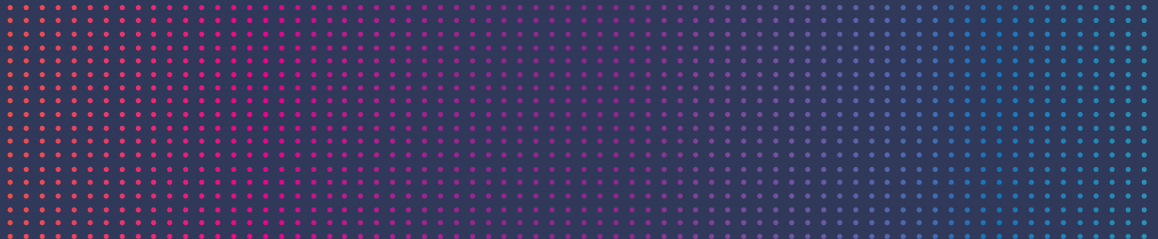




Ministerio de
las Culturas,
las Artes y
el Patrimonio

Gobierno de Chile



FOLCLORE DE LA REGIÓN DE LA ARAUCANÍA: RELACIONES EN SU VÍNCULO CON LA INDUSTRIA CULTURAL MUSICAL Y LA EXPRESIÓN DE IDENTIDAD REGIONAL

HAZ TU TESIS EN CULTURA 201
CATEGORÍA PREGRADO

Fabiana Rivas, Libertad Vidal
Licenciatura en Sociología
Universidad de la Frontera

RESUMEN

El objetivo de la presente investigación *“Folclore de la Región de la Araucanía: Relaciones en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional”* es conocer y analizar las relaciones que se generan entre el folclore patrimonial y el folclore emergente de la región, en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional. Para ello, se toman como ejes principales: Industria cultural (Adorno & Horkheimer, 1988; Canclini, 1989; García 2008), la Identidad regional (IDER, 2009), el folclore patrimonial (UNESCO, 2003) y folclore emergente. Como enfoque teórico, se utilizaron los planteamientos provenientes desde la Sociología de la música (Suspici 1988, Steingress, 2008, Serravezza, 1988, Etkorn, 1982).

La investigación corresponde a un enfoque metodológico cualitativo de inferencia inductiva. Los principales ejes de investigación son: Folclore patrimonial/emergente, Industria cultural-musical e Identidad Regional. Para la selección de los sujetos, se utilizó la técnica de selección de sujeto ideal complementado con la técnica bola de nieve. La técnica de recolección de datos utilizada fue la entrevista en profundidad basada en guion, aplicada a ocho sujetos, cuatro dentro del eje Folclore patrimonial, y cuatro dentro del eje Folclore emergente. El proceso de análisis de datos se desarrolló en base al análisis de contenido, utilizando el software “Atlas-ti”, para la sistematización de la información y la determinación de las unidades de registro.

Los principales resultados arrojan que la relación del folclore con industria cultural musical, se expresa de manera discontinua e incipiente, pues existen algunos vínculos en cuanto a la producción, mas no así en financiamiento, distribución, ni difusión. Mientras que la identidad regional para ambos tipos de folclore se presenta en niveles bajos externamente, a pesar de reconocer desde los propios sujetos una relación con la identidad local y la importancia de esta, el apoyo y fomento para la música no se presenta.

Las relaciones de ambos folclores en la praxis se presentan de forma similar, las diferencias se abocan más que nada al concepto de ausencia de industria. La expresión de identidad regional, se presenta como un reconocimiento del territorio y un vínculo con el pueblo mapuche.

Palabras clave: folclore; sociología de la música; industria cultural musical; identidad regional; Región de la Araucanía.



AGRADECIMIENTOS

A todas aquellas personas sin las cuales esta investigación no hubiera sido posible. En primer lugar, a nuestro profesor y maestro, quien siempre confió en nuestras capacidades y nos alentó desde el comienzo de esta hermosa labor investigativa, y con quien compartimos el amor y la pasión por la música. Profesor Ronald Cancino, por su estímulo intelectual, ayuda y apoyo prestado durante estos años, ¡Muchas gracias!

A todas las personas que se dedican a crear música en La Araucanía, en este caso folclórica, y que fueron parte de este estudio, Armando Nahuelpán, Elisa Avendaño, Nancy San Martín, María Figueroa, Juanjo Montecinos, Daniel Neumann, Nicolás Michel y la agrupación De Chilena. Sin su aporte, tiempo y disposición claramente este estudio no hubiera sido lo mismo.

Finalmente a nuestras familias y compañeras/os, quienes fueron testigos y acompañantes de este proceso.



CONTENIDO

- PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA 1
- OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN 4
 - 1. OBJETIVO GENERAL..... 4
 - 2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS 4
- JUSTIFICACIÓN 5
- MARCO DE ANTECEDENTES 7
 - 1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA REGIÓN DE LA ARAUCANÍA..... 7
 - 2. EL FOLCLORE EN CHILE..... 7
 - 3. INDUSTRIA CULTURAL EN CHILE Y REGIÓN DE LA ARAUCANÍA 10
- MARCO DE REFERENCIAS TEÓRICAS 13
 - 1. PLANTEAMIENTOS DESDE LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA..... 13
 - 2. INDUSTRIA CULTURAL..... 16
 - a. Desde la teoría crítica 16
 - b. Hiperindustria cultural..... 17
 - c. La industria cultural y lo comercial 18
 - 3. PATRIMONIO E INDUSTRIA CULTURAL 20
 - a. El patrimonio en la época de las industrias culturales 20
 - Lo *emergente* en cambio, designa nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales. 23
 - b. Patrimonio: culturalmente representativo..... 23
 - 4. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DESDE UNESCO 24
 - 5. EL FOLCLORE 25
 - 6. FOLCLORE PATRIMONIAL 26
 - 7. ENFOQUE TEÓRICO PROPUESTO: FOLCLORE EMERGENTE 27
 - 8. TEORÍA DEL CONTROL CULTURAL..... 27
 - 9. IDENTIDAD REGIONAL..... 28
 - a. Hipótesis histórico- culturales: En la larga y mediana duración, construcción y rompimiento del marco intercultural simétrico en La Araucanía 29
- ENFOQUE METODOLÓGICO 32
 - 1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN 32
 - 2. ALCANCE TEMPORAL..... 32
 - 3. AMPLITUD Y MUESTRA..... 33
 - 4. CRITERIOS DE SELECCIÓN..... 33
 - 5. NATURALEZA DEL ESTUDIO..... 34
 - 6. ANÁLISIS DE DATOS 34
 - a. Propuesta para el análisis de los datos en base a los ejes principales..... 35
 - b. Definición de categorías en base a objetivos específicos 37
 - c. Matriz de definiciones nominales de acuerdo a los objetivos de investigación..... 38

PRESENTACIÓN DE RESULTADOS.....	39
1. ANÁLISIS FOLCLORE EMERGENTE.....	40
a. Industria cultural musical	40
b. Identidad regional.....	50
2. ANÁLISIS FOLCLORE PATRIMONIAL	58
a. Industria Cultural Musical.....	59
b. Identidad Regional.....	67
3. ANÁLISIS FINAL	76
a. Folclore	76
b. Industria Cultural Musical.....	78
c. Identidad Regional.....	80
CONCLUSIONES	84
BIBLIOGRAFÍA	89
ANEXOS	92
CONSENTIMIENTO INFORMADO	92
OPERACIONALIZACIÓN.....	93
ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD BASADA EN GUIÓN: FOLCLORE PATRIMONIAL/EMERGENTE DOS CATEGORÍAS PRINCIPALES DE ACUERDO A OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN.....	98

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA


La Región de La Araucanía, representa un espacio dinámico y multicultural, en donde convergen diferentes elementos y procesos sociales y culturales, los cuales conforman un fuerte carácter identitario que caracteriza a la zona.

El desarrollo musical de la región ocupa un 31% de los agentes culturales del lugar (CNCA, 2012), ésta es la que lidera a las demás ramas de arte, y también representa la disciplina con mayor atención y participación por parte de los habitantes. Estas prácticas musicales en la Región de la Araucanía, no quedan exentas y tampoco pueden extraerse del contexto en el que se encuentran, es por eso que el género del folclore se encuentra estrechamente vinculado a las dinámicas sociales culturales de la Región de la Araucanía.

