

Recontextualizaciones genéricas en la Cruz de Mayo de Los Chacayes, Valle de Aconcagua-Chile

CRISTIAN YÁÑEZ AGUILAR

Instituto de Comunicación Social, Universidad Austral de Chile
cristian.yanez@uach.cl

 <https://orcid.org/0009-0001-3424-7015>

Recibido: 30-VIII-2024
Aceptado: 15-IX-2025

RESUMEN

En el siguiente artículo se presentan resultados de una aproximación etnográfica a la fiesta de la Cruz de Mayo en Los Chacayes, localidad ubicada en el centro de Chile. A partir de un abordaje cualitativo, el objeto de estudio es la diversidad de recontextualizaciones expresivas en una festividad de larga densidad histórica que hace algunos años vivió riesgo socioambiental. La perspectiva proviene del enfoque teórico-metodológico de la *performance* en la línea de los estudios folklóricos. La estrategia metodológica fue el estudio de caso y para la recolección de información se trabajó con etnografía audiovisual, documentación y entrevistas semiestructuradas.

PALABRAS CLAVE: Cruz de Mayo de Los Chacayes, Manifestaciones Genéricas, Etnografía Audiovisual.

[en] Generic Recontextualizations in the May Cross Festival of Los Chacayes, Aconcagua Valley, Chile

ABSTRACT

This paper presents results about an ethnographic approach to La Cruz de Mayo en Los Chacayes, a little town located in central Chile. The object of study is the diversity of genre recontextualizations in this ritual. A few years ago this ritual was thereatener by a socio-environmental risk. The theoretical-methodological approach is based in performances studies from Folklore Studies. The methodological strategy was the Case Study and we worked with audiovisual ethnography, documentation and semi-structure interviews.

KEYWORDS: Cruz de Mayo en Los Chacayes, Generic manifestations, Audiovisual Ethnography.

1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

La Cruz de Mayo constituye una festividad que se enmarca en el onomástico católico. Sin embargo, este último hunde sus huellas en formas anteriores de simbolización y ritualidades relacionadas con formas de conocimientos asociados a fenómenos astronómicos y ciclos agrarios. Para el caso del hemisferio sur y, en particular en países como Chile, podemos constatar en festividades como *wetri-pantu* –tiempo de renovación en la cultura mapuche– y San Juan, la Fiesta de la Cruz de Trigo y, por supuesto, la Cruz de Mayo. Sin caer en miradas esencializantes, las festividades luego se desarrollan en contextos socioculturales y situacionales específicos y de allí su enorme capacidad para recontextualizar manifestaciones genéricas que funcionan como estratos socioculturales de enorme relevancia para el análisis social:

«El estudio del calendario de efemérides de un pueblo –y de lo que tiene de mito ritualizado y de historia conmemorada– puede resultar aleccionador; y el de que, además de rasgos de carácter interno, tal estudio puede ayudarnos a recuperar el marco externo y pluricultural que permita avanzar hacia el entendimiento global de la identidad de ese pueblo» (Pedrosa, 1995: 267s).

En el hemisferio sur, La Cruz de Mayo es una festividad que recorre distintos territorios latinoamericanos y su emergencia como festividad conecta con la evangelización que se llevó a cabo a partir de la Conquista del siglo XVI, lo que se evidencia en una fuerte matriz cultural barroca que recorre América Latina (García-Huidobro, 2013). Cada festividad constituye un universo simbólico cuyas huellas difícilmente son analizables del todo pero desde las ciencias sociales contamos con algunas herramientas al menos para hacer comprensible, desde la recontextualización, algunas de sus huellas intertextuales (Briggs y Bauman, 1996 [1992]). Esto es relevante porque, sin renunciar al particularismo de toda fenomenología cultural, las huellas que allí presenten se abren a una comprensión de aspectos comunes interculturales y de las propias intrahistorias territoriales, transculturización, etc... De allí la relevancia de participar de esta publicación.

La festividad analizada me parece paradigmática para afrontar los fenómenos consignados en la segunda parte del párrafo anterior. Su análisis nos permite profundizar en una serie de aspectos relevantes desde el punto de vista comprensivo. Por otra parte torna evidente una serie de huellas comunes para abrir espacios de diálogo intercultural. Compartiré una experiencia de investigación etnográfica realizada en el marco de un problema de investigación que abordé durante de 7 años (entre 2010 y 2017) y que son las manifestaciones de comunicación popular en contextos locales de conflicto y riesgo socioambiental.

El objeto de estudio de nuestra investigación son los procesos de recontextualización genérica en una festividad de larga densidad histórica que hace algunos años vivió un riesgo socioambiental. En base a ello el objetivo general es describir procesos de recontextualización genérica en la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Chacayes, Valle de Aconcagua, en el centro de Chile. Desde el punto de vista teórico nuestra investigación se funda en los planteos de los estudios de la *performance*, en particular, de la noción de intertextualidad genérica con base en los planteamientos de autores como Charles Briggs y Richard Bauman (1996 [1992]). La estrategia metodológica es el Estudio de Casos (Yin, 2014, Vaus, 2001) y para la recolección de información se trabajó con etnografía audiovisual (Ribeiro, 2016)¹, en particular con documental etnográfico (Ilardo, 2009) y registro fotográfico, entrevistas semiestructuradas y observación directa.

2. ENFOQUE TEÓRICO METODOLÓGICO

En términos teórico-metodológicos seguimos los planteos sobre la noción de *performance* desarrollados en una de las perspectivas de los estudios de *performance* provenientes de la lingüística antropológica y los estudios folklóricos. A partir de allí autores como Richard Bauman, Américo Paredes y Charles Briggs han desarrollado la noción de *performance* entendida como *«un modo comunicativo marcado estéticamente y realzado, enmarcado y exhibido ante un público. Desde esta perspectiva, la ‘actuación’ instauro o representa un marco interpretativo específico dentro del cual debe entenderse el acto de comunicación»* (Cit. Yáñez y Fischman 2016: 12). La comunicación en este caso pone especial atención a la dimensión formal del mensaje, es decir, a aquellos aspectos configuradores que van más allá del nivel referencial.

Aproximarse a las manifestaciones genéricas desde la *performance* implica reconocer indudablemente su carácter intertextual. En este sentido, toda manifestación remite necesariamente a otras manifestaciones. Llegados a este punto, se ha de explicitar la influencia de los planteamientos de Bajtin (1982). Las prácticas de la «actuación» permiten desplegar procesos de entextualización, descontextualización y recontextualización. La «entextualización» consiste en convertir un fragmento de discurso en texto, es decir, delimitarlo de forma de poder extraerlo de su contexto original —es decir, descontextualizarlo—. La «recontextualización»

¹ El trabajo audiovisual, sonoro y fotográfico se realizó por un equipo compuesto por el autor de este artículo, y el ingeniero Martín Reyes (autor de fotografías), con quienes desarrollamos posteriormente el documental etnográfico así como una exposición fotográfica denominada La Cruz de Mayo en Los Chacayes (Yáñez y Reyes, 2016). El registro sonoro contó con el apoyo del ingeniero acústico Rodrigo Torres.

tiene lugar cuando dicho texto se sitúa en otro contexto discursivo. Mediante estos procesos, que se realizan en instancias concretas de ejecución, los actores toman fragmentos discursivos de contextos anteriores y los sitúan en nuevos contextos (Bauman y Briggs, 1990). Es así como en el momento de remitirse a un género particular, los sujetos productores del discurso están sosteniendo –de modo tácito o explícito– que poseen la autoridad necesaria para descontextualizar el discurso que conlleva las mencionadas conexiones históricas y sociales, y para recontextualizarlo en la escena discursiva actual (Briggs y Bauman, 1996 [1992]).

Langdon (2006) pone atención en la diversidad de enfoques que existen en el marco de los estudios de performance. Señala que la antropología de la performance nació «*en las interfaces de los estudios del ritual, del teatro y de la interacción social*» (Langdon, 2006: 163). Ello ha permitido estudiar diversos «géneros performativos encontrados en todas las sociedades del mundo globalizado, incluyendo el ritual, teatro, música, danza, fiestas, narrativas, deportes, movimientos sociales y políticos y escenificaciones de la vida cotidiana» (Langdon, 2006: 163). Moulian (2012) ha estudiado de forma especializada el ritual en territorio originario mapuche williche del sur de Chile desde un enfoque comunicacional para mostrar cómo el rito expresa a la vez que cumple un rol estructurante en relación al cambio social. Para ello ha desarrollado una larga genealogía conceptual del concepto de mediación comunicativa y –desde la antropología de la performance– ha realizado trabajo analítico desde enfoques como los de Victor Turner (1988; 1994) y Schechner (1993; 2002), de amplia repercusión en países de América Latina como Brasil y Chile (Langdon, 2006).

Langdon subraya que, a diferencia de los postulados antes señalados que ponen énfasis en la dramatización, los matices de los abordajes provenientes de autores como Briggs y Bauman provienen en los objetivos de análisis pero no en «los principios y conceptos centrales, se pensamos que al análisis general de la performance en la antropología trata de la relación cultura-sociedad-performance» (Langdon, 2006: 167). Tal como señalamos en la primera parte de este marco, se subraya que la perspectiva que aquí seguimos:

«Surgió inicialmente de la preocupación en identificar los géneros particulares de la performance de un grupo y de cómo las personas los construyen y producen. Así, los trabajos pioneros de este abordaje partieron de la identificación de los etnogéneros de habla reonocidos por el grupo, de sus características y de la descripción de la construcción de eventos en sus contextos específicos [...] La performance es un evento situado en un contexto particular, construido por los participantes. Hay papeles y maneras de hablar y hacer. Performance es un acto de comunicación, pero como categoría se distingue de otros actos de habla principalmente por su función expresiva o ‘poética’» (Langdon 2006: 167).

De aquí entonces que el énfasis en la dimensión poética no suprime en ningún caso el énfasis referencial sino que incorpora la dimensión formal en su conjunto. Nuestra aproximación a la festividad surgió hace alrededor de una década, cuando la localidad vivió un riesgo socioambiental debido a un proyecto de embalse que amenazó la continuidad de la fiesta. Ello porque la realización del mismo implicaría la relocalización de la Casa de la Cruz en que se lleva a cabo la tradicional celebración. De allí que —a propósito de la conexión socio-cultural del fenómeno abordado— también ponemos en diálogo lo anterior con la noción de Sociedad del Riesgo, proveniente de la sociología. En términos amplios, Beck (2002) sostiene que, en materia medioambiental, vivimos en un contexto de riesgos «fabricado por expertos e industrias en todo el mundo» (p. 6). Y agrega: *«los riesgos se han convertido en una de las principales fuerzas de movilización política, sustituyendo muchas veces, por ejemplo, a las referencias a las desigualdades o asociadas a la clase, la raza y el género»* (Beck, 2002: 6). En este escenario entonces es que la crisis ecológica produce retos de comprensión que *«son globales, locales y personales al mismo tiempo [...] las biografías personales y la política mundial se están haciendo ‘arriesgadas el mundo global de incertidumbres fabricadas»* (p. 8). Sin embargo, el que los riesgos sean globales no implica que haya una igualdad global del riesgo, *«sino todo lo contrario: la primera ley de los riesgos medioambientales: la contaminación sigue al pobre»* (Beck, 2002: 8). De ese modo entonces, buscamos aportar conocimiento desde la herramienta teórico-metodológica de la performance en torno a las huellas intertextuales de una festividad de larga densidad histórica que vivió un contexto de riesgo socioambiental.

