo risueño —«Después que lo desplumé / Como pichoncito nuevo / Lo heché a barrer la cocina / I le dije: no te quiero. / Toma por lacho...» (172)—, tal vez en consideración de la habitualidad del comportamiento según los parámetros decimonónicos chilenos y, por tanto, de una más o menos resignada aceptación de este, en el caso del poema de Wallada esta condición de picaflor, que ha alcanzado ribetes de dolorosa infidelidad, es zaherida como la peor de las promiscuidades¹⁵. A fuerza de enrabada voluptuosidad y maliciosa jocosidad, la interpretación simbólica no tiene cabida. Recordemos aquí, de la mano una vez más de Olivares y Boyce, que del humor suelen echar mano los grupos marginados, como herramienta contra la hegemonía política y social, llegando a configurarse como un mecanismo defensivo: «Al considerar a la mujer como sujeto marginado, Jones afirma que el humor es un recurso retórico profeminista» (2012: 51). Estaríamos, pues, ante otra marca característica del canto de mujer, que, con similar partitura, se ejecuta de modos distintos según la orilla cultural.

Discursos eróticos desplazados, disimulados, encontraremos, en cambio, en la tradición cancioneril (cristiana), en la que la poesía femenina es escasa, pero está presente y no como mera anécdota (Víñez 2023: 238). A modo de facilitar la lectura en diálogo, he optado por seleccionar aquí textos que refieren a un mismo campo semántico, el de las aves, también porque reconocemos como cierta la afirmación de Pilar Lorenzo con respecto a que «la canción de mujer ofrece en múltiples ocasiones un repertorio simbólico tomado de elementos de la naturaleza» (1990: 96-97)¹⁶. En la tradición castellana de fines del siglo xv, una

¹³ Para la lectura que venimos planteando, resulta relevante lo observado por Mariana Masera, al afirmar que «la mujer construye la mayor parte de su discurso sobre sí misma, por ello no debe sorprender que una de las marcas elegidas para la voz femenina sea el autoelogio» (2001: 78). A este respecto, cabe también traer a colación investigaciones como las de la también cantora chilena Ana María Baeza, en «Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural». La autora se vale de planteamientos de Luce Irigaray para reflexionar sobre el «habla entre mujeres», vinculada con la cuestión de la afirmación de la identidad femenina. Baeza ahonda en lo que denomina «performance de la identidad femenina» como estrategia de instalación en el campo cultural. Dice: «Mi hipótesis de trabajo fue que existía entre estas mujeres la necesidad de crear comunidades femeninas en torno a la poesía como gestos afirmativos de la identidad de género, donde la performance (Butler) de la feminidad, funcionaba al mismo tiempo como elemento constitutivo de la subjetividad autoral que como estrategia de instalación en el campo cultural, tanto de la décima escrita, como de la décima improvisada» (2006: 13).

¹⁴ La diversidad en las traducciones debe llevarnos a recordar que trabajamos con textos que conocemos gracias a intermediarios: traductores, copistas, recopiladores y/o editores. Problema no menor que también supone un punto de encuentro entre las distintas caras que adopta el *canto de mujer*.

¹⁵ En el Chile del siglo xxi, «el hombre estimaba que el distinguido máximo de su varonía eran las siguientes características: valiente, mujeriego, algo tunante, generoso, procaz en los denuedos y buen bebedor» (Klimpel 1962: 17). El comportamiento de lacho —galán, enamorado— se encuentra, pues, dentro de lo esperado.

¹⁶ En el caso específico de las composiciones del Medioevo, conviene subrayar, además, que «la presencia de los animales en la literatura medieval está relacionada directamente con el papel exegético que se le asigna a la naturaleza en el período. El animal va a ser incorporado como alegoría, símil, signo o símbolo» (Lorenzo Gradín: 248). En lo que respecta particularmente a las aves,