Desde el folclore musical regional, se presentan dos aristas, el folclore patrimonial y el folclore emergente. Estos dos conceptos que surgen del concepto folclore, se diferencian, y su distinción a la vez es base de la investigación. Por un lado, el folclore patrimonial busca representar la tradición y la herencia de dinámicas y conocimientos de un grupo social que comparte los mismos códigos, en relación con su entorno y contexto y basado en la transversalidad del tiempo, es decir mediante su traspaso de generación en generación. Mientras que el folclore emergente, representa la música que nace en base al folclore tradicional, pero que por medio de la influencia de elementos modernos, modifica ciertos aspectos de este, como vestimenta, instrumentos, líricas, además de no poseer el carácter de traspaso generacional característico del folclore patrimonial.

Los elementos que se postula, vinculan estrechamente a estas dos categorías, son por un lado, la *industria cultural*, uno de los pilares claves en la investigación, ya que representa una suerte de unión entre estos dos tipos de folclore, y además, ha influenciado enérgicamente las prácticas musicales. Y por otro lado, la *identidad regional* de La Araucanía. Las prácticas industrializadoras y la acentuación de sus procesos, además del carácter de alta complejidad territorial y cultural de la Región, pareciera que hiciesen cada vez más difícil la conservación de la identidad y valores locales, que es lo que se pretende develar: *la tensión inmanente en la cual se encontraría el folclore como música, entre la industria y la construcción y valoración de la identidad regional*.

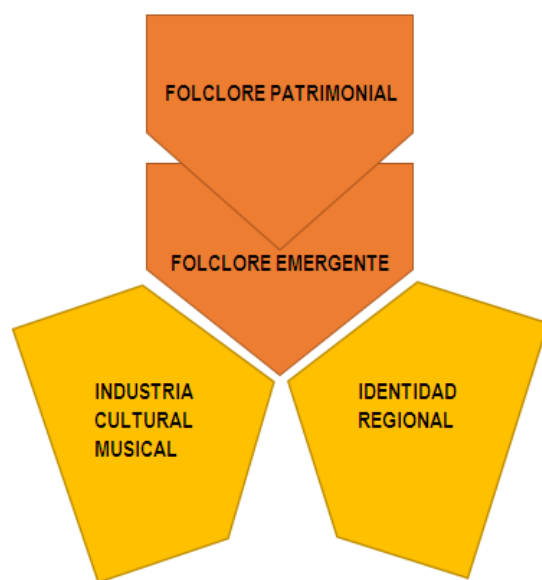
Los elementos teóricos que otorgan el sustento para abordar el problema de investigación, provienen desde los planteamientos de la sociología de la música. Música, cultura y sociedad, son tratados desde la disciplina como elementos inseparables, en el sentido de abordar la música como manifestación social y expresión de las tendencias/influencias de desarrollo de las sociedades que la producen; como



expresión cultural la música es parte del folclore de las sociedades, toda vez que es inherente a las manifestaciones culturales folclóricas. Así, la sociología de la música pretende investigar las relaciones entre música y sociedad, comprendiendo tanto producción como reproducción del desarrollo y de los procesos históricos que enlazan a ambas. La acentuación de los procesos de modernización de las sociedades contemporáneas, potencian la rapidez y difusión de la música en todas sus expresiones y géneros, lo que hace aún más complejo su abordaje y entendimiento desde la misma disciplina. Desde este punto, es que el abordaje sociológico es interesante, pues la música folclórica es manifestación cultural de la sociedad toda vez que vehículo de expresión identitaria de ésta.

Por otro lado, son las dimensiones de la Industria cultural y la identidad regional, lo que se urde como tensión inmanente que se pretende develar, tomando al folclore como centro eje. La industria cultural (primeramente desde Adorno y Horkheimer, 1988), es entendida como la capacidad y alcance de la economía capitalista para producir bienes culturales masivamente, en base al desarrollo de la tecnología y sus medios, es decir, el sector de la economía que se aboca a la cultura, arte, entretenimiento, así como a la *música*. La tensión en ella se presenta en la búsqueda de la conservación de una supuesta autenticidad y la oferta del mercado por otro: lo auténtico se caracterizaría por su contestación y su actuar al margen de las lógicas de la industria, lo cual se presenta como un planteamiento básico y con juicios de valor, sin un cuestionamiento sociológico con capacidad de incidencia investigativa. Así, para aproximarse a la música folclórica sin una valoración previa, se debe tomar en cuenta otra serie de planteamientos que sirven de síntesis para una visión más amplia y epistemológica, como que todo producto cultural actualmente se comercializa, aunque no todos masivamente, y que no todo hecho o expresión cultural que “está abajo” es contestatario, tradicional o folclórico (García, 2008). Por otro lado, en relación a la identidad regional, es que esta misma se presenta dentro del territorio, como un mecanismo expresado en procesos histórico-culturales, del cual son observables sus expresiones y vehículos identitarios (en este caso la música), y que no radicaría en los propios sujetos sino en las regulaciones sociales, materiales y simbólicas que les vinculan colectivamente en determinado territorio: La región de la Araucanía (IDER, 2009).

Figura 1. Esquema de problema de investigación de acuerdo a los ejes principales



Fuente: Elaboración propia

Es así, como se abre cuestionamiento y discusiones frente a las influencias modernas de la industria cultural en la música folclórica regional y sus repercusiones en la construcción y fortalecimiento de la identidad local. En este sentido, es que emerge el cuestionamiento sobre ¿cuáles son las relaciones que se generan entre el Folclore patrimonial y el Folclore emergente de la Región de La Araucanía, en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de la identidad regional?

Para responder dicha interrogante, es que se llevará a cabo la presente investigación en base a una metodología cualitativa, que dé respuesta a la problemática planteada y a los objetivos de investigación. En este sentido, lo planteado adquiere interés investigativo tanto por la novedad de la problemática abordada como por el enfoque metodológico propuesto (lo que será justificado ulteriormente). Estas tensiones inmanentes que se pretenden develar y conocer, responden a su vez a una serie de elementos presentados a lo largo del presente, como lo son la intensificación de los procesos de modernización y la consecuente influencia en los alcances de la industria cultural contemporánea, el cambio de ésta tanto en la praxis como desde los planteamientos teóricos que le abordan; las características de multiculturalidad de la región de la Araucanía y la identidad regional del territorio.



OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

1. OBJETIVO GENERAL

Conocer las relaciones que se generan entre el folclore patrimonial y el folclore emergente de la Región de La Araucanía, en su vínculo con la industria cultural musical y en la expresión de la identidad regional.

2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Identificar las relaciones de la música folclórica patrimonial y emergente de la región de la Araucanía con la industria cultural musical.
- Caracterizar en el folclore patrimonial y emergente la influencia de la industria cultural musical en la expresión de identidad regional.

JUSTIFICACIÓN


La temática presentada en este proyecto de investigación, adquiere relevancia y justificación principalmente desde tres aspectos esenciales, los cuales a su vez, se entrecruzan en el sentido de actuar como telón de fondo propuesto, para abordar la problemática.

Desde la *sociología de la música*, se presenta a la música como un fenómeno social de carácter relevante, como expresión subjetiva, como voz del pueblo, como grito de denuncia, como entretención, como arte o como producto comercial. Su influencia en la vida social es clave, mientras que se halla inmersa y emerge a la vez, de las comunidades y sociedades a lo largo de la historia. La música como fenómeno social y cultural se encuentra en medio de variadas tensiones, en relación a la autenticidad y a la influencia de la industria por un lado, a la vez que vehículo de construcción y expresión de identidad. En este sentido, es que desde la sociología misma este objeto de estudio ha sido bastante relegado y poco trabajado, presentándose un nicho en cuanto a la investigación, indagación y producción de conocimiento. Adquiere entonces, un realce de interés tanto teórico como práctico su abordaje desde distintos ámbitos del área, en este caso, la música folclórica de La Región de La Araucanía.