Nuestra estrategia metodológica fue el Estudio de Casos (Yin, 2014, Vaus, 2001), de donde nos resulta clave el pluralismo metodológico en términos de técnicas de recolección de información. En este sentido trabajamos con documentación audiovisual, sonora y fotográfica, a partir de lo cual se configuró un Documental Etnográfico que sirve de base expositiva para el trabajo que ahora expongo. El trabajo de campo se realizó durante 3 años en que, junto al proceso de registro de los distintos momentos relevantes de la fiesta, se aplicaron entrevistas semiestructuradas, algunas de las cuales se exponen en el documental denominado La Cruz de Mayo en Los Chacayes. Cabe señalar que, a modo de vuelta de mano, una vez editado el documental, éste se expuso en el día final de la festividad en la comunidad.

3. LA CRUZ DE MAYO. ELEMENTOS DE CONTEXTO SOBRE SU PRESENCIA EN CHILE

En Chile la celebración de la Cruz de Mayo ha sido documentada en distintos espacios territoriales. Cerutti y Pita (1999), por ejemplo, muestran la celebración

de la Cruz de Mayo en la Provincia de Neuquén, Argentina. Lo consignamos porque su presencia, según el artículo académico referido, sería consecuencia de la influencia de chilenos que a fines del siglo XIX cruzan la frontera de la Cordillera de Los Andes como resultado de los procesos de violencia militar que sufren territorios indígenas que son incorporados al Estado-nación. En su estudio señalan que en *«el Norte del Territorio de Neuquén, la celebración del día de la Cruz o de la Cruz de Mayo reunía a campesinos y a numerosos contingentes de ganaderos trashumantes que se autodenominaban ‘crianceros’»* (Cerutti y Pitta, 1999: 47s). En el documento se sostiene que la festividad comenzaba al caer la tarde del 2 de mayo y terminaba la tarde del día siguiente. El relato destaca la importancia que tenía vestir y adornar con flores una cruz:

«Antes del anochecer del primer día, los devotos se encargaban de ‘vestir’ una cruz de madera, cubriéndola con gran cantidad de flores y ramas recién cortadas de brillante color verde. Una vez concluida la ornamentación de la cruz, comenzaban los primeros rezos pidiendo favores, en donde lo relacionado con la salud del grupo era preponderante. La persona que había organizado la fiesta generalmente era una anciana que ponía especial cuidado culinario, sirviendo asado, cazuela, empanada y abundante vino a los invitados» (Cerutti y Pita, 1999: 48).

El relato consigna que se preparaban fogatas y posteriormente la cruz adornada se transportaba hasta un lugar determinado, *«generalmente un cerro, preparado para tal fin con una fogata en forma de círculo, dentro del cual se emplazaba la cruz. Los participantes se ubicaban alrededor de la fogata para calentarse»* (Cerutti y Pita, 1999: 48). El texto consigna que se cantaban versos tales como *«¡Que viva la Cruz de Mayo, con porotos y zapallos!»* (Álvarez, 1968: 5 en Cerutti y Pita, 1999: 48). En el relato también destacan que luego se pedían dádivas aunque esas fuesen para los organizadores quienes debían solventar los gastos de la fiesta.

El documento de Neuquén consigna que al día siguiente «hombres y mujeres reunidos en el lugar peticionaban a la Cruz que los alejara de las enfermedades. La anciana, que había cumplido su promesa de organizar la fiesta, solicitaba a sus descendientes que tuvieran especial cuidado en conservar dicha cruz y que la colocaran en su sepultura al momento de su muerte» (*Ibíd.*). Otro aspecto relevante referido al plano de las creencias que consigna el citado texto, es que se habría construido la creencia de que *«las luminarias de la Cruz de Mayo permitirían que las criaturas fallecidas sin haber recibido el sacramento del bautismo, habitantes del limbo por siempre, tuvieran la gracia de ver a Dios por lo menos una vez al año»* (Cerutti y Pita, 1999: 48).

En el contexto del mundo andino centro y sur correspondiente a lo que políticamente corresponde al norte de Chile, el trabajo etnomusicológico de Barrientos

(1984), sobre La Cruz de Mayo en el espacio aymara de Arica es fundamental. En el relato etnográfico destaca que *«en ambas laderas o en la cima de los cerros que bordean el Valle de Azapa se observan cruces con colgaduras de seda bordadas y/o pintadas, bajo un arco de ramas generalmente de olivo»* (Barrientos, 1984: 120). El trabajo etnomusicológico de la autora comprendió recorrer

«Aproximadamente 58 km del Valle de Azapa, que incluyó: Altos Ramírez, Las Maitas, San Miguel y todos los sectores de Pampa Algodonal. Elegimos Sobraya y el sector Surire de Pampa Algodonal como las muestras más representativas del ritual en sus dos versiones comparadas con descripciones hechas por los lugareños de los rituales realizados en pueblos de la precordillera y altiplano chileno además de las observaciones personales del ritual de Molinos, pueblo del Valle de Lluta» (Barrientos, 1984: 120).

Debido a que en este volumen se aborda precisamente las celebraciones de Cruz de Mayo en esa zona no profundizaremos, sin embargo, destacamos la constatación sobre la dimensión intercultural del territorio que advierte la investigadora quien señala: *«En el norte grande chileno, específicamente en el Valle de Azapa, [...] coexisten grupos étnicos aymaras, chilenos, peruanos y bolivianos, negros, españoles e italianos (estos dos últimos en marcada minoría)»* (Barrientos 1984: 120). La autora señala que la celebración se inicia en la víspera del 3 de mayo hasta el fin de semana siguiente o durante toda una semana en ciertos casos. Hay algunos específicos donde incluso documenta un caso en que dejan sus cruces en casa y le cantan hasta San Juan en el mes de junio.

Para el contexto andino ha sido relevante el abordaje antropológico respecto a cómo las apachetas y cruces van construyendo el paisaje en ese territorio (Galdames *et al.*, 2016). Del mismo modo ha sido relevante el análisis en torno a la etnicidad y territorio en el marco de las comunidades afrodescendientes. Del mismo modo, hay otros estudios antropológicos en territorios del mundo andino como Socorama que igualmente ponen atención a las prácticas culturales en relación a los procesos de construcción de la identidad.

Si bien hay una importante documentación de la Cruz de Mayo en el mundo mestizo ubicado ya hacia el centro y sur del país, encontramos un número importante de descripciones documentadas desde el campo del folklore. En el sur de Chile hay un número importante de testimonios que recuerdan la Cruz de Mayo. En localidades rurales como Pishuincó, ubicada en la Región de Los Ríos (800 kilómetros al sur de Santiago de Chile), quedan memorias de esta devoción que se realizaba en casas. Ya desde Chiloé al sur en la Patagonia, los relatos y testimonios –al menos hasta donde hemos podido documentar– casi no mencionan esta festividad. Oreste Plath, folklorista chileno, ha consignado su dispersión desde Arica hasta la región de la Araucanía en el sur. La localidad de Pishuincó, cercana a

Valdivia, vendría a constituir la parte sur de la Araucanía. Si bien los relatos varían de acuerdo a las localidades, hay algunos elementos como el salir por las calles en procesión, realizar peticiones o las fogatas para las ánimas, que aparecen en más de un territorio. Un disco compacto producido en 2009 con registros sonoros de personas que ejecutan cantos populares y de tradición oral en la actual Región de Los Ríos, presenta un canto ejecutado por Rosa Ávila de 70 años en el 2008. El canto evidencia la tradición de construir un altar y de salir a pedir a los vecinos para la Cruz. Dado que en esta zona es el único testimonio que existe de una festividad que perdió vigencia, el documento tiene un valor significativo:

Buenas noches la de Dios
por los dueños de esta casa
que Dios les ha dado la vida
y les aumente su gracia.

A convidarte he venido
pa' que vamos (sic) al Jordán
a ver bautizar a Cristo
en la mano de San Juan.

Las estrellitas del cielo
cada una tiene su nombre
¿a *ónde* están los dueños 'e casa
que les hablo y no me responden?

Ahí viene la Santa Cruz
visitando sus devotos
con un cabito de velas
y un cantarito de mosto

Si las tiene no las niegue
que no le sirva de un daño
de darle una limosnita
a la Santa Cruz de Mayo.

Muchas gracias la señora
por su limosna que ha dado,
bajaron las Tres Marías
por el camino sagrado.

Buenas noches la de Dios
por los dueños de esta casa
que Dios le ha dado la vida
y les aumente su gracias.

A convidarte he venido
pa' que vamos al Jordán

a ver bautizar a Cristo
con la mano de San Juan.

Las estrellitas del cielo
cada una tiene su nombre
¿a 'onde están los dueños 'e casa
que le hablo y no me responden?

Y si tiene no las niegue,
que no le sirva de un daño
de darle una limosnita
a la Santa Cruz de Mayo.

Esta es la casa 'e los pinos
donde viven los mezquinos,
esta es la casa e' don Pancho
donde viven los borrachos

Muchas gracias caballero
por su limosna que ha dado
bajaron las Tres Marías
por el camino sagrado.
(Paredes, 2009: s.p.)

Desde la literatura del folklore en Chile un texto que entrega una amplia definición general y con descripciones breves sobre distintas localidades es la que entrega Oreste Plath (1994). En un apartado denominado «La Cruz de Mayo en los campos», entrega una descripción general de la realización de la fiesta en localidades del país ubicadas en distintas regiones:

«En algunos lugares del campo de Chile salen actualmente en procesión con la Cruz cargándola en grupo de hombres, y recorren los caminos entre cantos de alegría y alabanza, deteniéndose en casas y haciendas para pedir una limosna por el Amor de Dios. Unos piden pan, otros velas, otros un bultito de cuatro patitas, esto quiere decir: un chanchito, una vaquilla, una ternera» (Plath, 1994: 198).

El autor describe la Cruz de Mayo en Temuco, 680 kilómetros al sur de Santiago, Región de la Araucanía, territorio que antes de la construcción del Estado Nación chileno a fines del siglo XIX fue la frontera ocupada principalmente por el pueblo mapuche. Plath sostiene:

«Se celebra en la noche, como en los distintos pueblos de la frontera, que son celosos guardadores de esta manifestación folclórica. Grupos de hombres, mujeres y niños, encabezados por la clásica cruz de coligue, cañas, engalanadas con flores y tres cabitos de vela, se paran frente a cada puerta a recitar los versos conservados por la tradición o muchas veces de invención:

Aquí anda la Santa Cruz
visitando sus devotos,
con su cabito de vela
y un traguito de mosto.

Los grupos, los caravanistas, agradecen las dádivas a coro, con la siguiente cantinela:

Muchas gracias su señoría
por la limosna que ha dado,
bajaron las tres Marías
por el camino sagrado.

Cogollito de cilantro,
que por ser chancha chica se achicó retanto.

O manifiestan su descontento ante las negativas frente a los mezquinos, con este verso:

Esta es la casa de los pinos
donde viven los mezquinos:
esta es la casa de los tachos
donde viven los borrachos.

Aquí es la casa de los bajos
dónde viven estos pájaros»

(Plath, 1994: 300).