canción de Florencia Pinar se ha vuelto ya clásica en las referencias críticas, indicada en el *Cancionero General* como «Otra canción de la misma señora a unas perdices que le embiaron vivas»: «D'estas aves su nación / es cantar con alegría, / y de vellas en prisión / siento yo grave pasión, / sin sentir nadie la mía. / Ellas lloran que se vieron / sin temor de ser cativas, / y a quien eran más esquivas, / esos mismos las prendieron. / Sus nombres mi vida son, / que va perdiendo alegría, / y de vellas en prisión / siento yo grave pasión, / sin sentir nadie la mía» (575)¹⁷. También de aves sufrientes nos habla una antigua canción chilena: «Un día estando durmiendo / Bajo un coposo lirio / Oí que se lamentaba / Un palomito en un nido. / Acordáte palomito / Cuando en mis brazos dormías / Cuando la sed te apuraba / De mis lágrimas bebías. / Anda palomito ingrato / Que te he de cortar las alas / No habís de alcanzar el nido / Ni con el pico a la rama. / Una palomita bella / La visitaba un palomo / I un día sin saber cómo / Se voló i se fue con ella. / Revivan las señoritas... / Almendrito florecido / Que feliz el palomito / Cuando se encuentra en su nido» (145). Este «despertador de señoritas» chileno funciona, como se ve, a modo de *exemplum* que nos enseña cuán rápido un galán se puede «echar a volar»: la lección se comparte entre mujeres al invitársenos a mirar en ese espejo.

Como documenta la antropóloga Sonia Montecino, en la cultura chilena es habitual encontrarnos con la expresión «palomita(o)» para referirse a la mujer u hombre que es objeto de deseo y/o afecto (2003: 347). De hecho, tanto Violeta Parra (en el canto campesino «El palomo») como Víctor Jara (en «Deja la vida volar» y en «Paloma quiero contarte») recurren a ella para hablar de requiebros amorosos. También de un amante-palomo nos habla un *llamekan* mapuche (*canto de la molienda*), registrado como «Llamekan de la mujer infeliz»: «Ojalá que te volvieras gente, palomo lindo / y me llevaras no más de aquí. / Tengo mucho motivo de llorar, / mucho motivo de afligirme. / ¡Si al instante te volvieras gente, palomo lindo / y me llevaras lejos, palomo lindo!» (121). Como puede verse, entonces, la naturaleza no es patrimonio exclusivo de una única tradición poética del canto de mujer. La imagen animalística en el poema de la española Florencia Pinar, eso sí, es algo más compleja y nos obliga a echar mano del bestiario medieval, familiar, seguro, a la poeta y a su público. En una colección hallada en Cambridge, leemos:

La perdiz es un pájaro astuto y repugnante. El macho monta a veces al macho, y así, el apetito sensual dominante olvida las leyes del sexo. Más aún, es una criatura tan perversa que la hembra suele ir y robar los huevos de otras hembras [...]. El demonio es un ejemplo de semejante conducta [...]. El coito frecuente las agota. Los machos luchan entre sí por su pareja, y se cree que el macho vencido se somete a la monta como una hembra [...]. Tanto atormenta el deseo a las hembras que basta con que hacia ellas sople procedente de los machos, para que queden encintas por el olor (Malaxecheverría 2000: 151-152).

La perdiz, a vista y oído del medieval, era epítome de la lascivia, del deseo carnal. Refiere Pérez Priego: «...conforme a la interpretación animalística del bestiario medieval, con el que estarían familiarizados la autora y sus oyentes, la perdiz resultaba símbolo de la lascivia y del deseo carnal (se ayuntaba con el macho hasta extenuarse y el solo olor de éste era capaz de dejarla encinta)...» (1989: 25)¹⁸. Somos testigos, entonces, del encubrimiento simbólico de la pasión amorosa de la hablante, explicable, podríamos suponer, por su pertenencia a la cristiandad medieval y a una tradición poética cortesana; una suerte de *Secret Language*, según explica Antonia Viñez, «que por el hecho de ser mujer y, asumiendo por ello el riesgo del rechazo social y literario imperante, debió aceptar como parte del juego retórico, bordeando el sustrato ideológico convencional» (2023: 253). Lo que en la canción chilena es lenguaje fabulístico diáfano y risueño (palomo ingrato), acorde con una expresión popular, es aquí recurso simulatorio, estrategia del decir callando (Casas Rigall 1995: 88)¹⁹. Y ello, podemos suponer, explicable al menos en parte por los distintos ámbitos en los que circulan y se difunden cada una de estas composiciones.

fundamentales en el exordio primaveral tan del gusto de la poesía amorosa, Lorenzo sostendrá que «en la lírica gallego-portuguesa y castellana, los términos “pájaro” y “ave” van a adquirir otros valores en la composición; generalmente, se pone de manifiesto alguna de las características del animal para aplicarla de modo simbólico a la situación lírica expresada» (1990: 255).