Por otro lado, desde el ámbito de la *Industria cultural*, la relación con el arte y la cultura históricamente se ha sucedido como una suerte de “apropiación” y producción en serie, en tanto que mercancía y objeto comercializable, como lo postulan Adorno y Horkheimer (1988). Desde otro ángulo, esta visión se presenta como un enfoque reduccionista, en el sentido de que con la radicalización de los procesos modernizadores y la complejización constante de la sociedad, no puede tratarse desde una óptica simplista y categórica. Los fenómenos no pueden ser tratados sociológicamente con sistemas categoriales o teorías que no dan cuenta ni respuesta al objeto de estudio en el contexto actual. En este sentido, se pretende develar la tensión que se genera desde las industrias culturales en relación a las expresiones musicales, ¿las absorben, producen en masa y comercializan? ¿O pueden también servir como vehículo de difusión y expresión para ellas? En la Región de la Araucanía, estas industrias culturales se presentan como incipientes y sin una presencia concreta, aunque sí de manera emergente, así, se pretende develar desde el discurso y prácticas de los sujetos del folclore patrimonial y emergente, las relaciones y dinámicas que se generan entre la industria y su música.

Finalmente, la *identidad regional* adquiere un papel de carácter esencial, al encontrarnos en una región con fuertes ribetes de multiculturalidad y complejidad.

En regiones como La Araucanía, [el] panorama de disolución de identidades no ha sido tal y el modo como se observa la identidad (el andamiaje teórico-



metodológico), parece ser el aspecto clave que hace posible el reconocimiento y autoreconocimiento de la existencia de un marco multicultural de larga data (IDER, 2009, p. 13).

El territorio regional presenta un periodo de corta data en relación a las delimitaciones territoriales, pero sí de importantes transformaciones interculturales, de establecimiento de lógicas de asimetrías excluyentes, y de encuentros y enfrentamientos entre culturas distintas, entre otras problemáticas que afectan a la región. Desde esta perspectiva, el acercamiento a la identidad de la región de La Araucanía adquiere total relevancia y sentido, en este caso, desde el enfoque en las expresiones musicales folclóricas presentes y emergentes de la Región.



MARCO DE ANTECEDENTES

1. CONTEXTUALIZACIÓN DE LA REGIÓN DE LA ARAUCANÍA


La Araucanía se caracteriza principalmente por componer un espacio diverso y multicultural, ya que contiene la mayor cantidad de población indígena de Chile, un 33,6 % de las etnias a nivel nacional y un 23,3% de la población regional (CNCA, 2012, p. 23). Dentro de sus características se encuentra su fuerte diversidad cultural, pues en su interior conjugan y convergen diferentes cosmovisiones, culturas e identidades, produciendo una fuerte multiculturalidad y diferenciación con las demás regiones del país.

Actualmente, la región de La Araucanía se define como un territorio de acentuadas transformaciones en las lógicas interculturales, de exclusión en las relaciones entre agentes sociales y de complejas dificultades para asumir su unidad en el marco de procesos de desarrollo que han generado dependencia y exclusión especialmente para la población indígena, sobre todo social y económica (CNCA, 2012, p. 24).

La Región se ha caracterizado como una zona de conflicto permanente debido a su falta de unidad y exclusión mutua entre los grupos culturales existentes, lo que ha desencadenado a su vez en una dificultad eminente en concretar el carácter identitario de la región, la particularidad multicultural que contempla diferentes culturas e identidades, esencialmente la Chilena y la Mapuche. Cada cual tiene diferentes cosmovisiones, relaciones con su entorno y los sujetos, y que representan diferentes formas de expresión. La música es una de ellas. En la presente investigación, se enfoca al género musical del folclore, el cual representa una mirada identitaria y diferenciadora de una comunidad determinada, y que se desarrolla en una región marcada por el conflicto, la exclusión y las asimetrías. Se abocará en qué punto estas expresiones convergen o se alejan la una de la otra, y de qué forma además se vinculan con las industrias culturales.

2. EL FOLCLORE EN CHILE


Desde 1940 en adelante, se abrió una fuerte discusión en torno al folclore, se iniciaron estudios sobre éste por parte de académicos y músicos eruditos, los cuales, como primera instancia crearon la primera Revista de Música Chilena en 1945, con el fin de



recolectar y difundir datos musicales tanto de artistas, eventos y elementos folclóricos. Estos estudios se realizaron por investigadores de la “Fundación del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Universidad de Chile”. En la misma década, se conformó la DIC, (Dirección General de Información y Cultura), la que entre 1944 y 1947, realizó el primer censo folclórico nacional que reunió 2.500 nombres y domicilios de cultores de antiguas canciones e instrumentos (García, 2009). Este censo tenía como finalidad la preservación del patrimonio musical chileno, como todas las acciones realizadas en la época en una creciente preocupación por el folclore.

La clásica disputa entre la música folclórica y música popular también tiene cabida dentro de esta época, la recolección de información condujo a artistas musicales a un trabajo de conocimientos del clásico folclore y a la reproducción de estos mediante medios musicales, como la creación de discos y la señal radial. Además, la difusión de la música folclórica por medio de las radioemisoras principalmente, van componiendo una nueva discusión frente a esta temática musical, *lo que es y lo que no es folclore* y la música popular, son las temáticas que abren nuevas discusiones durante los fines de los años 40' principios de los 50'. La música folclórica en esta época comienza a verse influenciada por diferentes aspectos, como el comienzo de un proceso industrial de producción, lo cual afectó directamente al folclore nacional y su relación con lo comercial, la música nacional comenzó a tener un mayor espacio en el comercio musical, el aumento en la producción de discos y la aparición de una gran cantidad de grupos musicales chilenos. La música tradicional que se expresa y comercializa, se siente no es de *pura calidad* folclórica, es más bien, emitida por grupos musicales que interpretan las melodías, que sí tienen una relación con la tradición folclórica, pero al vincularse con el medio comercial musical, la imagen de lo tradicional y folclórico de la música cambia, ya que además de su comercialización, estos grupos del folclore “popular” tienen características diferentes en cuanto a voces, sonido, instrumentos e incluso vestuario. Todas estas características influyen de forma directa en el concepto popular de lo que es el folclore nacional.

La industrialización y la entrada fuerte del mercado musical, influyen no sólo en las formas de propagación sino también en los elementos propiamente musicales. A finales de los años 50', el folclore comienza a competir con la aparición de otros géneros musicales como los boleros, el twist, jazz y el rock. Estas tendencias musicales producen un nuevo fenómeno, el surgimiento de nuevos actores consumistas musicales que habían estado “en las sombras” en las épocas anteriores: *los jóvenes*. Esto originó un claro quiebre en la escucha de la sociedad chilena y el folclore nacional. Se observa una clara disputa entre lo clásico y lo nuevo, lo tradicional y lo moderno; un definido grupo tradicional busca la preservación y continuidad de la música “chilena”, y por otro lado un grupo emergente compuesto por jóvenes buscaban nuevos caminos musicales influenciados principalmente por los sonidos extranjeros, interfiriendo en la



construcción de identidad y cultura.


A fines de los 50', apareció el denominado *Neo folclore*, el cual produjo una ruptura y amenaza para la concepción de folclore nacional. "La Nueva Canción Chilena", toma las bases del folclore e incorpora nuevos instrumentos, vestimentas y discursos políticos y sociales. Violeta Parra, Víctor Jara, Patricio Manss y grupos como Quilapayún, Inti Illimani y Los Jaivas, son grandes exponentes de esta nueva música chilena folclórica, que ya no sólo toma elementos del folclore nacional sino que también construye una fusión musical con los elementos latinoamericanos.