El autor realiza una descripción de Peumo, donde según señala, el 1° de Mayo se realiza una peregrinación al Cerro Gulutrén o Cerro de la Cruz. En Peumo existe una Cruz de unos 2 mil kilos y doce metros de alto que fue llevada desde una fundición en Santiago. En ese territorio documenta una enorme peregrinación que inicia en las faldas del cerro hasta la ascensión. También sostiene que, según la creencia popular, la Cruz del cerro Gulutrén anuncia el tiempo. Resulta relevante que los ejemplos 4 y 5 que describe el autor, son próximos al lugar donde centramos nuestra investigación. La Ligua, provincia de Aconcagua, donde señala la presencia de bailes chinos, como abordaremos más adelante, y subraya que es una festividad de honda permanencia en el tiempo. También refiere a la celebración que se realiza en Limache:

«El día 6 de mayo se efectúa una peregrinación a un cerro, en cuya cumbre se levanta la Cruz, la que, muy adornada con guías vegetales, figura al lado del pabellón nacional. Concorre una enorme masa de devotos, no solamente de la región sino que de lugares lejanos. Los católicos de Limache, después de subir en procesión, asisten al acto religioso que es tradicional en el cerro» (Plat, 1994: 300).

Nuestra investigación se centra en Los Andes al sur, en un territorio de larga densidad cultural y arqueológica como lo es la zona de Aconcagua. En particular, el territorio cercano a la ciudad de Los Andes, ciudad pequeña de no más de 70 mil habitantes que se ubica 80 kilómetros al norte por la ruta 57 Los Libertadores, la misma que une Chile con Argentina a la altura de la ciudad de Mendoza.

4. LA FIESTA DE LA CRUZ DE MAYO EN LOS CHACAYES

La festividad comienza el fin de semana del 3 de mayo u otro cercano según el calendario. La memoria oral consigna que antes comenzaba en la fecha con más exactitud, pero los cambios sociales han impactado en diversas características relacionadas con la fiesta. Las actividades principales se desarrollan en «La Casa de la Cruz», recinto que alberga la capilla, dentro de la cual hay tres cruces, la cruz principal y otras dos que forman parte del altar central. Junto a las cruces hay imágenes religiosas, información de las cofradías, cuadros y –durante los años en que se realizó nuestro ejercicio de etnografía audiovisual, el libro «Tradición en Peligro de Extinción», de la autora local Mireya del Solar². Al frente están las sillas y a los costados también hay banquillos para quienes asisten a la actividad (Figs. 1 y 2).



Fig. 1: La Cruz de Mayo se ubica en el interior de la Casa de la Cruz. Se acompaña de otras dos cruces que han sido donadas a lo largo del tiempo (Yáñez y Reyes, 2016b).

² Se trata de un libro que se publicó en un formato artesanal y fue escrito por una vecina de la zona quien es poetisa. En el párrafo lead del libro se lee una dedicatoria que enmarca la publicación en los tiempos en que la fiesta sufrió el riesgo socioambiental por lo que fue un proyecto de construcción de un embalse.



Fig. 2: La Casa de la Cruz se ubica en Kilómetro 16, en la ruta cordillerana que une Chile con Argentina conocido como Paso Los Libertadores. Fotografía: Martín Reyes (en Yáñez y Reyes, 2016b).

A un costado y pegada a la capilla hay una casa ermita donde se ubican las mesas y sillas donde toman desayuno, almuerzan y toman café las personas que visitan la festividad. Hay una cocina y algunas piezas donde pernoctan las personas encargadas. Afuera hay un espacio de terreno que con el correr de las décadas se ha ido achicando –producto de la lógica de la propiedad que implica cercar los terrenos– y dentro del cual el día final se realiza la procesión en que se recorre las estaciones de la Santísima Cruz. Un aspecto muy relevante es que la Casa de la Cruz no depende de la administración de la Iglesia Católica sino que posee autonomía.

Las principales autoridades del recinto poseen el título de mayordoma o mayordomo y es un cargo que ha tenido por generaciones la familia Urtubia. En base al testimonio entregado entrevista para el documental «La Cruz de Mayo en Los Chacayes»³ (Yáñez y Reyes, 2016a), se consigna lo siguiente, de acuerdo con quien hoy es la principal autoridad de la fiesta:

«Acá nosotros siempre nos conocemos por la Casa de la Cruz de Mayo [...] siempre se ha venerado acá pero antes (el material de la Casa de la Cruz) era de paja. Era más chiquita. Era mucho más chica que esto así que ahora nosotros con el tiempo la fuimos agrandando porque es mucha la gente ha llegado a visitarnos desde distintas partes. Entonces cada año ha ido mucho mejor la asisten-

³ Disponible en el siguiente link: https://www.youtube.com/watch?v=7KjK7IbWCqI&t=5s&ab_channel=NonServiam

cia. Nosotros por eso nos sentimos orgullosos de esto, de tener nuestra religión que nosotros tenemos. Nosotros veneramos la Santísima Cruz para poder llegar a Dios Nuestro Señor. Ella (La Santísima Cruz en Los Chacayes) tiene más de 250 años. A ella nosotros le decimos La Patrona porque ella es la dueña de casa de acá. Allá (a un costado de la principal) está la que también es una cruz de una señora que antes hacía los adornos y la señora falleció y la cruz la trajeron para acá. La que está acá (al otro costado de la principal) es la de mi papá que también él falleció y él también nos dejó a nosotros la Santísima Cruz que nosotros la cuidáramos» (Mayordoma Ana Urtubia para documental *La Cruz de Mayo en Los Chacayes*, 2016a).

El relato de la mayordoma en el documental es relevante porque evidencia que se trata de una festividad que conecta con su familia y en cuya preservación ha sido clave la comunicación de una generación a otra:

«Mira, esto viene desde que yo tengo conocimiento. Esto venía de mis tata-rabuelos –se puede decir– porque ha ido de generación en generación. Después falleció mi papá y mi mamá, y nosotros quedamos acá con mi hermana. Mi hermano también, uno que falleció el año antepasado y el otro hermano que también era alferez y ahora lo traen para acá porque está muy mayor. Mi papá y mi mamá (mira el retrato que está en la pared sobre el altar) que están arriba y ellos eran. Él era mayordomo del baile y mi mamá era la mayordoma, lo que yo hago a hora» (Mayordoma Ana Urtubia para documental *La Cruz de Mayo en Los Chacayes*, 2016a).

Junto a la institución de mayordoma es importantísimo el rol del Baile Chino Cruz de Mayo de Los Chacayes. Los bailes chinos son «cofradías de músicos-danzantes de los pueblos campesinos y pescadores de Chile Central» (Mercado, 2002). Parte importante de las investigaciones sobre los chinos han sido realizadas por Claudio Mercado, quien nos recuerda que

«los primeros antecedentes de los bailes chinos los encontramos en las flautas del llamado ‘Complejo Aconcagua’, cultura que habitó la zona central de Chile entre el 900 y el 1400 DC. Luego tomamos conocimiento de esta ritualidad durante la conquista y la colonia a través de crónicas y viajeros, y vemos su desarrollo actual como una tradición que aglutina social, cultural y religiosamente a los descendientes de aquellos pueblos indígenas» (Mercado, 2002).

Como se advierte en una de las publicaciones contemporáneas más completas sobre el tema se señala que:

«Las cofradías de músicos danzantes conocidas como bailes chinos cumplen –en tanto expresiones de religiosidad popular– un importante rol en la conformación de la historia, identidad y tradición del mundo popular del Norte Chico y la zona central de Chile, sosteniendo hasta hoy diversas celebraciones, principalmente en zonas rurales aunque también en áreas marginadas y periféricas de las ciudades» (p. 9).



Fig. 3: El Baile Chino Cruz de Mayo de Los Chacayes es parte fundamental de los distintos momentos rituales de la festividad (Yáñez y Reyes, 2016b).

En la misma publicación se señala que hacia 1810-1820 son los años en que los «*antiguos del sector de Los Chacayes (en la provincia de Los Andes) atribuyen a este período la fundación del actual baile chino del mismo nombre*» (p. 831). Un rol muy importante también lo tiene la «rezadora», quien es buscada por las organizadoras de la festividad para dirigir la novena que se desarrolla durante las jornadas que dura la fiesta. En la experiencia etnográfica se observa que la rezadora también ejecuta la guitarra, la oración de la novena y la ejecución de los Gozos –estos se cantan de forma colectiva– de la Santa Cruz de Mayo utilizando la modalidad de afinación que se conoce en Chile como guitarra traspuesta, denominación para diversos templos de tradición oral de amplia difusión a lo largo del país. También se realizan misas que son oficiadas por un sacerdote que es invitado para tales efectos.

Las actividades se realizan durante los fines de semana del mes mayo finalizando el último del mismo mes o el primero de junio. Las memorias consignan que antiguamente las actividades se realizaban durante todo el mes, pero actualmente se concentran en sábado y domingo. La Fiesta de la Cruz de Mayo en los Chacayes posee una enorme riqueza ritual y la gramática de la fiesta permite la incorporación de actividades creativas con alto componente performativo. Precisamente hay distintos momentos rituales que están marcados por determinadas manifestaciones expresivas.

En el inicio es muy importante el rol que tiene El Baile Chino Cruz de Mayo de Los Chacayes (Fig. 3). Ritualmente aquí cobra sentido el rol del alférez quien dirige y canta las coplas previo y durante el ingreso a la capilla de la cofradía. Las sillas se sacan para que el baile pueda ejecutar sus movimientos –mudanzas– frente a la Santa Cruz al entrar. Acompañado de una bandera el alférez ingresa y posteriormente se ubica a un costado. El vestuario es blanco con franjas azules y un gorro de color blanco. Tras el alférez destaca el chino que ejecuta tambor ya que sus movimientos indican la mudanza o desplazamiento que realizan el resto de los chinos. Los danzantes van casi siempre en grupos de a dos y se pueden desplazar frente a frente. Un número importante de ellos ejecuta las denominadas «flautas de chinos»⁴, un instrumento cuya sonoridad y organología conecta con los instrumentos prehispánicos y cuyo timbre es muy similar al del instrumento mapuche conocido como *pifilka*, que se ejecuta más al sur, pero con la diferencia que la flauta en Los Chacayes se ejecuta de forma colectiva.

En la ceremonia en la cual ingresa el baile chino dirigido por su alférez pudimos documentar algunas de las estrofas que se cantan en este importante momento:

Alférez:

Permiso a su dueña e' casa
se lo digo aquí cantando
pa' demostrarte la fe
entraremos bailando.

El alférez ejecuta la cuarteta y al final los chinos repiten los versos 3 y 4 acompañados del sonido de los tambores. Concluye y comienzo el *toquio* de las flautas siempre ejecutadas de forma colectiva. La cofradía ingresa y ejecuta un número determinado de mudanzas mientras el alférez permanece adelante sin danzar llevando en sus manos la bandera celeste que en el medio tiene bordada a la Santísima Cruz.

⁴ «'Flautas de chino', instrumentos de madera o caña cuya construcción interior del tubo, debido a una técnica compleja, permite al ejecutante emitir no sólo una nota sino un acorde disonante en cada soplo. Este sonido es un elemento fundamental dentro del marco general de la música. La flauta de chino es una flauta de un tubo, sin orificios de digitación, que se sopla a manera de zampoña. El diámetro interno del tubo está dividido en dos secciones, dejando un descanso entre ambos; esta conformación produce un sonido formado por dos notas fundamentales y una gran cantidad de armónicos agudos altamente disonantes. La ejecución de la música está dada por una banda de flauteros –entre 10 y 24 integrantes– divididos en dos filas paralelas, que soplan sus instrumentos de manera conjunta, todos los de una fila primero y todos los de la otra después, a manera de respuesta, formando una sucesión interminable de dos grandes masas armónicas con un ritmo sostenido que es marcado por un bombo y un tambor. El tañedor del bombo (bombero) se sitúa al centro y atrás, cerrando el grupo, y el tamborero en el medio, entre ambas filas de flauteros» (Mercado, 2002: 41).