¹⁷ Citamos de la edición preparada por Brian Dutton y Victoriano Roncero López de *La poesía cancioneril del siglo xv*. Como ha estudiado Vicenta Blay Manzanera, el tema referido en el encabezamiento llama la atención por lo inusual del envío de unas perdices, frente a la más común costumbre de obsequiar aves cantoras o aves mensajeras, «recursos ambos muy usados por los trovadores para tentar o propiciar una relación amorosa» (1999: 364-365). Grandes medievalistas como Alan Deyermond (1983) y Joseph Snow (1984) han llamado la atención sobre la singularidad de esta composición.

¹⁸ Sumemos a lo anterior la siguiente perspectiva, reseñada por Isabel Navas Ocaña: «Será Louise Mirrer quien se replantee por fin desde un punto de vista feminista el significado sexual de las perdices y acepte la posibilidad de que Pinar las utilice para expresar su deseo. Ahora bien, puntualiza Mirrer, “si el poema verdaderamente trata del deseo sexual de la mujer, como sugiere Deyermond, no es sin duda el mismo concepto de deseo femenino tratado en la literatura amorosa creada por hombres y comprendido en la transparentemente masculinista ilustración del bestiario de cómo las perdices hembras obtienen satisfacción sexual”, sino que en este poema “la mujer [...] quiere ser el sujeto deseante” (1995: 12). De esta forma, Mirrer consigue adaptar a los intereses del feminismo la controvertida interpretación de Deyermond. Son también muy oportunas sus reflexiones sobre el “estilo femenino” de Pinar. Mirrer cifra dicho estilo en dos recursos: “el registro del lamento” (10), empleado con el fin de “buscar autorización presentándose como ejemplo de mujer desafortunada y sufrida” que advierte a otras mujeres de los peligros del amor (13); y en segundo lugar, la aparición en la primera estrofa del poema de un esquema rítmico “que depende exclusivamente del género femenino gramatical –cada verso termina en un sustantivo o pronombre femenino” (10). Estas “estrategias lingüísticas”, concluye Mirrer, no son sino “modos de resistencia a la dominación masculina” (10)» (2016: 352).

¹⁹ Conviene considerar, también, la perspectiva que añade Pérez Priego: «Estas características literarias que revela el análisis, de atención al detalle concreto y realista, intenso uso del discurso metafórico y del símbolo, y un fuerte tono sexual en la expresión de la pasión amorosa desde la propia intimidad de mujer, singularizan la poesía de Florencia entre los poetas de su tiempo y le prestan ciertas marcas diferentes, en alguna medida, propias de la que la crítica moderna viene dando en llamar ‘escritura femenina’. Aquellos rasgos temáticos, por último, encuentran su formulación en un estilo artificioso, muy de época, con abundancia de

5. A modo de coda

Podríamos seguir hablando del modo en que las canciones surgidas en el Medioevo ibérico dialogan con aquellas desarrolladas en territorio chileno. Si entre las jarchas encontramos *canciones de cuna* reelaboradas en forma erótica —«¡No vienes, niño mío, conmigo? / Hoy desayunarás, / te daré mi hermosura y mi pecho, / y no seré yo parca» (69)—, en una tonada chilena oímos un estribillo que también da cuenta del cruce entre discurso amoroso y expresión materno-filial: «Duerme, duerme niño, / duerme sin cesar / que esos tus ojitos chinchosos / son para enamorar» (107)²⁰. Y nos hallamos, también, en la tradición chilena, con lamentos femeninos frente a un mar confidente y que tanto recuerdan las cantigas marineras galaico-portuguesas (barcarolas o mariñas), como para que tengamos precaución de no afirmar —como se afirma— que toda la raíz del canto femenino chileno se halla en la cultura hispanoárabe: «Cada vez que tengo pena / Me voi a la orilla del mar / A preguntarle a las olas: / ¿Mi amante cuándo vendrá? [...] Yo le pregunto a las olas / Si han visto a mi amor pasar / I las olas me responden / Ya tu amor no vuelve más» (128). De hecho, una vez más el canto de mujeres mapuche nos ofrece un significativo y próximo testimonio, en el *ül* «Espera de la mujer»: «Al otro lado del lago, del río / llama continuamente / mi mujer, la señora. / Id, pues, a balseármela. / Se lleva con pena mi / mujer, la señora. / Echad al agua la canoa que pase mi / mujer, la señora». No se interroga, claro está, a las ondas del mar de Vigo por el amigo que llena la espera de suspiros. Ni son las aguas del río Qin Huai que odia la voz recreada por la poeta Lu Chaichun a mediados del siglo IX, culpables de la ausencia del amado. Pero son, sí, los cauces —con sus constantes flujos y reflujos— del *canto de mujeres* en su continuo discurrir.