Más adelante, durante la dictadura militar vivida en Chile entre 1973-1989, La Nueva Canción Chilena es víctima de un periodo oscuro, sus melodías y letras en pro de la lucha social y las desigualdades sociales, representaban un peligro, debido a esto no sólo se vio callada en cuanto a su difusión sino también al movimiento y sus actores. Durante la dictadura militar se retomaron los cuestionamientos sobre el folclore nacional de los años cuarenta, que se desarrollaron principalmente en dos ejes, en primer lugar el de folclore como patrimonio y en segunda instancia el folclore como cultura popular. Este debate sobre la música chilena folclórica se vio fuertemente influenciado por las pretensiones e ideologías del periodo, dándole una significancia más clásica y una utilidad funcionalista:

Desde esta mirada esencialista de la cultura, se realizó una interpretación "funcionalista" del folclore, que se encaminaba a colaborar en el restablecimiento de la supuesta identidad nacional perdida. Pero la concepción de folclore elegida era la recién descrita, lo cual implicó erradicar todas aquellas interpretaciones "subversivas" y "marxistas" que impregnaron al folclore en la década de 1960 (Donoso, 2009, p. 33).

El folclore sólo se limitaba a las prácticas clásicas de la tradición y el legado, no a las nuevas tendencias musicales que se desarrollaban al margen. Posteriormente, "El folclore se reivindicó por su evocación del sentimiento popular y nacional, revalorizándose los ritmos y estéticas populares que habían sido ignoradas por la versión huasa de la cultura chilena, como la música andina, chilota y campesina popular" (Donoso, 2009, p 30).

Las controversias y convergencias de esta temática desde los inicios de su estudio, han sido muchas: ¿Qué es el folclore?, no es una pregunta fácil de responder, ya que se encuentra influenciada por los cambios y transformaciones constantes de una sociedad compleja. Puede caracterizarse como un medio de expresión de la tradición, del pasado, donde confluyen diferentes elementos culturales y sociales; el folclore representa la identidad de un grupo social, elementos que identifican a una colectividad, y que se difunden dentro del grupo; es transversal para los actores que la componen, y es la



muestra de lo propio, de lo que identifica y de lo que diferencia.

3. INDUSTRIA CULTURAL EN CHILE Y REGIÓN DE LA ARAUCANÍA

En palabras de Brunner, Barrios y Catalán, (1989), la Industria Cultural en Chile “[...] es el modo de producción moderno de bienes simbólicos cuyos productos alcanzan [...] una difusión masiva en la sociedad” (p. 117). El surgimiento de la industria cultural en Chile representa según los argumentos de los autores, el fenómeno más catártico de la coyuntura de la modernidad: la masificación cultural impulsó una redefinición de la cultura cotidiana y la reorientó, surgiendo el “mercado cultural masivo”, expresado principalmente en la radio, la televisión, y posteriormente el internet.

El fenómeno de la industria cultural representa pues un nuevo subsector del campo que se hace cargo de la producción, comercialización, reproducción y almacenaje de bienes y servicios culturales (mensajes o “ideologías livianas”) a escala industrial, teniendo presente consideraciones de rentabilidad económica y de difusión masiva que, en el caso de Chile, opera cada vez más fuertemente desde el sector privado y/o sujeto a reglas de financiamiento que son típicamente mercantiles (Brunner y et al., 1989, p. 118).

La industria cultural en Chile y su desarrollo se entiende como un complejo de procesos de transformaciones en el campo cultural, como un fenómeno de ampliación y transformación del mercado de los bienes simbólicos. En Chile, la cultura se presentaba en su génesis, como una diferenciación social desde las elites, y paralelamente se presentaba lo popular, que no adquiriría legitimidad dentro del campo de la cultura, lo que cambia con la aparición de la industria cultural en el país y sus incipientes manifestaciones iniciales, alrededor de la década de los años 20’: la radio y la integración de la prensa. Es en 1960 en adelante cuando la industria cultural puede verse “consolidada” en instituciones diferenciadas que operan en el mercado de masas segmentado en función de la diversidad de público. Con base a la dotación de los capitales necesarios, la legalización y reglamentación, la provisión de subsidios, profesionalización de los sujetos del campo, adquisición y transferencia tecnológica y el desarrollo de empresas de producción.

Actualmente, la postura del gobierno en torno al área de Cultura, Patrimonio e Identidad, comprende 25 medidas para avanzar en acceso a cultura, formación, financiamiento, institucionalidad y patrimonio. Además, se pretende presentar el proyecto de Ley del Ministerio de Cultura y Patrimonio. Estas son medidas presentadas



por la presidenta electa Michelle Bachelet (Programa de gobierno Michelle Bachelet, 2014, extraído de: <http://www.cultura.gob.cl/programa-cultura-michelle-bachelet/>)


En cuanto a la institucionalidad cultural, esta data desde el año 2003, con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y al que se incorpora el existente Fondo Nacional de la Cultura y las Artes (FONDART). Adicionalmente, se cuenta con la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), el Consejo de Monumentos Nacionales (CMN), ambos dependientes del Ministerio de Educación, y la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) del Ministerio de Relaciones Exteriores.

Por otro lado, la Región de La Araucanía, como espacio multicultural y dinámico en materias de despliegue cultural, mantiene una amplia y variada gama de agentes culturales, sólo en la comuna de Temuco encontramos 493 de estos agentes, representando el 58.8% del total, y un 41,2 % está compuesto por las demás comunas, Padre las Casas es la que se adjunta al segundo lugar en esta materia (CNCA, 2012, p. 29). En cuanto a la provincia de Malleco, esta sólo contiene un 14% de los agentes culturales de la región a diferencia de la provincia de Cautín que representa un alto 85% (CNCA, 2012, p. 29).

En cuanto al desarrollo de agentes culturales en las áreas del arte, la rama de la música es la que mantiene un mayor alcance, considerando el 31% del total de estos (CNCA, 2012, p. 30), dentro de esta cifra se consideran toda clase de expresiones y actividades musicales, entre ellas música docta, música folclórica, mapuche y populares (rock, hip-hop, rap, etc.), La música popular concentra un mayor porcentaje de participación ciudadana con un 15 %, (CNCA, 2012, p. 30). En cuanto a los agentes culturales, el área de la música sigue llevando la delantera con un 27 % de estos, en segundo lugar se encuentran la literatura con un 14%, la danza se encuentra más abajo con un 12% y por ultimo las artes visuales, compuestas por fotografía, pintura, escultura, etc., componen un pequeño 5% (CNCA, 2012, p. 30).

Las industrias culturales en la región no se encuentran fuertemente consolidadas ni establecidas, pero sí, la zona cuenta con todos los elementos propicios para su desarrollo. Hasta el momento, más que un trabajo de industrias culturales se han desarrollado emprendimientos, estos son iniciativas por parte de privados que por medio de la autogestión han logrado construir un espacio para el desarrollo cultural de la región.

En cuanto al financiamiento de la producción cultural, se destacan los fondos y financiamiento público desde el CNCA, la Ley de Donaciones Culturales (instrumento legal que estimula el sustento e intervención desde privados, como empresas o personas, en el financiamiento de proyectos artístico culturales) y el Fondo Nacional del Desarrollo Regional (FNDR); por otro lado se encuentran las ONGs, Universidades, y en menor medida empresas.



Las condiciones socioculturales de la producción de arte y cultura en La Araucanía, se relacionan a las características y condiciones materiales incipientes de la región. Se identifican algunas fuentes de financiamiento constituidas con distintos roles y que son parte de una trama de relaciones sociales, políticas y culturales (Berho, 2010). En cuanto a las tendencias artístico culturales de la Región, el desarrollo del arte mapuche se presenta como un proceso que ha alcanzado cada vez mayor relieve en el contexto local, especialmente en el sentido de los efectos en la configuración de la identidad artístico-cultural como eje fundamental en la construcción de sentidos (Berho, 2010).

La Región de La Araucanía posee un carácter de multiculturalidad y una presencia fuerte de elementos incipientes en relación al arte y a la cultura, que se hallan inmersos dentro de un contexto sui generis.