Fig. 4: Los «cantores a lo divino» se ubican frente al altar. Una vez que se establece un motivo bajo la denominación emic de *Fundado* o *Fundamento*, cada uno ejecuta una estrofa –usualmente en décimas– siguiendo un misma melodía que al principio es tarareada en lo que funciona como mecanismo mnemotécnico. Fuente: Yáñez y Reyes, 2016b.

Como ya se señaló, la otra manifestación genérica fundamental es el Canto a Lo Divino. Se trata de una expresión en que predomina el canto y un sistema de interpretación mediante el cual se reúne un conjunto de cantores y acuerdan un *fundao* –denominación local del fundamento o tema principal–. En el trabajo etnográfico fue posible advertir la presencia de cantores de distintas generaciones y una alta valoración hacia los más adultos como poseedores de una sabiduría que han transmitido a las nuevas generaciones. Si bien hay un predominio de varones también hay mujeres que ofician como cantoras a lo divino. Al momento de ejecutar su canto las y los cantores se ubican frente al altar donde está la cruz. El instrumento que acompaña el canto es la guitarra con afinación traspuesta y en uno de los casos se ejecutó el guitarrón chileno. Destaca una melodía permanente que facilita la enorme circulación de estrofas en metros de tradición oral con una misma melodía. Hay cantores que poseen estilos de ejecución que son punteados, es decir, que dibujan una melodía y sobre ella cantan, sin embargo, el registro sonoro evidencia la mayor influencia de un acompañamiento rítmico armónico en la guitarra. En términos de la ejecución vocal los cantores ejecutan la melodía sin canto en más de una ocasión. Posteriormente inicia el canto y cada cantor interpreta una estrofa.

El sentido que domina mediante entrevistas es que el canto es para la cruz y que no tiene un carácter de hecho artístico ni busca producir aplauso en la audiencia. Este hecho fue ampliamente subrayado en entrevistas y conversaciones.

Un momento muy relevante que se desarrolla al inicio y al final de la fiesta es la ceremonia de la bandera. Se trata de un momento donde es muy relevante cumplir de manera estricta con el código ritual del doble y desdoble de los paños sagrados. Aquí destaca el canto ritual a cargo del alférez y un proceso mediante el cual siguiendo una estructura de cargos las personas pasan en grupos de a dos para doblar y desdoblar la bandera. Se utiliza una bandera chilena. Si bien la festividad –según la memoria local– se retrotrae 200 a 250 años como tal, el símbolo de Chile cobra relevancia en un territorio que se ubica en la ruta al Paso Los Libertadores. Es decir, en un territorio muy próximo a la actual Argentina, es decir, en un espacio limítrofe donde se suelen exacerbar las estrategias de socialización en relación a la nación.

Cuando pasan de dos en dos –mientras suenan en un volumen más bajos las flautas– pudimos documentar que el alférez ahora con la bandera chilena en la mano tras el desdoble, permanece ubicado frente al altar mientras es secundado por la cofradía. Canta nuevas estrofas rituales entre las cuales ejecutó la siguiente:

En tu divina presencia
profesando la humildad
ha desdoblado bandera
esta linda hermandad.

Canto y ritualidad entrega claves de un simbolismo donde la dimensión binaria, tan presente en la propia naturaleza performativa del baile chino, se expresa también en el canto. Así ocurre en el marco de las ceremonias de inicio donde de dos en dos los danzantes pasan a besar la Santísima Cruz, mientras hay canto y *toquió* de instrumentos.

Álferez:

[...]

Aquí yo estoy mirando
vamos pues de a parcito
que Jesús nos está esperando.

Mientras pasan dos chinos frente al altar prosigue:

Pídanle ustedes orando
con todito el corazón
que les de vida y salud
les proteja con amor.

Eres el gran señor
que entrega gracia divina
y saca del corazón
y toditas las espinas.

Entre las manifestaciones genéricas relevantes que consignamos también están los Gozos de la Santísima Cruz de Mayo de Los Chacayes. Los Gozos constituyen un género relevante que consiste en una canción extensa con una melodía donde las frases responden a la lógica antecedente-consecuente, y donde hay un desarrollo amplio del contenido a través de las letras. En este caso la letra constituye una oración cantada. Hay un estribillo que se canta y se repite de forma constante después de cada estrofa. A diferencia del canto a lo divino Los Gozos son cantados por los asistentes, lo que se estimula a través de la presencia de copias de la letra que se entregan a las personas que están dentro de la capilla. A diferencia de otros territorios como Chiloé, 1.500 kilómetros al sur, donde los Gozos se ejecutan generalmente *a capella* (Yáñez, 2017), en Los Chacayes hay acompañamiento armónico en guitarra con afinación traspuesta que, en las versiones registradas etnográficamente en nuestra investigación, era ejecutada por la rezadora.

Su ejecución coincide con la forma de interpretación que hemos documentado 1300 kilómetros al sur, en el archipiélago de Chiloé, en el sentido de que se inicia con una estrofa que culmina con el estribillo. Posteriormente se cantan las diversas estrofas y se repite constantemente: «Prendedme de vuestros clavos, preciosísimo madero», en cuyo canto se advierte el protagonismo y el timbre de los varones que en conjunto cantan al unísono la melodía principal. La organización entrega carpetas con la letra a las personas asistentes, razón por la cual el canto es colectivo en todo momento. La rezadora ejecuta de modo rasgueado —es decir con acompañamiento rítmico armónico con afinación traspuesta— la guitarra que acompaña el canto. En esto se difiere con lo que ocurre en provincias del sur de Chile, particularmente en territorios de Chiloé, Calbuco y Llanquihue, donde el canto de este género (los Gozos), en general se ejecuta *a capella*, mientras que en otros —las marchas instrumentales denominadas «pasacalles» que se tocan en las procesiones— se ha incorporado acordeón y guitarra. Desde el punto de vista métrico la estrofa inicial es una cuarteta octosilábica propia del arte menor presente en la tradición oral hispanoamericana 8a 8b 8c 8 b. Posteriormente viene el estribillo se compone de dos versos «prendedme de vuestros clavos / preciosísimo madero». La ejecución continúa con cuartetas y el estribillo.

Sea alabado mil veces
el Santísimo madero
de la Cruz en que murió.
Jesús el remedio nuestro.

Estribillo:
Prendedmé de nuestros clavos
preciosísimo madero.

Y la sagrada pasión
de un redentor tan supremo
que siendo Dios se humanó
para redimir su pueblo.

Estribillo:
Prendedmé de vuestros clavos
preciosísimo madero.

Y benditos los dolores
de la Reina de Los Cielos
que como piadosa madre
te acompaña en los tormentos.

El último fin de semana se compone de diversas actividades en la noche. Junto al canto a lo divino, la novena y la misa, viene la procesión que se realiza al aire libre. Para la ocasión las y los asistentes sacan las distintas imágenes religiosas y de forma especial la Santísima Cruz de Mayo, protagonista de la festividad. Durante la procesión el baile chino avanza tocando flauta y tambor. La procesión se detiene en las estaciones previamente instaladas y allí el alférez ejecuta los versos relativos a la respectiva estación. Posteriormente el colectivo continúa en procesión. En la zona exterior se ubican las tres cruces que hay en la comunidad. La Santísima Cruz de Los Chacayes siempre está en el centro. Las y los asistentes se ubican a los lados. Todo transcurre de noche. El Baile Chino Cruz de Mayo de Los Chacayes espera el anuncio a través del tambor y flauta y comienza a ejecutar distintas mudanzas frente a la Cruz. Cada vez que pasan frente a ella se sacan el sombrero en señal de respeto. En general pasan frente a ella en grupos de a dos. La ejecución es extensa y consta de distintas mudanzas. Adentro de la casa se preparan alimentos para los asistentes cuyo número aumenta esa noche (Fig. 5).

Una de las manifestaciones genéricas ocurre cuando hay un baile chino visitante, según pudimos registrar en su especificidad durante nuestro trabajo de registro audiovisual en 2014 y 2015. Allí se produjo un Contrapunto entre los alféreces del baile chino local y baile chino visitante. El contrapunto posee las características de una comunicación popular con conecta intertextualmente con huellas de la tradición popular pero también expresan agencia local respecto de la estructura social en que se ubican los actores. Como señalamos en un trabajo anterior (Yáñez, 2015) y detallaremos más adelante, en 2014 registramos un contrapunto entre los alféreces del Baile Cruz de Mayo de Los Chacayes y Baile Chino Aconcagua Sal-



Fig. 5: Para la noche antes del final de la fiesta, se desarrolla la procesión y las imágenes se sacan al exterior. Se instalan las estaciones y una vez que estas se recorren, los bailes chinos bailan ritualmente en honor a la Santísima Cruz antes de volver hacia el interior del recinto (Yáñez y Reyes, 2016b).

món de la Escuela El Sauce. Ambos alféreces se ubicaron frente a frente delante de sus respectivos bailes chinos. Entre los elementos que se abordó a través de cuartetos octosilábicos cuyos dos últimos versos –como ocurre en la mayor parte de las ejecuciones– son repetidos por los chinos del respectivo grupo, estuvo el problema de acceso al agua que viven las comunidades del Valle de Aconcagua y de forma tácita la relación de esto con la industria minera que opera en la zona. Es decir, la comunicación de riesgo como huella presente en un género de comunicación popular. Se recontextualizaron elementos de una reflexión local con base en las matrices culturales que constituyen los marcos presentes en el contexto referido.

El último día se cubre con un manto oscuro el espacio donde está la Santa Cruz. En medio de versos de despedida –siempre enunciados por el alférez– los chinos se quitan su vestuario ritual, instrumentos –flautas, tambores– y se lo entregan a la autoridad de la fiesta –la figura de la o las mayordomas–. Los gestos son de tristeza y el concepto que prima es, volveremos al próximo año si Dios y la Santísima Cruz así lo quieren. Este aspecto performativo es relevante porque el canto se realiza con sollozos por parte del alférez. Las autoridades del recinto cierran la

puerta de la Casa y la fiesta concluye hasta el próximo año.

Entre algunos de los versos ejecutados al interior de la casa de la Cruz en el rito de término de la fiesta en el respectivo año, mediante el documental etnográfico documenta algunas estrofas tales como:

Con mucha sabiduría
se lo digo despacito
reciba mi mayordoma
y el calvario bendito.

Acto seguido, se le hace entrega del calvario a la mayordomía.

El Calvario bendito
no le digo en prontitud
escriturado en la biblia
y el peso de Jesús.

Uno de los momentos emotivos se produce cuando la estrofa señala que los chinos deben entregar sus instrumentos a las mayordomas. Allí el alférez canta entre sollozos. Los implementos se dejan tras las cortinas que no dejan de ver el altar donde está la Santísima Cruz:

Que les parece hermanitos
es muy triste este momento
no se cómo decirlo
hay que entregar lo' instrumentos.

Entre cantos y cierre ritual el sentido comunitario se construye a través de los abrazos que indican que, por ahora, se esperará un nuevo ciclo.