Por ahora, creo que debemos conformarnos con haber contribuido a comprender, desde el diálogo entre producciones españolas y chilenas, la *canción de mujer* «como un conjunto heterogéneo de formas y elementos, pero, al mismo tiempo, como un modelo de escritura con una homogeneidad considerable en los esquemas narrativos y conceptuales, que ofrecen poca variabilidad en su funcionalidad» (Lorenzo Gradín 1990: 271). Sin afán de homogeneizar ni desconocer particulares señas identitarias, y despojándonos de las connotaciones negativas del término «convención», podríamos afirmar, de la mano de Emilio De Miguel, que «...las convenciones literarias no tienen patria o, más exactamente, constituyen ellas mismas una patria común y sin fronteras» (2008: 83). De esa patria transfronteriza del canto femenino hablan estas páginas, dando cuenta de cierta familiaridad que, pienso, no es falta de creatividad sino constancia de la especie humana. *Habibi* o *amiguito* podrán ser las marcas diferenciadoras de un género que, a la postre, se conforma como singular alternativa estilística (Lorenzo Gradín 1990: 271) de poetas de una misma estirpe: la de aquellas mujeres cantoras que hicieron germinar como exclamación su palabra. No olvidemos, como nos recuerda Matilde Olarte, que:

desde la antigüedad la mujer es la informante, por excelencia, de toda la tradición musical de canciones y romances que van unidos al acontecer del ciclo vital del individuo. [...] ha sido en el ámbito cotidiano donde la mujer ha vivido con la música, formando parte de su acontecer de cada día; desde las canciones para dormir a sus hijos, y así poder seguir trabajando, hasta las rondas juveniles donde podía expresar con chanzas e improvisaciones sus preferencias o animadversiones masculinas, las despedidas de solteras, o las canciones petitorias por los difuntos (2005: 422).

La experiencia cantora femenina a ambos lados del océano brinda correspondencias especulares que evidencian cómo la tendencia a autorretratarse en la intimidad pareciera ser un rasgo del canto de mujer. Y cómo es en el lenguaje amoroso donde intentan hallar la tan anhelada libertad —al menos a nivel expresivo—. Quebrando el silencio al que en mayor o menor medida habían sido penadas, nos ofrecen un yo estremeceador y estentóreo de mujeres corales, en femenina lengua, para lamentarse, protestar, requerir, desear, rogar, ordenar y aconsejar. Pienso ahora en la afirmación de la académica Paula Miranda para explicar el mayor valor poético, la clave de su valor creativo, de la más famosa cantora chilena: el dar vida a una palabra capaz de realizar acciones sobre el mundo; una palabra que, así como agradece maldice, pero que también cura, enamora, denuncia y recuerda; una palabra que convoca a la tribu (2017: 37). Fuerza creadora de la palabra y la música y de la que muy tempranamente dio pruebas esa Violeta de Mayo, como se autodenominó Violeta Parra para interpretar el cancionero español (de zambras, farrucas y sevillanas), trazando ya otro derrotero trasatlántico que podríamos intentar reconstruir en otra ocasión.

Bibliografía

Acevedo Hernández, Antonio (1953): *La Cueca: orígenes, historia y antología*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento.

conceptuosos juegos expresivos, contruidos, por ejemplo, sobre la repetición de palabras homófonas [...], paronomasias [...], o combinaciones antitéticas y paradójicas...» (1989: 25-26).