MARCO DE REFERENCIAS TEÓRICAS

Para el sustento teórico de la investigación, se utilizarán primeramente los planteamientos provenientes de la sociología de la música, como suerte de telón de fondo y enfoque de mira para abordar la problemática. Acompañado esto de la presentación del concepto de Industria cultural, desarrollado inicialmente por Adorno y Horkheimer (1988) y luego, tratado desde lo postulado por Cuadra (2007) como Hiperindustria cultural, concepto que se presenta como adecuado a las sociedades complejas contemporáneas. Complementando esto, y para el coherente desarrollo de las referencias teóricas presentadas, se aborda lo relacionado al patrimonio y las industrias culturales, desde lo que plantean autores como García (2008) y Canclini (1989), esenciales para el consecuente enfoque presentado. Luego, se presenta una síntesis de la Teoría del control cultural desde Bonfil Batalla (1988), sobre la cual se realiza una adaptación para abordar el análisis del folclore regional, los elementos culturales y las decisiones sobre estos. Finalmente se presenta lo abocado a la Identidad Regional, para lo cual se utilizó el “Estudio para el fortalecimiento de la identidad regional” de IDER (2009), el cual proporciona tanto el concepto de identidad utilizado, como también sustentos para la propuesta de análisis, como la escala de valor de identidad y los escenarios de futuro utilizados para la industria y la relación con el folclore de la Región.

1. PLANTEAMIENTOS DESDE LA SOCIOLOGÍA DE LA MÚSICA

La música, del griego *mousikē* (“*el arte de las musas*”), se presenta desde la infancia como algo inherente a la vida misma. Es lenguaje universal que supera fronteras, ideológicas, del idioma, del tiempo y del espacio. Como fenómeno y expresión irrevocable, ha sido abordada como objetivo de investigación por un variado abanico de áreas, y ha sido de interés desde tiempos inmemorables. Siendo así, la sociología también se le ha aproximado científicamente. La música como fenómeno de expresión social ha sido abordada sociológicamente desde los clásicos hasta la contemporaneidad. A pesar de ello, sus avances en comparación con otras áreas dentro de la misma sociología no han sido quizás los esperados. Urge entonces el conocimiento de dicha arista sociológica.

Históricamente las sociedades se han caracterizado por poseer distintos mecanismos de expresión que sirven a la vez de formadores de identidad cultural como de reproducciones de ésta, ya sea estéticamente, de manera ritual, de religiosidad, de interacciones entre los sujetos. Es decir, por poseer una cultura como cohesión que las



identifica (y permite clasificar) de sociedades como tal. La música ha sido utilizada por y desde las sociedades de diversas maneras, como lo son fines religiosos (ceremonias, funerales, ritos), para traspasar conocimiento, historia y tradiciones, para estimular emociones o expresar sentimientos, para intensificar otras expresiones como lo sería la poesía, etc. En fin, una multiplicidad de “usos” que han acompañado la historia de la humanidad.

¿Pero qué se entiende por música? Podría decirse que es sonido organizado, como menciona Steingress (2008), y además, ser una construcción social determinada culturalmente, como forma de expresión de los sujetos.


[...] El valor estético de la música incide en la construcción de sentido mediante una experiencia somática, sensual, cuya iconografía se debe al ritmo, la armonía, la melodía, el timbre y la forma empleada. Como instrumento para la construcción de sentido, la música pertenece a la dimensión simbólica de la sociedad, es una manifestación peculiar, autónoma, de la cultura (Steingress, 2008, p. 244).

Entonces, música, cultura y sociedad son inseparables, la música siendo manifestación social dentro del campo de las artes y como expresión de las tendencias/influencias de desarrollo de la sociedad determinada que la produce. Como forma de expresión cultural, la música ocupa un sitio histórico dentro del folclore de las sociedades, siendo inherente a las manifestaciones culturales folclóricas.

A suerte de entendimiento general, la sociología de la música se podría definir como el área dentro de la disciplina que pretende estudiar las relaciones entre música y sociedad, comprendiendo producción y reproducción tanto del desarrollo como de los procesos históricos que enlazan a ambas.

El impulso inicial de la sociología de la música obedeció al descubrimiento por parte de los primeros musicólogos de que la música no puede explicarse exclusivamente desde los presupuestos de la musicología histórica y sistemática como “texto”, sino que la verdadera comprensión del hecho musical requiere el análisis de su contexto social y cultural (Steingress, 2008, p. 242).

El sociólogo de la música, no puede emitir juicios de valor y considerar a un tipo de música “buena” o “mala”, (competencia del musicólogo es el de categorizar una pieza musical), además, no le atañen las consideraciones ni análisis técnicos musicales, ya sea la obra en sí, los tonos, la melodía, armonía, estilo ni ritmo. Una canción no puede decir mucho sobre cómo estaba compuesta la estructura social de su contexto, se deben conocer, mediante el método científico e instrumentos de investigación sociológica, las condiciones que le atañen a dicha pieza musical, es decir, una visión que abarque la



complejidad de la sociedad que la produjo. El objeto de estudio del sociólogo no es la pieza musical, la canción, sino el sujeto como ente socio-cultural y las relaciones que se suceden entre música y sociedad (ni causales, ni unidireccionales), sino como procesos sociales con carácter continuo que ocurren en la interacción entre artista/compositor y su entorno social, dando como resultado una suerte de recepción por parte del público/espectador/receptor, de dicha creación del artista, reaccionando, de diversas maneras frente a ésta.

La obra musical es, en realidad, un todo en sí misma. “La especificidad de la música no reside en su aislamiento, sino al contrario, se percibe en un todo cultural del que forma parte y en el que ocupa un lugar propio” (Supicic, 1988, p. 106). El análisis de sus “partes” o la priorización de unas por otras, es determinado por el punto de visión, el enfoque, con el cual se aproximará a ella. Las complicaciones aumentan, cuando se consideran por ejemplo, los tres tipos de aproximaciones/relaciones entre la música y la sociedad, que plantea T. Kneif (citado por Supicic, 1988):


- La música está solamente condicionada por la sociedad.
- La música es la expresión de la sociedad.
- La música refleja las condiciones sociales en las que nace (Supicic, 1988, p. 82).

Estas tres posturas podrían constituir confusiones, aunque, más bien ninguna de dichas interpretaciones debe considerarse como excluyente o antónima, pues la música y su relación con la sociedad cumple esas interacciones, toda vez que es creada desde la sociedad como mecanismo de expresión cultural: la música folclórica, transmitida de generación en generación siendo inherente a la transversalidad del tiempo, es parte de los valores y cultura de cada pueblo, comunidad, sociedad.

El mundo de la comunicación y de la reproducción musical, y los fenómenos de masas que afectan a la música, no se indagan con genuinas intenciones cognoscitivas como otros aspectos de la cultura musical, sino que son conducidos hacia la periferia del interés sociológico, que sustancialmente se circunscribiría a la hermenéutica social de la “gran música” (Serravezza, 1988, p. 71).

Esta cita hace patente una actitud sociológica que claramente fue imperante. A la sociología de la música le interesaba la música seria, culta, la música clásica, la música proveniente de Occidente (como el caso Adorno y Weber).

Lo que al presente hace contraste, pues en la actualidad los estudios sociológicos referidos a la cultura de masas, al público y a la música “popular” son variados (en este



caso, partiendo desde los planteamientos de la sociología de la música, se pretenderá abordar sociológicamente a la música folclórica de la Región de La Araucanía).

La multiculturalidad y pluralidad característica de las sociedades contemporáneas, acentúan la rapidez y la difusión extensa de la música en todas sus expresiones. Realizar distinciones elitistas y rigurosas es complejo desde una perspectiva sociológica, pues con las tecnologías de la información y la comunicación, el consumo y la difusión de la música, se han alcanzado niveles impensados, por tanto diferenciar tanto música como públicos, es complejo, al encontrarnos pues, en sociedades complejas. La cultura de masas y la democratización de los medios, como es el internet, permiten el libre acceso a lo culto y a lo popular de forma mucho más asequible que antaño.


Donde estas diferencias se hacen difusas, es cuando se hace referencia principal a las letras, es decir, no es la música (melodía, ritmo, armonía) lo que permite distinguir una canción revolucionaria de izquierda de una canción conservadora de derecha, sino la *letra*. Ocurre algo similar en la música folklórica o patriota, donde las letras de las canciones juegan un papel preponderante, como símbolo de cohesión y vínculo simbólico. “Más que la música, pareciera que son las letras las que reforzaran los nexos de la solidaridad social y las que expresan los sentimientos comunes” (Etzkorn, 1982, p. 630). Es por esto, que la música folclórica adquiere una relevancia e interés sociológico sugestivo, en el sentido de ser parte de sociedades determinadas como vehículo de expresión identitario, tanto en relación a los rasgos musicales como el ritmo, armonía, melodías, como a las letras y su interpretación.