5. HUELLAS INTERTEXTUALES

En primer lugar identificamos la huella intertextual del riesgo socioambiental y la apelación a una audiencia que está más allá de la fiesta: las autoridades. Ello se torna evidente en el análisis comunicativo de un contrapunto de alféreces que se efectuó en la noche del 01 de junio de 2014 en el marco de la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Chacayes⁵. Realizamos Observación Participante entre 2013 y

⁵ Este análisis fue expuesta como ponencia en el II Encuentro de la Asociación Chilena de Investigadores en Comunicación, INCOM Chile «La comunicación y la sociedad chilena. Perspectivas reflexivas en tiempos de incertidumbre», que se realizó los días 5 y 6 de noviembre de 2015 en la Universidad Católica del Norte (UCN), en la ciudad de Antofagasta, Chile. Parte del registro se realizó en el marco del Proyecto de Extensión 322014 «La Cruz de Los Chacayes: Producción y Difusión de un registro audiovisual»,

2015 de las actividades festivas que se llevan a cabo los fines de semana del mes de mayo. En ambas ocasiones trabajamos con un equipo humano para el registro audiovisual de la fiesta. El contrapunto fue ejecutado por los alféreces del Baile Cruz de Mayo de Los Chacayes y Baile Chino Aconcagua Salmón de la Escuela El Sauce. Ambos se ubicaron frente a frente delante de sus respectivos bailes chinos. Entre los elementos que se abordó a través de del canto estuvo el problema de acceso al agua que viven las comunidades del Valle de Aconcagua y de forma tácita la relación de esto con la industria minera que opera en la zona. Se recontextualizaron elementos de una reflexión local con base en las matrices culturales que constituyen los marcos presentes en el contexto referido.

El baile visitante fue el Baile Chino Aconcagua Salmón de la Escuela El Sauce, compuesto principalmente por niñas y niños, cuyo alférez es el reconocido chino Lautaro Condell. El alférez del Baile Chino Cruz de Mayo de Los Chacayes es Sergio Pacheco. Una vez que se sale de la Casa de la Cruz en la procesión, se produce la primera parada en que el baile local y visitante se ubican frente a frente liderados por sus respectivos alféreces. Más atrás se ubica la comunidad con las imágenes religiosas y a los costados hay fieles, visitantes y equipos de registro donde participan antropólogos y periodistas.

La forma estrófica son de arte menor y las primeras tienen como objetivo enmarcar la *situación comunicativa* en la cual se produce el diálogo cantado de alféreces. Una vez que se produce esta función de enmarque escuchamos una estrofa en que se evidencia la apropiación local de la doctrina católica y su localización geográfica. El alférez local toma como referencia una de las frases del alférez visitante para dar cuenta de la *lejanía* y mediante el uso de la primera persona plural otorga a dicha significación un carácter colectivo –estamos–. Aquí la fe aparece como el único elemento orientador. Dice el verso: «*Yo le explico con mi voz / y aquí le aclararé / estamos pues tan lejos / sólo nos lleva la fe*».

La respuesta del alférez Lautaro Condell –visitante– refuerza la idea de lejanía respecto de *nuestro lugar* –el que no menciona explícitamente– pero cuya presencia resulta clave para entender el devenir posterior de lo que a la luz de nuestra interpretación podemos interpretar como *una conversación cantada*. Estamos lejos evidencia la huella intertextual de la conciencia de subalternidad y, con ello, la expresión popular y tradicional se revista de una actualidad que la aleja de la mirada museificante tan dominante en algunos enfoques en torno a las expresiones genéricas populares. El primer verso de Condell –eso sí yo bien lo sé–, conecta

financiado por la Dirección de Vinculación con el Medio de la Universidad Austral de Chile el año 2014. También incorpora aprendizajes del Proyecto Ventanilla Abierta 2013 «La Cruz de Mayo de Los Chacayes, una festividad en riesgo».

con los últimos dos versos del alférez Pacheco –estamos pues tan lejos / sólo nos lleva la fe–, y reafirma que conoce con certeza lo que significa «*estar tan lejos*» y compartir lo único que «*nos queda*», es decir, la fe. El verso número dos constituye un puente que sirve para conectar semántica y poéticamente mediante rima consonante con la última palabra del verso 4. Al mismo tiempo, es un puente que permite conectar la aseveración del verso número uno con la pregunta que formula en los dos últimos versos. La *lejanía* que se canta alude a la situación social y geográfica de los sujetos hablantes. Dicha lejanía –afirmada– engarza con la pregunta del alférez visitante, quien en los últimos dos versos dice: «*Una pregunta le hago / ¿cómo estamos aquí de agua?*».

Lo anterior resulta clave para entender los significados que se van recontextualizando y tejiendo en el contrapunto. Se trata de textos que tienen varias huellas. Una huella intertextual es el de la poesía popular de vertiente hispanoamericana que conecta con los siglos XVI y XVII, por ejemplo, la copla o la seguidilla. Pero también está la huella de una sociedad tradicional que, a diferencia de la situación actual del Chile neoliberal donde las personas de la tercera edad viven un maltrato social e institucional –por malas pensiones y muchas veces una soledad alimentada por su falta de productividad económica– reconoce a los adultos mayores como fuentes de sabiduría. Por ejemplo, mediante el trato y reconocimiento a los maestros –alférez de trayectoria–. El sistema de cargos, huella intertextual del barroco hispanoamericano, se refuerza mediante el sistema de cargos: cantores, mayordomas, rezadoras, danzantes, alférez, etc. El lugar de las y los investigadores sociales y periodistas en el evento comunicativo contiene la huella de una modernidad y sus instituciones comunicativas –los denominados medios masivos de comunicación o industrias culturales) y los saberes culturales canonizados académicamente –las ciencias sociales–. Mediante la poética del canto –melodía, métrica– y nivel referencial –contenido– también se recontextualiza la situación sociocultural y ambiental de la comunidad en el momento del registro.

Los versos del alférez local se construyen en directa relación intertextual con la semántica de la cuarteta previamente interpretada por Lautaro Condell –visitante–. Es decir, con el valor referencial de la pregunta que ahora debe responder. El primer verso conecta con los últimos dos de la estrofa anterior pero al mismo tiempo enmarca y otorga sentido referencial. También es una suerte de enunciado principal que da cuenta del problema que en ese momento afectaba a las comunidades del Valle de Aconcagua y por extensión, a la comunidad de Los Chacayes, en cuya representación *habla / canta* el alférez del baile dueño de casa. («*la sequía es muy grande*», dice el primer verso). El segundo refuerza idea del primero y alude a que «*decirle sobran razones*», pues es sabido que el déficit hídrico constituye una realidad cotidiana. En los versos tres y cuatro se aludió a una información coyuntural

asociada a la sequía, y que tenía que ver con lluvias paliativas que no modifican el problema de fondo. Los referentes que emergen se relacionan con la cultura local vinculada al onomástico católico dentro del cual se enmarca la fiesta. Los dos últimos versos dicen: «y el otro día San Isidro / Ahí mandó unos lagrimones».

La conversación comienza a desarrollarse ahora mediante la lógica de la pregunta / respuesta. Tras la respuesta del alférez Pacheco nuevamente Lautaro Condell pregunta, («*Le pregunto yo también*»). El primer verso también define lo que se hace mediante el enunciado. Respecto al valor referencial del segundo verso es necesario algunas reflexiones. Una primera mirada deja en claro que no se trata de una conexión referencial pues dice “se lo digo victorioso”, lo que evidentemente no tiene que ver con la carencia de agua sino que puede implicar un tipo de expletivo –ay sí, mi vida, caramba y otros tantos que evidencian una matriz cultural de larga densidad que nuevamente conecta con el barroco hispanoamericano– que enfatiza la seguridad del hablante. Un análisis de la situación específica de enunciación nos permite observar que alude efectivamente a una cuestión métrica y de rima consonante, pero también de énfasis declamativo. Los versos tres y cuatro poseen significado formal y de sentido, pues quien pregunta reconoce que conoce la situación que afecta a «estas tierras». Estos versos dicen: «*pues yo sé que en estas tierras / se están secando los pozos*».

El alférez Pacheco nuevamente inicia con un verso de alto valor explicativo. En el primero apunta inmediatamente a la causa del problema sobre el cual le pregunta el alférez Condell. «*Los esteros intervenidos*» es la causa de que, incluso los “lagrimones” que ha enviado San Isidro no permitan subsanar el que «*se están secando los pozos*». El segundo verso aparece no sólo como un facilitador métrico sino como un marcador meta reflexivo que califica («se lo digo aquí cantando»), y después en los versos 3 y 4 agrega una nueva dimensión que complementa el verso 1 y que constituye el contenido prometido y adelantado en el verso 2. Allí dice: «y lo poco que nos queda / los ricos la están robando». Estos últimos dos versos, como ya hemos mencionado, son repetidos por el resto del baile chino y el cuarto se canta dos veces por el resto de los chinos, con lo cual hay un énfasis en la ejecución –*los ricos lo están robando*–, incorporando la dimensión de clase social. Como en un tejido poético, aparece aquí la noción de clase enmarcada en el entramado festivo de la Cruz de Mayo de Los Chacayes.

El verso siguiente –a cargo del alférez visitante Lautaro Condell– evidencia la recontextualización genérica que pone en la escena discursiva aspectos que configuran las conversaciones cotidianas de las personas del valle. Así queda en evidencia en el primer verso –*De eso también se está hablando*–. En el verso 2 se reafirma la dimensión de clase previamente incorporada por el alférez Pacheco –*es desdicha para el pobre*–. También este verso incorpora una relación intertextual

complementada con una afirmación valorativa que permite conectar ahora con mayor fuerza expresiva, referencial y formal, con los dos últimos de la cuarteta («*el resto de esas aguas / se la llevan como al cobre*»). Las aguas son aprovechadas por aquellos a quienes no se nombran, pero que «*se las llevan*» como al «*cobre*», en una alusión directa a la minería, actividad económica en la que trabajan muchas personas del valle. Aquí la enunciación local conecta con lo que, como adelantamos en el marco teórico, es para Beck la primera ley de los conflictos ambientales, en este caso el riesgo que la comunidad todavía vivía en ese período.

En el primer verso de la cuarteta siguiente el alférez Pacheco enuncia una reflexión sobre el problema de clase —*explotado siempre el pobre*—. El segundo verso prosigue en la construcción de un «*nosotros*», «*pobre*» (s) y localizado (s) «*en los cerros' engalanados*», es decir, los cerros en relación con la significación cultural que tienen para las comunidades que se organizan en torno a la fiesta. Inmediatamente los dos versos siguientes complementan el sentido referencial de los dos primeros con una afirmación valorativa. Dice: «*En la cuna del poder / ahí están los adinerados*». El que los últimos dos versos formen en este caso una sola frase resulta completamente coherente con el hecho de que son precisamente los dos versos que se repiten colectivamente mediante el canto de los chinos. Es decir, los versos 3 y 4 constituyen un enunciado. La huella intertextual de lo social y lo cultural emergen en la enunciación ejecutada.