²⁰ Nos parece pertinente traer a colación, a este respecto, la información aportada por Matilde Olarte: «Sabemos que el repertorio de nanas, ligado a la esfera vital femenina, implica una rítmica constante, que viene dada por la cuna o soporte donde se duerme al niño —propio o ajeno—, o por el instrumento de trabajo. Las melodías son muy sencillas y monótonas, para conseguir el fin previsto, y se aprenden de madre a hijas por tradición oral; a veces se permiten un melisma final como único adorno a la sobriedad de la línea melódica. En cuanto a la temática, suele ser también muy sencilla; versos breves que se repiten, y un “arroró” final como refrán para textualizar el melisma, que puede acompañar al movimiento tranquilo de “arrullar” al bebé. [...] ...en otros muchos sitios, la madre contrafacta una melodía conocida con un texto improvisatorio en función de lo que le sugieren sus sentimientos y su corazón...La nana sefardita, “Nani, Nani”, que la tradición sitúa durante la expulsión de los judíos en España, que se recogió recientemente en Marruecos, y que ha editado Savall en su reciente recopilación de canciones de cuna, narra el sentimiento de una mujer ante la infidelidad del marido; le cierra la puerta y le reprocha su relación con otra mujer. Este diálogo de una mujer herida con su interlocutor más cercano que no puede comprenderle, es una constante en el género de las nanas» (2005: 411).

- Ahumada Peña, Haydée (1999): «De amor y dolor: Mujeres y sentimientos en la Jarchas y el Abencerraje». <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/11/ahumada.html>> [Consulta: 10/05/2023].
- Baeza, Ana María (2016): «Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural». *Taller de Letras*, 58, pp. 11-27.
- Blay Manzanera, Vicenta (1999): «“Sin sentir nadie la mía”: el discurso sordo de la mujer poeta en el ocaso de la Edad Media», in Santiago Fortuño Llorens y Tomàs Martínez Romero (eds.), *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, pp. 353-372.
- Brito Peña, Alejandra (2008): «Mujeres del mundo popular urbano. La búsqueda de un espacio», in Sonia Montecino Aguirre (comp.), *Mujeres chilenas. Fragmentos de una historia*. Santiago: Editorial Catalonia / Cátedra UNESCO / CIEG / Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile, pp. 119-128.
- Casas Rigall, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Castro-Klaren, Sara (2010): «Estudios transatlánticos: geo-políticas en una perspectiva comparada», in Ileana Rodríguez y Josebe Martínez (eds.), *Estudios transatlánticos postcoloniales I. Narrativas comando/ sistemas mundos: colonialidad/modernidad*. Barcelona: Anthropos Editorial, pp. 91-120.
- Chen, Guojian (2010): *Antología de poetisas prostitutas chinas (Siglo v-Siglo xxi)*. Madrid: Visor.
- Cortés Tovar, Rosario (2005): «Poesía de mujeres en Grecia y Roma», in M^a Carmen Sevillano San José et al. (ed.), *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 201-217.
- Deyermond, Alan (1983): «Spain's First Women Writers», in Beth Miller (ed.), *Women in Hispanic Literature: Icons and Fallen Idols*. Berkeley: University of California Press, pp. 27-52.
- Dutton, Brian / Roncero López, Victoriano (2004): *La poesía cancioneril del siglo xv. Antología y estudio*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.
- Gangutia, Elvira (2010): «Los “cantos de mujeres”. Nuevas perspectivas». *EMERITA, Revista de Lingüística y Filología Clásica (EM)* LXXVIII/1, pp. 1-31.
- Garulo, Teresa (1998): *La literatura árabe de al-Andalus durante el siglo xi*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- González, Juan Pablo / Rolle, Claudio (2005): *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- Gris Romero, Eduardo (2022): *Los poemas de amor más antiguos del mundo. Las primeras manifestaciones de poesía erótico-amatoria en Mesopotamia, Egipto, China, Grecia, Israel e India*. Valencia: Pre-Textos.
- Klimpel, Felicitas (1962): *La mujer chilena (el aporte femenino al Progreso de Chile). 1910-1960*. Santiago de Chile: Andrés Bello.
- Lenz, Rodolfo (1919): «Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile. Contribución al Folklore Chileno». *Anales de la Universidad de Chile*. Tomo 144, pp. 511- 622.
- Lorenzo Gradín, Pilar (1990): *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Ediciones Universidad de Santiago de Compostela.
- Macciuci, Raquel (2006): «Hispanismo y crítica hispánica al sur. Sobre periferias, centros y des-centramientos». *Orbis tertius: revista de teoría y crítica literaria*, vol. 11 (12), 2006. <https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.213/pr.213.pdf> [Consulta: 22/05/2023].
- Malaxecheverría, Ignacio (2000): *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.
- Masera, Mariana (2001): «Que non dormiré sola, non». *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul Editorial.
- Medina Granda, Rosa María (2018): «Las “cansos” de las “trobairitz” o cuando el canon se mueve», in Esther Corral Díaz (coord.), *Voces de mujeres en la Edad Media*. Berlin: De Gruyter Mouton, pp. 219-234.
- Miguel, Emilio de (2008): *Joaquín Sabina. Concierto privado*. Madrid: Visor.
- Miranda, Paula (2017): «La jardinera: desenterrando cántaros de greda». *Revista Universitaria*. P. Universidad Católica de Chile 142, pp. 36-40.
- Montecino, Sonia (2003): *Mitos de Chile. Diccionario de seres, magias y encantos*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Mora Curriao, Maribel / Moraga García, Fernanda (2010): *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos xx-xxi)*. Santiago de Chile: LOM.
- Mora Curriao, Maribel (2010a): «De versos y voces: ül registrados y poesía mapuche contemporánea», in *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos xx-xxi)*. Santiago de Chile: LOM, pp. 5-20.
- Mora Curriao, Maribel (2010b): «La prolífica recopilación de ül desde fines del siglo xix hasta mediados del siglo xx: el habla intermedia de la mujer mapuche», in *Kümedungun/Kümewirin. Antología poética de mujeres mapuche (siglos xx-xxi)*. Santiago de Chile: LOM, pp. 29-43.
- Navas Ocaña, Isabel (2016): «“Sus nombres mi vida son”: leer a Florencia Pinar hoy». *Neophilologus* 100, pp. 345-355.
- Olarte, Matilde (2005): «La imagen y el papel de la mujer en la música como transmisora de la tradición oral musical», in M^a Carmen Sevillano San José et al. (ed.), *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*. Salamanca: Plaza Universitaria Ediciones, pp. 407-424.
- Olivares, Julián / Boyce, Elizabeth S. (2012): *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Madrid: Siglo xxi de España Editores.
- Ortega, Eliana (1996): *Lo que se hereda no se hurta. Ensayos de crítica literaria feminista*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