2. INDUSTRIA CULTURAL

a. Desde la teoría crítica

La formulación paradigmática de la teoría de la industria cultural fue primeramente realizada por Adorno y Horkheimer en “*Dialéctica de la Ilustración*” (1944-1947). Al ser los primeros esbozos y planteamientos en torno a la temática, es que son un referente teórico base para aproximarse a la ideología e industria cultural contemporánea, sus lógicas y alcances.

Siguiendo a Adorno y Horkheimer, “La participación en tal industria de millones de personas impondría métodos de reproducción que a su vez conducen inevitablemente a que, en innumerables lugares, necesidades iguales sean satisfechas por productos *standard*” (Adorno y Horkheimer, 1988, p. 1). La industria como uno de los vehículos claves dentro de la marcha del capitalismo y su afianzamiento, se ha desenvuelto en todo ámbito de la vida social, donde la producción, comercialización y mercantilización de los objetos, actúan como confirmadores del desarrollo capitalista.



El ambiente donde la técnica y su racionalidad conquistan poder en la sociedad, es el poder de los círculos económicamente más fuertes. Así, la técnica de la industria cultural produce y reproduce igualación y producción en serie de la obra (ya sea *musical*, literaria, visual), haciéndole perder a la misma, aquella lógica por la cual se distinguía y caracterizaba de la lógica del sistema social, lo que no sería causa de la técnica en cuanto tal, sino del papel y función que ésta desempeña en la economía de la sociedad. Incluso la misma conciencia individual de los sujetos sería reprimida por el control de las necesidades desde la industria cultural.


Se presenta una apropiación de los sujetos en cuanto que emisores (músico en este caso) como que receptores (consumidores). Apropiación que se sucede en los tres niveles: sujeto, objeto y mensaje. La industria maquinaría cual producción en serie de un mismo producto a la obra de arte, al creador y al receptor. La presencia del consumidor sería presentada como el resultante de la alienación y control desde la lógica del capitalismo, por ende, su autonomía, libertad, identidad y apreciación quedarían fraguadas bajo la fuerza y alcance de la industria cultural, todo ello con un telón de fondo económico. Según los planteamientos de Adorno y Horkheimer (1988).

Desde los círculos de poder de la industria se realizan las distinciones enfáticas, de lo que es por ejemplo, música popular o música docta, los cuales, según Adorno y Horkheimer, no se urden desde la realidad, sino que son utilizados para clasificar y organizar a los tipos de consumidores, donde cada cual se comporta “espontáneamente” de acuerdo a los niveles, índices estadísticos y categorías de productos creados y difundidos artificialmente. Bajo las lógicas de estandarización y producción en serie de las dinámicas industriales, la obra perdería la esencia misma del arte. La industria se apodera de la obra, la absorbe, la moldea, y la produce en serie.

La cultura misma se presenta como mercancía y a la vez de manera paradójica, pues se encuentra subordinada de cierta forma a las leyes de intercambio pero ya ni siquiera puede ser intercambiada: se disuelve en su reproducción y su uso. Lo que conlleva una serie de cuestionamientos de carácter crítico, ¿qué es cultura entonces?, ¿es la misma industria cultural la que define lo cultural y no cultural?, ¿las manifestaciones culturales se potencian o se diluyen en ella? ¿La obra musical se encuentra inmersa en las tensiones de la industria y de la identidad?

b. Hiperindustria cultural

Las dos décadas pasadas evidencian los cambios más radicales en el devenir social e histórico, en cuanto a transformaciones políticas, económicas y culturales. La caída de los socialismos y su promesa, la re-configuración tecnológica y económica del capital, y el avance de una cultura-global, marcan la pauta de esta “mutación antropológica” en marcha (Cuadra, 2007).




El transcurrir histórico y la aceleración de los procesos modernizadores, han propiciado que se llegue a hablar conceptual y teóricamente de encontrarnos en un periodo posmoderno (Jameson, Lyotard, Benjamin, entre otros). La gran velocidad con que los cambios sociales se han producido, la globalización y la complejización de la sociedad, han generado incluso el hablar de encontrarnos en *Sociedades Hipermodernas* (Cuadra, 2007), basadas en la aceleración y profundización de los procesos más que en las discontinuidades. “La hipermodernidad, lo hipermoderno quiere dar cuenta de una continuidad y una radicalización de los supuestos modernos” (Cuadra, 2007, p. 8).

La economía cultural se encuentra en lo que podría describirse como una *hiperindustrialización cultural*, traducido esto en el alcance extremo de las tendencias de la modernidad, con la expansión de las nuevas tecnologías situadas para públicos planetarios e hipermasivos. Proceso que se enmarca dentro de un contexto superior: la modernización de la modernidad: la hipermodernidad (Cuadra, 2007). Así, se ha dado paso a lo que Cuadra (2007) identifica como Hiperindustria Cultural, la que deviene en un alcance global: la fluidez y transmisión del capital en base a los lenguajes digitales le han hecho fluir simbólicamente, lo que se sincroniza en “tiempo real” con la fluidez de la conciencia de públicos hiperglobales- hipermasivos. Fenómeno y conceptos que se vinculan directamente con lo que Horkheimer y Adorno denunciaban como Industria Cultural: la producción industrial de los imaginarios.

La tecnología, juega un papel trascendental en el desarrollo de la industria y reproducción musical, a la vez que los medios de comunicación también juegan un papel significativo en el desarrollo de *la hiperindustria cultural*. Algunos autores como Adorno (1988) presagiaban que estos fenómenos o nuevos medios de desarrollo colectivo e individual, traerían consigo un acto de uniformización o homogenización social, en contraste con lo que argumenta Cuadra (2007): que todos estos cambios veloces en el paradigma colectivo, y la *hipermodernidad* inmediata, traen como consecuencia la búsqueda y la mayor importancia a la pluralidad de la sociedad, una existencia de diferenciación en los distintos ámbitos del desarrollo social, derivando en una mayor complejidad de la sociedad moderna actual, que se reconoce como hipermoderna.

Es así, como la industria cultural se influencia por las profundizaciones y continuidades de la sociedad posmoderna o hipermoderna, siendo la tecnología uno de los grandes influyentes que interviene en las racionalidades técnicas y en las configuraciones conceptuales e ideológicas del pensamiento. Los procesos de la industria cultural entonces, se aceleran en una innovación y pluralidad constante.

c. La industria cultural y lo comercial



La sociedad de masas será el escenario en donde se va a librar el “enfrentamiento” entre lo “comercial” y lo “auténtico”, o toda clase de términos y adjetivos que se quieran emplear para denotar una y otra parte que no son más que las dos caras de una moneda, dos estadios diferentes de un proceso, aunque no por ello necesariamente contradictorios y sí relacionales (García, 2008, p. 195).

La industria cultural como “institución” parte del proceso de desarrollo del capitalismo, orienta sus lógicas hacia la acumulación de capital, ligándose a la “sociedad de masas” y a la producción/reproducción orientadas al consumo de públicos masivos/hipermasivos. Con la industrialización de la cultura, los bienes simbólicos acaecen como bienes de consumo, con un constante desarrollo de niveles tecnológicos. Lo que se traduce en la disolución de la autenticidad de lo estético. La percepción de la experiencia estética devendría en un valor exhibitivo, pues la obra recae en la condición de ser reproducida mecánicamente para su apropiación masiva. A partir de la homogeneización de la oferta, el estilo se suprime y la imitación se absolutiza, la misma dinámica de la industria supondría la negación de la innovación, sucediéndose entonces la paradoja: reproduce estandarización pero está obligada a una innovación constante, lo que se lograría sólo en apariencia: “[...] no es más que un cambio exterior de la misma cosa, y termina por ser una propuesta minimalista tanto en su discurso como en sus contenidos. La estrategia parece responder más al *cómo* se ofrece y menos al *qué* se ofrece” (García, 2008, p. 195).