En el primer verso de la cuarteta siguiente interpretado por Lautaro Condell se produce una conexión intertextual con la cuarteta anterior, pero ya no alude a la noción de *los pobres* sino a un *nosotros* que, por extensión, *seríamos los pobres*, configurando ahora explícitamente una *voz colectiva*. El primer verso explicita que *nosotros somos los pobres que vivimos maltratados*, distintos de aquellos que viven en *la cuna del poder* y que son *los adinerados*. El primero dice explícitamente, «*porque somos maltratados*» y ya en el segundo califica esta situación con un adjetivo —*triste*— e incorpora la palabra «*secuela*». Esta última palabra necesariamente alude a una situación que tiene alta perdurabilidad —en medicina, por ejemplo— pero que no es natural sino resultado de un proceso —*esa es triste secuela*—. Se trata de dos versos —el segundo más que ningún otro en las cuartetas previamente ejecutadas— que sirve como marco discursivo de los últimos dos versos donde se alude referencialmente a la situación de subalternidad constituyendo una expresión referencial —*a nosotros en El Sauce / Estamos sin agua en la Escuela*—, evidenciando una dimensión informativa que utiliza la preposición «a» como una apoyatura formal para el enunciado. Es decir, comunicación de actualidad.

La conversación se lleva a cabo entre el baile chino anfitrión y el visitante, pero ellos constituyen solamente una primera audiencia. La audiencia también se compone por las personas que portan las imágenes religiosas y por los observa-

dores externos ya sean periodistas, antropólogos o estudiantes. Es decir, las afirmaciones que *dicen / cantan* son permanentemente registradas por dispositivos tecnológicos sobre los cuales los actores locales tienen conciencia. Recordemos que Lautaro Condell fue creador de un blog donde por mucho tiempo se difundió el riesgo de desaparición de la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Chacayes. Dicha ampliación de la audiencia le otorga un carácter colectivo al mensaje cantado.

La respuesta inmediata del alferez Pacheco no hace sino reforzar y solidarizar con lo enunciado previamente, «*no sabe cuánto me apena*», canta. En el verso dos se incorpora el adjetivo *triste* para posteriormente incorporar una nueva reflexión crítica respecto a la baja cantidad de agua que cae en la zona. Dicha agua va para el norte, pues es común escuchar en las conversaciones entre los actores locales que las políticas están enfocadas a satisfacer las demandas de agua de la minería: «*mientras ustedes padecen / el agua va para el norte*», dicen los últimos dos versos de nuevo en alusión a la industria de la minería.

El primer verso siguiente enlaza con el último anterior –*ese sí que es buen recorte*–, mientras el segundo califica la manera en que el propio cantor habla, enmarcando nuevamente la situación comunicativa del contrapunto –la festividad religiosa– –*se lo digo con bondad*–. Después incorpora un nuevo actor al que se califica como responsable de la situación negativa, constituyéndolo en receptor del mensaje pese a su ausencia en la situación específica lo que no implica que no exista como audiencia de la “actuación” –performance–. Recordemos que hubo presencia de al menos 3 equipos de registro audiovisual. El mensaje de los actores locales va dirigido a una audiencia que puede estar ausente de la situación específico pero sí indicado: «*se hacen ciegos y sordos / verso 3 / lo digo a la autoridad / verso 4*». Mediante la repetición y la kinésica de alferez y danzantes, el verso 4 es una interpelación evidente a las autoridades sociopolíticas, muchas veces ajenas genuinamente al mundo popular en Chile.

Luego el alferez Pacheco asegura la veracidad de lo que ha mencionado el alferez Condell cuando canta «*esa es la gran verdad*», es decir, el enunciado es verdadero pero no solo eso, sino que es la «*gran*» verdad. En el segundo verso otra vez incorpora un pronombre que facilita la rima consonante de la cuarteta y mediante la primera persona del plural, *sitúa* el problema –*y que sufrimos nosotros*–, es decir, es *una verdad* que nos afecta a *nosotros*, los mismos que vivimos en estos *cerros engalanados* y que no somos los que se llevan la riqueza, razón por la cual se le habla a la «autoridad», aunque la identificación de ésta se subentiende y no se le menciona explícitamente. El verso número 3 aparece como la conexión semántica entre el 2 y el 4 y permite comprender el sentido que el alferez da a la diferencia entre «*nosotros*» y «*ellos*». Es un verso que conlleva un acto de habla con una fuerza ilocutoria apelativa respecto del alferez Condell pero que tiene como

audiencia a todos los actores locales que forman parte del «nosotros» que son los vecinos del Valle de Aconcagua y quienes participan de la fiesta. Mediante la fuerza ilocutiva se llama a este «nosotros» a entrar en conexión intertextual con el marco general de la situación religiosa que pone en escena un conjunto de valores. El verso número 3 dice «*no envenenemos el corazón*», con la huella intertextual del cristianismo católico sobre el amor al enemigo. Luego en el verso 4 explicita tal distinción: «con el pecado de los otros». El «pecado» es una palabra que alude a aquello que viene a envenenar, o sea, a intervenir negativamente la dinámica que engloba la fiesta. De modo complementario, el pecado es la traducción local de los aspectos negativos que afectan a las comunidades del valle.

La cuarteta siguiente sirve funcionalmente para marcar el cierre del contrapunto y, con ello, de todo un momento relevante dentro de la fiesta. Nuevamente se evidenció el carácter conversacional y dialógico de las estrofas cantadas. El alférez local inició con una calificación siempre en tono ritual pero que buscó calificar la relación que lo vincula al alférez visitante. «*Mi muy querido alférez / yo lo siento como mi hermano*». Los últimos versos contienen una fuerza perlocutiva pues el contrapunto tiene como acción final un saludo ritualizado, primero, entre los alférez, y después entre los chinos del baile visitante y todos los integrantes del baile local. Todo ello está precedido por los dos últimos versos que dicen: «*acortemos el saludo / pa' que nos demos las manos*».

El último verso es ejecutado por el alférez local. El *ser hermanos* es más que una mera proposición sino que se materializa en un acción que es el saludo: «*En señal de ser hermanos / y en mi canto lo concibo*». Es decir, el saludo es la «señal de la hermandad» por parte del alférez Pacheco: «*estrecharemos las manos / en un abrazo de amigos*». Entre las bajas temperaturas y cuando el reloj indica que es de madrugada, termina el contrapunto y prosigue la procesión.

Mediante un análisis de las huellas intertextuales podemos identificar elementos provenientes de matrices culturales muy diversas las cuales, a su vez nos permiten dar cuenta de la enorme profundidad histórico-cultural como también de elementos situados y estructurales. De allí que la fiesta de la Cruz de Mayo de Los Chacayes posee una relevancia sociocultural e incluso medioambiental. El propio simbolismo de la cruz, su relación con la chacana y la enorme dispersión que tiene su simbolismo en los cerros que recorre Los Andes en los actuales países de Perú, Bolivia, Argentina y Chile, es un elemento que necesariamente nos invita a mirar la densidad que a modo de palimpsesto podemos identificar en su comprensión.

La huella de la relación con el entorno se nos torna presente a propósito de que la fiesta se realiza en torno a los cerros que cruzan el paisaje. En este caso la Casa de la Cruz se ubica precisamente a las faldas de uno y, por razones de urbanización,

a un costado de la ruta internacional que une actualmente a Chile con Argentina a través del denominado Paso Libertadores.

La huella prehispánica de estos espacios cada vez es más reivindicada por agentes culturales contemporáneos en el marco de las actividades de revalorización de los saberes e identidades originarias, proceso en marcha a lo largo del país en la actualidad. Este aspecto está profundamente vinculado con la importancia de los elementos de la sonoridad otorgados por las flautas de chinos y el protagonismo del baile. Estas se conectan intertextualmente con la cultura prehispánica que la arqueología identifica como Aconcagua. Al respecto, es muy importante el testimonio referencial en materia etnomusicológica de Pérez de Are (2017), recuerda que las «hermosas ‘pifilcas’ y ‘antaras’ Aconcagua revelan una refinadísima cultura musical cuya historia la podemos rastrear remontándonos al período Tiwanaku en la región de San Pedro de Atacama, el Noroeste argentino y el altiplano Boliviano» (Pérez de Arce, 2007: 10). El destacado especialista en la etnomusicología prehispánica en ese territorio ha escrito: *«Todo indica que esta ritualidad fue trasladándose hacia el sur, junto con los instrumentos y su sonido, adaptándose a cada una de las situaciones culturales existentes, hasta alcanzar un climax, en términos sonoros, organológicos y orquestales, en la región de Aconcagua, donde conserva hasta hoy sus características»* (Ibid.: 26). El autor llega a plantear:

«El arte rupestre Aconcagua representa personajes con máscaras, tocados y atavíos, y con sus tumbas son complejas, con indicios de sacrificios de camélidos. Todo esto nos habla de una sociedad con un nivel de sofisticación que supone una cultura musical altamente desarrollada. Su asentamiento en caseríos desarrollados entre sí por lazos de parentesco permite postular un sistema de fiestas rituales muy semejante a los actuales ‘bailes chinos’, cofradías de pescadores y campesinos que siguen usando el mismo tipo de pifilka de sonido rajado» (Ibid: 27).

Si el sonido rajado de las flautas de chino conecta con la huella intertextual prehispánica, así como la presencia de un calendario ritual y presencia de baile. Aquí también —es decir, en las cofradías— aparece la huella del barroco hispanoamericano (García Huidobro, 2013), ya que a lo largo de lo que hoy es América Latina y el Caribe emergieron grupos danzantes, fenómeno a través del cual se produjo después de la Conquista española una integración de comunidades marginales en un sistema altamente jerarquizado (Moulian, 2011). Es decir, las huellas intertextuales construyen precisamente transculturación (Ortiz, 1983) pero teórico-metodológicamente, nos proveen de una hoja de ruta para comprender las capas posibles de identificar.

Si de matrices culturales se trata, la manifestación barroca propia del onomástico católico que recorre América Latina es tal vez la más evidente. Sus trazos

enmarcan profundamente la ritualidad pese a que en ningún caso agotan las huellas intertextuales de los elementos significantes que se movilizan mediante las ejecuciones.

Junto con lo anterior, en la festividad también está la huella de los cambios sociales atravesados por la aparición de la propiedad privada y el arrinconamiento del espacio donde se encuentra actualmente la Casa de la Cruz, y que influye por ejemplo, en la disminución de la cantidad de estaciones respecto de tiempos anteriores. Así se nos señaló por antiguos cantores de la zona a través de entrevistas semiestructuradas, testimonio que igualmente recoge el documental etnográfico.

Una huella intertextual relevante es la presencia del símbolo nacional –la bandera chilena– a través de la ceremonia se marca el inicio y cierre de la fiesta. Un elemento común en muchas cofradías es incorporar al momento de la procesión las banderas de los respectivos países, lo cual ya otorga un fuerte carácter ritual. Aquí, adicionalmente, se incorpora a un rito que marca momentos fundamentales dentro del rito. En el caso de las procesiones e incluso en ritualidades originarias transculturizadas aparece la bandera como expresión de una capa histórica asociada al Estado-nación chileno y su paulatina construcción desde el siglo XIX.

Sin establecer una idealización ahistórica nos parece que la reciprocidad como forma de racionalidad es otra huella intertextual presente en la fiesta. Ello es el relevante en el marco de una sociedad de una sociedad profundamente individualista como la que se configura en el Chile de la modernización neoliberal tras los últimos 40 años (García de la Huerta, 2010). Las comidas comunitarias constituyen una forma de retribuir a quienes participan de las actividades y de forma especial a quienes cumplen funciones ritualmente relevantes como ocurre con los cantores a lo divino, rezadoras, sacerdote que dirige la eucaristía o bailes chinos visitantes. Este escenario también se extiende a los observadores: estudiantes de ciencias sociales, antropólogos e investigadores profesionales, Organismos No Gubernamentales de la zona, comunicadores o visitantes extranjeros ocasionales que llegan al lugar.