- Ortega y Gasset, José (1995): «Prólogo», in Ibn Hazm de Córdoba, *El collar de la paloma*. Ed. Emilio García Gómez. Madrid: Alianza, pp. 9-26.
- Pérez Priego, Miguel Ángel (1989): *Poesía femenina en los cancioneros*. Madrid: Editorial Castalia.
- Poeppig, Eduard (1960): *Un testigo en la alborada de Chile. 1826-29*. Santiago: Zig-Zag.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1976): *Orígenes de la lírica griega*. Madrid: Revista de Occidente.
- Rubiera Mata, María Jesús (2004): *Poesía femenina hispanoárabe*. Madrid: Editorial Castalia.
- Safo (2003): *Poemas y fragmentos*. Ed. Juan Manuel Rodríguez T. Madrid: Hiperión.
- Salinas, Maximiliano / Navarrete, Micaela (2012): *Para amar a quien yo quiero. Canciones femeninas de la tradición oral chilena recogidas por Rodolfo Lenz*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Barros Arana.
- Sarmiento, Domingo Faustino (1973): *Chile. Descripciones. Viajes. Episodios. Costumbres*. Buenos Aires: Eudeba.
- Scarano, Laura (2016): «Nuevos hispanismos transatlánticos en el siglo XXI», in *Actas del X Congreso argentino de Hispanistas, Asociación Argentina de Hispanistas y Cedintel*. Santa Fe: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral, pp. 111-123.
- Siviero, Donatella (2012): «Mujeres y juglaría en la Edad Media hispánica: algunos aspectos». *Medievalia* 15, pp. 127-142.
- Snow, Joseph (1984): «The Spanish Love Poet Florencia Pinar», in K. M. Wilson (ed.), *Medieval Women Writers*. Athens: University of Georgia Press, pp. 320-382.
- Víñez Sánchez, Antonia (2023): «Pervivencia y estrategias del discurso amoroso femenino en la poesía de cancionero: Florencia Pinar», in María Isabel Toro Pascua y Gema Vallín (eds.), *Estudios de lírica gallego-portuguesa y poesía castellana: orígenes y pervivencias*. Kassel: Edition Reichenberger, pp. 237-264.
- Zink, Michel (2000): «Un nuevo arte de amar», in Michel Cazenave *et al.*, *El arte de amar en la Edad Media*. Trad. Agustín López y María Tabuyo. Barcelona: José J. de Olañeta Editor, pp. 5-50.
- Zumthor, Paul (2006): *La poesía y la voz en la civilización medieval*. Madrid: Abada Editores.