Entonces, la obra misma se negaría en su función social adscrita: la distinción simbólica. En este punto García (2008) presenta una crítica a los postulados teóricos de Adorno y Horkheimer, pues se enmarcarían dentro de una ingenuidad y elitización romántica, en base a los calificativos utilizados y categorizaciones, por ejemplo de lo identificado como *barbarie estilizada* versus un *arte superior*. Lo que conllevaría a la premura de una distinción entre lo “masivo” y lo “popular”, de los productos culturales ofrecidos para el consumo de la sociedad y aquellas categorizaciones que se urden en el seno mismo de ésta, y que se nutren de diversas matrices culturales de orden local y global (García, 2008).

Se presenta entonces una tensión inmanente entre la búsqueda de la conservación de una supuesta autenticidad e identidad por un lado, y la aceptación de ofertas desde la industria: lo comercial y lo masivo, las que no pueden ser negadas encontrándose en una sociedad donde la profundización de los procesos modernizadores se han traducido en la afirmación de sus lógicas.

Esa tensión de convivir con el mercado, con lo comercial, busca resolución por medio de *la autenticidad como una distinción de calidad, cómo símbolo*

*de un trabajo que va más allá de lo comercial. La autenticidad se refiere entonces al poder de resistir o subvertir la lógica comercial*¹ (Zapata et al., 2002, citado por García, 2008, p. 196).

La identidad y la autenticidad entonces se juegan en negociación constante en las relaciones que se establecen con la estructura y dinámicas de la industria cultural. Se vuelve entonces a la necesidad de distinción entre popular y masivo, comercial y popular, que análogo a moderno, modernidad, modernización, no es lo mismo popular, popularidad, popularización. Desde un extremismo las expresiones estéticas eruditas-populares son percibidas como auténticas (como el folclore), pero bajo este reduccionismo no se consideran las formas contradictorias bajo las cuales estas expresiones se generan. “Los procesos de popularización –cuando algo adquiere “popularidad”- se dan desde arriba (lo “erudito”) o desde abajo (lo “popular”) y, por lo general, terminan en la mitad (lo “comercial”)” (García, 2008, p. 196).

Para percibir y acercarse a la cultura popular sin la valoración de “superior”, “original” y a una cultura masiva como vacía, se debe dejar de cierta forma el sesgo presentado, de pensamiento dicotómico, como primer paso para una síntesis. Síntesis que según García (2008, p. 198), se basaría en tres premisas básicas:


- Todos los productos culturales se comercializan, aunque no todos a una escala masiva.
- No todo lo que está “abajo” es contestatario o de resistencia, o tradicional o folclórico.
- No todo lo que no es hegemónico es subalterno y viceversa.

Con lo cual se abriría una visión amplia y epistemológica desde la cual pueden expresarse una serie de indagaciones investigativas que no respondan a los cuestionamientos con un sesgo clásico y reduccionista, sino en aras de desentramar los límites borrosos e híbridos que se encuentran presentes en la cultura contemporánea y sus expresiones, en los objetos culturales de distintas clases y grupos sociales.

3. PATRIMONIO E INDUSTRIA CULTURAL

a. El patrimonio en la época de las industrias culturales

¹ Cursivas propias de la cita.




Erróneamente suele pensarse que el patrimonio o lo patrimonial se avoca exclusivamente a quienes se especializan en el pasado o en las culturas, ya sea arqueólogos, historiadores o antropólogos. Dicho pensar de exclusividad no es correcto, ni corresponde a la reconceptualización que se ha realizado al patrimonio cultural, Canclini (1989), muestra tres cambios importantes a tomar en consideración, en la definición del Patrimonio:

- El patrimonio no sólo se refiere a aquellas expresiones pasadas, monumentos y artefactos del pasado, sino además lo que se denomina como patrimonio vivo, es decir, manifestaciones y expresiones actuales, tangibles e intangibles.
- Se ha venido extendiendo una política patrimonial de conservación y administración de los bienes y manifestaciones del pasado, a los usos sociales que las relacionan con las necesidades actuales/contemporáneas.
- Frente a los bienes culturales desde las clases hegemónicas dominantes (palacios, objetos de la nobleza, etc.), se reconoce además que el patrimonio se compone de los productos de la cultura popular: **música**, escritos, saberes, bienes materiales y simbólicos.²

Con la masificación de los medios y del acceso a la información de las sociedades modernas y contemporáneas, la cultura y lo patrimonial también se han reubicado, llegando a personas de todo el mundo a través de internet y de la televisión. “El problema no se reduce a mejorar la interpretación ideológica del pasado. Las posibilidades de difusión masivas y espectacularización del patrimonio que ofrecen las tecnologías comunicacionales modernas plantean nuevos desafíos” (Canclini, 1989, p. 8). Por ejemplo, ¿Cómo usar los medios para desarrollar una conciencia crítica acerca de los patrimonios y del folclore regional?, ¿cuáles son los límites de acción de la industria por sobre las manifestaciones culturales?, ¿cómo la política pública puede legislar sobre el alcance, difusión o *alteración* de estos bienes sin afectar los derechos de libre acceso de la ciudadanía?, ¿de qué manera estos derechos se relacionan con los derechos de los grupos indígenas, mapuche, populares, a quiénes históricamente pertenecen estas manifestaciones?. Es necesaria una nueva instrumentalización conceptual y metodológica para lograr un acercamiento y análisis a cabalidad de las interacciones que se suceden entre lo popular y lo masivo, lo tradicional y lo moderno, lo patrimonial y lo emergente.

Actualmente, las políticas de conservación del patrimonio manejan un concepto

² Planteamientos que guardan estrecha relación con la definición desde UNESCO del patrimonio, que será presentada posteriormente, y que es parte esencial del abordaje a la problemática de investigación.



ampliado del patrimonio, con el avance y superación del elitista concepto de lo que era la cultura, incluyéndose así diversas formas y expresiones artesanales de producción popular: no se puede negar la danza, la textilería, la literatura indígena, la **música**.

El mercado simbólico de masas y la industria cultural son sentidos generalmente como ajenas al área de la cultura y del patrimonio. La cultura que reparten a domicilio vía internet, televisión, industria discográfica, generalmente, es manejada por iniciativas privadas, que crecen en recursos y vigencia comercial y simbólica. Existe además, la extendida creencia de que la cultura es la erudita y tradicional, y que cualquier acercamiento y convivencia de ella con la *cultura de masas* le perjudica y degrada. Se presenta en el común discurso de la fatal apropiación de la cultura por parte de lo urbano y las industrias culturales, que las manifestaciones y bienes culturales son expresión de un tiempo pasado mejor. Se debe dejar en claro, que no puede mantenerse esta posición si se le enfrenta el hecho de que el patrimonio y la cultura son algo que se quiere resguardar, rescatar y salvar.


[...] las artesanías tradicionales surgieron de progresivas adaptaciones al entorno natural y de distintos tipos de organización social, primero precolombinos, luego coloniales y, por último, del capitalismo moderno. No vemos por qué los antiguos diseños de los edificios deben permanecer indiferentes a las nuevas funciones que se le asignan, ni por qué la alfarería y los tejidos no pueden adaptarse a las condiciones socioeconómicas y culturales de los indígenas que migran a las grandes ciudades o habitan pueblos campesinos transformados (Canclini, 1989, p. 9).³

El problema recaería más bien no en que las manifestaciones tradicionales “cambien” o se difundan de distinta manera, sino bajo qué criterios se hace y quiénes lo hacen: el músico, el folklorista, el artesano, la industria, los intermediarios, los políticos, los consumidores.

Una distinción clave que realiza Canclini (1989) además, citando a Raymond Williams (s.f), es que en base al carácter de proceso que presenta el patrimonio junto a las características de cambio de las sociedades contemporáneas, debe diferenciarse aquello que es arcaico, residual y *emergente*.

- Lo arcaico concierne al pasado, y se reconoce como tal por quienes lo reviven actualmente, generalmente de una forma “deliberadamente especializada”.
- Lo residual se creó en el pasado, pero aún se encuentra en actividad dentro de los

³ Tal como sucede con el folclore, y que es la problemática que plantea la presente investigación. El cual evoluciona de la mano con las sociedades y sus manifestaciones culturales, surgiendo de cierta forma lo que se plantea como Folclore emergente.



procesos culturales.