La huella de la estructura social se evidencia en manifestaciones que conectan las formas de comunicación local con los contextos sociopolíticos contingentes. En este sentido lo creativo pasa por cuestiones estéticas: por ejemplo, la presencia de bailes que en la zona se conocen como “danzantes”⁶, para incorporar nuevos

⁶ Corresponden a un tipo de cofradías cuya estética es más próxima a lo que ocurre en el Norte Grande, Perú o Bolivia. En un texto que aborda las tensiones entre la Iglesia Católica y los Bailes Chinos, se señala que «Otra estrategia que le ha dado resultado a la Iglesia es la promoción de los bailes danzantes, originarios del Norte Grande de Chile y de Bolivia, que también expresan su devoción a través de música y danza, pero con un espíritu y una entrega distinto. Estos bailes se han formado al alero de las parroquias

contenidos a lo que el público ve, según nos señalaron las autoridades de la fiesta en nuestro primer año de trabajo de campo. Estas danzas –en el contexto que documentamos– igualmente saludaron ritualmente a la Santísima Cruz y su presencia entonces no configuraba parte considerada como estructural del ritual, por lo que en ese momento fue parte de la dimensión creativa de las manifestaciones expresivas. Pero también hay procesos como el recorte de prensa en las paredes donde se documenta la Fiesta y el riesgo que significó la posible construcción del Embalse Puntilla del Viento.

Una expresión muy relevante de comunicación local que tiene la huella de la poesía y la crónica protagonizada desde los propios territorios fue la publicación del libro «Tradición en Peligro de Extinción», de la autora local Mireya del Solar. Se trata de un libro que se escribió en formato artesanal y que en varias ediciones formó parte del altar donde está la Santísima Cruz y las imágenes religiosas así como las dos cruces que la acompañan. En el libro hay un encabezado donde explícitamente se cuestiona la tensión entre el «progreso» y las «tradiciones» culturales de larga data.

6. REFLEXIONES FINALES

Al finalizar podemos reflexionar algunas cuestiones importantes. La Fiesta de la Cruz de Mayo en Los Chacayes es una festividad de amplia densidad histórica y que hoy adquiere un valor patrimonial. Condensa una serie de huellas intertextuales de larga densidad y constituye una actividad que al mismo tiempo es profundamente actual. Las huellas que pudimos analizar descriptivamente apenas dan cuenta de un recorte temporal pero su análisis revela conexiones interculturales y transculturales que trascienden este trabajo.

El valor patrimonial es una herramienta relevante en el marco de una sociedad donde ha primado un modelo económico que ve en los espacios rurales posibilidades de negocio extractivista o donde los elementos culturales son vistos como secundarios en relación con la ideología neoliberal dominante. Así ha ocurrido en los últimos 30 años en Chile y esto ha afectado especialmente a territorios que condensan una profundidad sociohistórica a través de festividad.

Las huellas intertextuales presentes en la fiesta de la Cruz de Mayo de Los Chacayes permiten pensar la festividad desde una serie de dimensiones que habilitan la posibilidad de abordajes socioculturales y disciplinarios diversos. De forma

y obedecen a las estructuras eclesiásticas. Los bailes danzantes, de instrumentos gruesos, industriales, se han introducido en la ritualidad de Chile Central a partir de la década del 60» (Mercado, 2002: 45).

importante hay dimensiones socioculturales, sociopolíticas, simbólicas y estéticas de enorme profundidad que permiten pensar, por ejemplo, abordajes internacionales sobre la Cruz de Mayo. En el caso de la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Chacayes las huellas intertextuales expresan procesos transculturales que continúan escribiéndose en las prácticas performativas de la fiesta. En ella los actores locales son agentes. Sus prácticas engarzan con las de otras comunidades que en distintos puntos del planeta se unen para las celebraciones en el mismo período: huellas prehispánicas, coloniales, nacionales y de la subalternización neoliberal nos hablan de aspectos comunes y específicos.

La Cruz de Mayo en Los Chacayes funciona como un palimpsesto absolutamente anclado en la historia y sus complejidades. De allí su relevancia en términos particularistas pero también para pensar procesos de interculturalidad-transculturación y, como intentamos mostrar a través del documental etnográfico, comunicación y agencia local. Desde esa perspectiva, los estudios de performance en la línea de Bauman y Briggs, constituyen una herramienta teórico-metodológica productiva, relevante y complementaria a los enfoques más difundidos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIENTOS, L. (1984): “La Cruz de Mayo: un ritual aymara en el interior de Arica”. *Revista Musical Chilena*, 38(162): 119-124. Santiago de Chile.
- BAUMAN, R. (1992): “Performance”, *Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments*: 41-49. Oxford University Press. New York.
- BAUMAN, R. y BRIGGS, C. (1990): “Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life”. *Annual Review of Anthropology*, 19: 59-88.
- BAJTÍN, M. (1982): *Estética de la creación verbal*. Editorial Siglo XXI. México.
- BRIGGS, Ch. y BAUMAN, R. (1996 [1992]): “Género, intertextualidad y poder social”. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 11, 78-108.
- BECK, U. (2002): *La Sociedad del Riesgo Global*. Siglo XXI.
- BECK, U. (2008): *La sociedad de riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Paidós. Barcelona.
- CERUTTI, Á. y PITA, C. (1999): “La Fiesta de la Cruz de Mayo y el velorio de angelito. Expresiones religiosas de los migrantes rurales chilenos en el territorio de Neuquén, Argentina (1884-1930). En Informe Preliminar”. *Mitológicas*, XIV(1): 47-52.
- CONTRERAS, R. y GONZÁLEZ, D. (2019): *Será hasta la vuelta de año. Bailes chinos, festividades y religiosidad popular del norte Chico*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Chile.
- DÍAZ, A., CORVACHO, Ó., MUÑOZ, W. (2020): “Territorio, Etnicidad y Ritualidad Afrodescendiente. La Cruz de Mayo en el Valle de Azapa, Norte de Chile”. *Interciencia*, 45(3): 132-141.

- GALDAMES, L., CHOQUE, C., DÍAZ, A. (2016): “De Apachetas a Cruces de Mayo: Identidades, territorialidad y memorias en los altos de Arica, Chile”. *Interciencia*, 41(8): 526-532.
- GARCÍA-HUIDOBRO, J. (2013): “¿Quién nos llevará al cielo? El doloroso tránsito del Barroco a la Ilustración en Hispanoamérica”. *Logos-i-ethos*, 1(34): 91-107.
- GARCÍA DE LA HUERTA, M. (2010): *Memorias de Estado y nación. Política y globalización*. LOM Ediciones. Chile.
- HOHLFELDT, A. (2012): Pesquisa em Folkcomunicação: Possibilidades e Desafios. En B. Lopes Filho *et al.*, (Org.): *A Folkcomunicação no limiar do século XXI*: 53-64. Editora UFJF, Juiz de Fora.
- ILARDO, C. (2009): “Algunas consideraciones sobre el Documental Etnográfico”. *Question*, 1(21). <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/734> (acceso: 1-III-2024).
- LANGDON, E.J. (2006): Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. *Ilha Revista de Antropologia, Florianópolis*, 8(1-2): 162-183.
- MERCADO, C. (2002): “Ritualidades en conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central”. *Revista Musical Chilena*, 56(197): 39-76, <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12619> (acceso: 1-II-2024).
- MOULIAN, R. (2012): *Metamorfosis ritual. Desde el Ngillatun al culto pentecostal. Teoría, historia y etnografía del cambio ritual en comunidades mapuche williche*. Ediciones Kultrún. Universidad Austral de Chile. Valdivia.
- MOULIAN, R. (2011): *Gozos de Santo. Fiesta, ecumenismo y heteroglosia*. Ediciones Kultrún. Universidad Austral de Chile. Valdivia.
- ORTIZ, F. (1983): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana.
- PEREDES, F. (2009): *Un acercamiento al Patrimonio Inmaterial de la Región de Los Ríos*. Disco compacto y folleto. Fondart Regional Los Ríos. Chile.
- PÉREZ DE ARCE, J. (2007): *Música Mapuche*. Museo de Arte Precolombino. Chile.
- PEDROSA, J. (1995): “«Si marzo tuerce el rabo, ni pastores ni ganados»: ecología, superstición, cuento popular, mito pagano y culto católico del mes de marzo”. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 50(2): 267-293. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1995.v50.i2.323>
- PLATH, O. (1994): *Folclore Chileno*. Editorial Grifaldo. Santiago de Chile.
- RIBEIRO, J. (2016): *Antropología Visual*. Portugal: Universidad Aberta.
- RIVERA CUSICANQUI, S. (2010): *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Ediciones Tinta de Limón.
- SCHECHNER, R. (2002): *Performance Studies: An Introduction*. Routledge. London e New York.
- SCHECHNER, R. (1993): *The Future of Ritual*. Routledge. London e New York.
- TURNER, V. (1994): “Imagens desafiantes: a apropriação Kaiapó do vídeo”. *Revista de Antropologia*, 36: 81-122.
- TURNER, V. (1988): *The Anthropology of Performance*. P.A.J. Publications. New York.
- VAUS, D. (2001): *Research design in social research*. Sage Publications. Londres.

- YÁÑEZ AGUILAR, C. (2017): *Canto, memoria y fiesta en Chiloé Insular: Gozos y cantos religiosos en las Islas de Quehui y Chelín*. Editorial TextoContexto. Valdivia.
- YÁÑEZ, C. Y FISCHMAN, F. (2016): "Recontextualizaciones expresivas en contexto neoliberal: La Fiesta del Mar en la isla de Quehui, Chiloé", *Revista Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, XXII(43): 9-35.
- YÁÑEZ AGUILAR, C. y REYES CALDERÓN, M. (2016a): *La Cruz de Mayo en Los Chacayes*. Documental etnográfico, www.youtube.com/watch?v=7KjK7IbWCqI&t=5s&ab_channel=NonServiam (acceso: 1-II-2024).
- YÁÑEZ AGUILAR C. y REYES CALDERÓN, M. (2016b): "La Cruz de Mayo de Los Chacayes, una festividad en riesgo. Ensayo fotográfico". *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 14(31): 153-163.
- YÁÑEZ AGUILAR, C.Y. (2015): "Reflexiones comunicacionales en un contrapunto en la Fiesta de la Cruz de Mayo de Los Chacayes, Valle de Aconcagua, Chile". *Revista Comunicação, Cultura e Sociedade*, 3(1). <https://doi.org/10.30681/rccs.v5i5.1646>
- YÁÑEZ AGUILAR, C.; DEL VALLE, C. (2015): "Propuesta teórica para el abordaje de manifestaciones festivas en contextos de conflicto socioambiental". *Revista Internacional de Folkcomunicação*, 13(28): 10-33.
- YÁÑEZ AGUILAR, C.; MANCILLA, N. (2014): "Apropiaciones y resistencias. Reflexiones sobre muestras culturales desde un enfoque comunicacional". *Anuário Unesco/Metodista de Comunicação Regional*, 18(18): 61-76.
- YÁÑEZ AGUILAR, C; DELGADO, C. (2013): "Payas" por la tierra de 'El Churcalino'. Aproximación a un caso de resistencia desde la folkcomunicación". *Extraprensa. Revista de Comunicación y Cultura Universidad de Sao Paulo*, 7 (12): 17-25.
- YIN, R. (2014): *Case Study research. Design and methods*. Sage Publications. California.

RECM

EXTRA

5

Francisco J. Moya Maleno et al.
(eds.)

Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI

Tradición, pervivencia y adaptación



FICHA CATALOGRÁFICA

Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI. Tradición, pervivencia y adaptación

Francisco Javier Moya Maleno, Pedro R. Moya-Maleno, Inmaculada Martínez Ayora y Esther Navarro Justicia (eds.)

Revista de Estudios del Campo de Montiel / Vol. 5 Extra (2025).—

Almedina: Centro de Estudios del Campo de Montiel, 2025.

170 x 230 mm.

467 pp.

Volumen Extra, 5

ISSN electrónico: 1989-595X

ISSN papel: 2172-2633

III. Centro de Estudios del Campo de Montiel

© De los contenidos: los autores.

© De la edición:

Centro de Estudios del Campo de Montiel -CECM

Plaza Mayor, 1

13328 - Almedina

Ciudad Real, España

contacto@cecampomontiel.es

Este libro ha sido editado para ser distribuido. La intención del CECM es que sea utilizado lo más ampliamente posible y que, de reproducirlo por partes, se haga constar el título, la autoría y la edición.

El CECM no comparte necesariamente las opiniones expresadas por los autores de los contenidos.

Portada: Mayo a la cruz de Santo Tomasillo de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real, España) en 2019. Foto: Turismo Infantes; Cruz de la Tercia de Villanueva de los Infantes en 2021. Foto: Ondacero; Serranas cantando fandangos en las fiestas de la Cruz del Hoyo (Las Veredas, Almonaster la Real, Huelva, España) (en Delgado Méndez, 2025: fig. 7); Árbol de Mayo en 2024 de Santa María de las Hoyas (Soria, España). Foto: P.R. Moya-Maleno.

Colofón: *Rondalla bajo una ventana*, de Ramón Acín, 1/1/1925. Lápiz sobre papel, 212 x 153. Fundación Acín, ID k661: <https://fundacionacin.org/obra/ramon-acin/apunte-ramon-acin/rondalla-bajo-una-ventana>. [Extracto modificado].

MAQUETACIÓN

Pedro R. Moya-Maleno

Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI. Tradición, pervivencia y adaptación

**Francisco Javier Moya Maleno
Pedro R. Moya-Maleno
Inmaculada Martínez Ayora
Esther Navarro Justicia
(eds.)**

REVISTA DE ESTUDIOS DEL CAMPO DE MONTIEL Extra 5



Índice

	<i>Págs.</i>
<i>Presentaciones institucionales</i>	XI
D ^a Carmen M ^a Montalbán Martínez (Ayuntamiento de Villanueva de los Infantes)	
D ^a Concepción Moya García (Centro de Estudios del Campo de Montiel)	
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO, PEDRO R. MOYA-MALENO, INMACULADA MARTÍNEZ AYORA y ESTHER NAVARRO JUSTICIA <i>Presentación. Fiestas de Cruces y Mayos en el siglo XXI. Tradición, pervivencia y adaptación</i>	15
CRISTIAN YÁÑEZ AGUILAR <i>Recontextualizaciones genéricas en la Cruz de Mayo de Los Chacayes, Valle de Aconcagua-Chile</i>	21
MARÍA DE LA LUZ TRIÑANES DIESTE <i>Vísperas de maíos: rituales, pervivencia y adaptación del ciclo festivo de mayo en el noroeste de Galicia</i>	55
EVA BELÉN VILLAS ESCUDERO <i>La Fiesta de la Cruz de Mayo en Riaza, Segovia: la recuperación y adaptación de una tradición centenaria</i>	69
MARCOS LEÓN FERNÁNDEZ <i>Ritos de mayo en tierras de Madrid, fragmentos de una tradición florida</i>	83
ELOY GARCÍA GIL <i>Los mayos en la provincia de Guadalajara: Una aproximación a la distribución espacial de la fiesta tradicional</i>	109
SANDRA CANO SEGOVIA <i>Los Mayos en La Alcarria: pervivencia y tradición en Escopete</i>	125
TOMÁS GARCÍA MARTÍNEZ <i>El canto de los mayos y la fiesta de la cruz. Rito etnográfico del mes florido en la Región de Murcia</i>	143
MARÍA ANDREO NOGUERA <i>La fiesta de mayos en Alhama de Murcia. Variabilidad y cambio social</i>	159
JULIO GUILLÉN NAVARRO <i>“Floridas en tu ventana, floridas en tu balcón”. Sobre algunas rondas arcaicas con guitarra en el sur de Castilla</i>	187

MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE <i>El mayo-canción en los territorios históricos manchegos del siglo XXI: Textos, tonalidades, ritmos y melodías característicos</i>	227
JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ CANO Y FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>“La Fiesta de los Mayos en la provincia de Ciudad Real”. Una experiencia divulgadora de la tradición a través de la radio</i>	257
MACARENA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Y FRANCISCO JAVIER LÓPEZ FERNÁNDEZ <i>Las cruces de mayo y los mayos a las cruces en Fuencaliente (Ciudad Real).....</i>	287
JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ BELLÓN <i>Las Cruces y los Mayos en la historia de San Carlos del Valle (Ciudad Real)</i>	318
INMACULADA MARTÍNEZ AYORA <i>La fiesta de los Mayos en Alhambra (Ciudad Real), una tradición perdida</i>	339
PEDRO MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ <i>Ritual de la Santa Cruz en Villanueva de los Infantes</i>	351
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>El mayo-canción en Villanueva de los Infantes y el Campo de Montiel</i>	371
RAQUEL VILLAR PACHECO <i>La transmisión del Mayo y la Cruz en el C.E.I.P. Arqueólogo García Bellido en Villanueva de los Infantes</i>	411
SANTIAGO GÓMEZ MURTO, MANUELA BARRERO LÓPEZ Y MARÍA ROMERO BARRERO <i>Cofradía de la Vera Cruz de Almonaster la Real: la continuidad desde el siglo XVI</i>	425
ANICETO DELGADO MÉNDEZ <i>Las cruces de mayo en la provincia de Huelva: un patrimonio compartido</i>	441

Summary

	<i>Págs.</i>
<i>Institutional Introduction</i>	XI
D ^a Carmen M ^a Montalbán Martínez (Villanueva de los Infantes City Council)	
D ^a Concepción Moya García (Centro de Estudios del Campo de Montiel)	
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO, PEDRO R. MOYA-MALENO, INMACULADA MARTÍNEZ AYORA Y ESTHER NAVARRO JUSTICIA <i>Presentation. Crosses and Mayos Festivals in the 21st Century: Tradition, Persistence, and Adaptation</i>	15
CRISTIAN YÁÑEZ AGUILAR <i>Generic Recontextualizations in the May Cross Festival of Los Chacayes, Aconcagua Valley, Chile</i>	21
MARÍA DE LA LUZ TRIÑANES DIESTE <i>Eves of maios: Rituals, Persistence and Adaptation to the May Festive Cycle in Northwestern Galicia</i>	55
EVA BELÉN VILLAS ESCUDERO <i>The May Cross Festival in Riaza, Segovia: The Revival and Adaptation of a Centuries-Old Tradition</i>	69
MARCOS LEÓN FERNÁNDEZ <i>May Rites in Lands of Madrid. Fragments of a Flowery Tradition</i>	83
ELOY GARCÍA GIL <i>The Mayos in the Province of Guadalajara: A Spatial Approach to the Traditional Festival</i>	109
SANDRA CANO SEGOVIA <i>The Mayos in La Alcarria: Survival and Tradition in Escopete</i>	125
TOMÁS GARCÍA MARTÍNEZ <i>The Song of May and the Cross Festival: An Ethnographic Rite of the Blooming Month in the Region of Murcia</i>	143
MARÍA ANDREO NOGUERA <i>The May Festival in Alhama de Murcia: Variability and Social Change</i>	159
JULIO GUILLÉN NAVARRO <i>“Floridas en tu ventana, floridas en tu balcón”. On certain Archaic Guitar-Accompanied Ronda Serenades in Southern Castilla</i>	187

MIGUEL ANTONIO MALDONADO FELIPE <i>The May-Song in the Historical Territories of La Mancha in the 21st Century: Characteristic Texts, Tonalities, Rhythms, and Melodies</i>	227
JOSÉ MANUEL FERNÁNDEZ CANO Y FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>The May Festival in the Province of Ciudad Real: An Educational Outreach Experience of Tradition through Radio.....</i>	257
MACARENA FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ Y FRANCISCO JAVIER LÓPEZ FERNÁNDEZ <i>The May Crosses and the Mayos to the Crosses in Fuencaliente (Ciudad Real)</i>	287
JOSÉ VICENTE RODRÍGUEZ BELLÓN <i>The Crosses and Mayos in the History of San Carlos del Valle (Ciudad Real)</i>	318
INMACULADA MARTÍNEZ AYORA <i>The Mayos Festival in Alhambra (Ciudad Real): A Disappeared Tradition</i>	339
PEDRO MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ <i>Ritual of the Holy Cross in Villanueva de los Infantes</i>	351
FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO <i>May Song in Villanueva de los Infantes and the Campo de Montiel</i>	371
RAQUEL VILLAR PACHECO <i>The Transmission of the Mayo and the Cross at the C.E.I.P. Arqueólogo García Bellido in Villanueva de los Infantes</i>	411
SANTIAGO GÓMEZ MURTO, MANUELA BARRERO LÓPEZ Y MARÍA ROMERO BARRERO <i>Brotherhood of the Vera Cruz of Almonaster la Real: the Continuity since the 16th Century</i>	425
ANICETO DELGADO MÉNDEZ <i>The May Crosses in the Province of Huelva: a shared Heritage</i>	441



*Esta obra acabó de componerse
y vio la luz digitalmente
el 1 de noviembre de 2025,
día de Todos los Santos,
festividad opuesta y complementaria
al primero de mayo.*

Colección *RECM Extra*

El Centro de Estudios del Campo de Montiel desarrolla desde 2015 la **Colección RECM Extra** junto a otras publicaciones ya periódicas como la *Revista de Estudios del Campo de Montiel* y la colección amateur *Scrīpta Mānent*.

Esta colección *RECM Extra*, como su nombre indica, nace a partir de la *Revista de Estudios* para recoger en volúmenes monográficos las actas de congresos, cursos de verano y libros corales desarrollados por el CECM o en los que el CECM ha participado en la organización.

Títulos publicados >>>>>>>>>>

Extra 1.- 2015

Campo de Montiel 1213: Entre el Islam y el Cristianismo // PEDRO R. MOYA-MALENO y DAVID GALLEG0 VALLE (coords.)

Extra 2.- 2018

Pedro Echevarría Bravo. Músicas y Etnomusicología en La Mancha. Actas del Congreso (Villanueva de los Infantes, 15-17 de julio de 2016) // F. JAVIER MOYA MALENO y PEDRO R. MOYA-MALENO (eds.)

Extra 3.- 2019

Aportaciones a la investigación, gestión y difusión del patrimonio del Campo de Montiel. Actas del I Congreso de Patrimonio del Campo de Montiel (La Solana, 2018) // ESTHER NAVARRO JUSTICIA, F. JAVIER MOYA MALENO, CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA, MANUEL A. SERRANO DE LA CRUZ SANTOS-OLMO y PEDRO R. MOYA-MALENO (eds.)

Extra 4.- 2022

Epidemias y calamidades en La Mancha y el Campo de Montiel // BERNARDO SEVILLANO MARTÍN, CONCEPCIÓN MOYA GARCÍA, PEDRO R. MOYA-MALENO y FRANCISCO JAVIER MOYA MALENO (eds.)