- **Lo *emergente en cambio*, designa nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales.**


La política cultural y los mecanismos e iniciativas de conservación y protección de la cultura y del patrimonio no deben aferrarse al primer sentido, como generalmente ocurre, sino se debe articular la recuperación de la multiplicidad y densidad histórica-cultural con las nuevas significaciones que generan las prácticas innovadoras en consumo, producción y difusión.

b. Patrimonio: culturalmente representativo

Uno de los cuestionamientos que adquieren más peso en cuanto a la problemática de la cultura y el patrimonio, es su valoración filosófica y estética, y el principal criterio al que se apela es al de autenticidad; *el folclore patrimonial es auténtico mientras que el folclore emergente no lo es*. Lo alarmante es que este criterio sea empleado para demarcar el acervo de bienes y expresiones que “merecen” ser considerados por los científicos sociales y las políticas públicas en el ámbito de la cultura. Este criterio de autenticidad se encontraría fuera de contexto, “porque las condiciones presentes de circulación y consumo de bienes simbólicos han clausurado las condiciones que en otro tiempo hicieron posible el mito de la originalidad en el arte, el arte popular y el patrimonio cultural tradicional” (Canclini, 1989, p. 10). La transformación vertiginosa de la sociedad otorga un contexto totalmente divergente al que se presentaba antaño cuando lo “tradicional” se encontraba en su génesis, por ende, sus dinámicas de traspaso y de desarrollo actuales son otras.

Con el criterio de autenticidad se apela al hecho de que la producción y reproducción de la obra (musical, visual, literaria) degradaba la esencia misma de la obra artística. Lo medular de la problemática es que ha cambiado la inclusión e introducción del arte en las relaciones sociales: la obra ya no se asocia a la tradición a través de relaciones de ritualidad, de adoración y misticismo a una obra única. Las obras se difunden en una multiplicidad de escenarios y por ende devienen en distintas lecturas. Preservar la memoria del patrimonio debe plantearse como un problema de asumir la representación del pasado de manera colectiva, introduciéndose libertad y creatividad en las relaciones con el patrimonio.

En el patrimonio cultural tradicional la distinción entre un original y una copia, es central en la investigación artística y científica de la cultura, además de la importancia de su difusión. En relación a esto debe diferenciarse la valoración de ciertos objetos y expresiones porque condensan en sí un saber, hallazgos esenciales y sensibles, o incluso



hitos fundadores y acontecimientos importantes dentro de la historia de una comunidad, y la pretensión de la autenticidad bajo el velo de una concepción arcaizante de la sociedad. Esto último detenta en al menos tres breves:


- Idealiza algún momento del pasado y lo pretende como paradigma sociocultural del presente, decide que todos los testimonios atribuidos son auténticos y guardan un poder estético, religioso o místico insustituible. Se cae en ingenuidad y fetichismo histórico.
- Bajo prejuicios se eliminan todas las oportunidades de ampliar el acceso y difusión a la experiencia y comprensión del propio pasado y de otras culturas y pueblos, que ofrecen las técnicas de reproducción contemporáneas.
- Olvida que toda cultura es resultado de una selección y combinación siempre en renovación de sus fuentes: es producto de una puesta en escena, en la que se elige y adapta lo que se representará, de acuerdo a lo que los receptores pueden escuchar, ver y comprender. Las representaciones culturales no presentan al hecho mismo, ni cotidiano ni trascendental, son siempre representaciones. La fe ciega es la que fetichiza el objeto/obra creyendo que en estos se encuentra la verdad. Se debe tener presente, que los objetos adquieren y cambian sentido en los procesos históricos, dentro de diversos sistemas de relaciones sociales (Canclini, 1989, pp. 11-12).

Es decir, no debe caerse en una suerte de fundamentalismo cultural. La obra, como obra musical en este caso, merece que cada comunidad o sociedad de la cual se origina, siga preservándole como testimonio, cultivando la memoria en distintos medios de expresión que contribuyan a conocerla, reconocerla y apreciarla. Las políticas públicas en el ámbito de cultura y patrimonio no deben avocar su accionar sólo a los objetos “auténticos”, sino a los culturalmente representativos, donde primen los procesos y no los objetos por su capacidad de permanecer auténticos, sino porque representan en sí distintos modos y cosmovisiones de mundo de ciertos grupos sociales, en este caso de la Región de La Araucanía.

4. PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL DESDE UNESCO

En los años cuarenta, las principales discusiones que se abrieron en torno al folclore, se realizaron con una finalidad de mantener a este como Patrimonio Cultural Inmaterial. Según la definición de la UNESCO, Patrimonio Cultural Inmaterial son:

Los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas –junto



con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana [...] (UNESCO, 2003, p. 2).⁴

Este concepto se adscribe a las prácticas culturales que se originan en grupos o individuos con características propias, que han sido expresadas y preservadas por los mismos, manteniendo su herencia y conservación. Se identifica como el conocimiento que comparte una sociedad o comunidad determinada, el cual es usado a su vez como un motor y medio de construcción de identidad y que contiene elementos diferenciadores de otros, la comunidad utiliza este patrimonio como un impulso en el desarrollo de sus roles y actividades.


5. EL FOLCLORE

(Del inglés folk “pueblo” y lore “acervo”, “saber” o “conocimiento”)

El folclore desde una perspectiva popular, es una de las máximas representaciones de la identidad cultural de un lugar o comunidad determinada, como lo definen Barros y Dannemann (2002), “la índole misma del folclore se concentra en [...] dos factores dados: bien común y distintivo, por representar a una comunidad determinada y por distinguirla de otras en su funcionar cultural, tradicional y espontáneo” (Barros y Dannemann, 2002, p. 7). El folclore sería entonces un medio de representación y expresión de la identidad local, la pertenencia de los individuos a una comunidad determinada por medio de símbolos, expresiones, fines y caracteres propios, los cuales a su vez lo diferencian y separan de otros grupos semejantes: *el folclore representa una forma de pertenecer y a su vez de diferenciarse.*

El arte, representa el principal canal de expresión del folclore, dentro de todas sus formas de expresión, para motivos de la presente investigación, la mira se enfocará a la

⁴ El concepto de PCI es también clave para la investigación, en el ámbito del folclore patrimonial, tanto teórica como metodológicamente.



Música, debido a que las prácticas musicales son el principal y más masivo canal de expresión folclórica y además representa uno de los puntos más álgidos en las discusiones sobre lo folclórico.

Para Mariana León Villagrán e Ignacio Ramos Rodillo (2011), el concepto de folclore se define de la siguiente forma:

El folclore simboliza una relación particular con el pasado, con el transcurso de esa vida espiritual comunitaria, mediante la cual es enaltecida la tradición que lo sustenta. A su vez, el folclore determina como “tradicionales” los elementos transmitidos por éste [...] De acuerdo a su definición, el folclore es en tanto cultura, el plano en el que se relacionan sus expresiones con la vida. En otras palabras se refiere a la práctica que hacen los agentes folclóricos en sus contextos de origen, según la cohesión y fuerza social de las comunidades que los cobijan (Rodillo y Villagrán, 2011, p.32).

En base a los términos de folclore de los autores expuestos, la concepción de folclore que se utilizará corresponde a la muestra de las tradiciones e identidad de un grupo y/o comunidades que comparten códigos y elementos socioculturales, una proyección de las formas de vida, del pensamiento y las prácticas culturales, las cuales se transfieren en forma de herencia, legado que se enseña y traspasa de generación en generación, en una comunidad determinada, como medio de expresión de su identidad local.

6. FOLCLORE PATRIMONIAL

El concepto de folclore patrimonial, se adscribe a las prácticas culturales o instrumentos, como también espacios propios, que se originan por individuos y/o comunidades, las cuales comparten características, pensamientos, expresiones y una identidad local propia, en relación con su contexto, entorno y naturaleza. Estas son expresadas y preservadas por los mismos, por medio de la herencia y conservación, en la transversalidad del tiempo. Es la expresión de la cultura de determinado grupo. En este caso específicamente, se trabajará con las expresiones musicales, que son transmitidas de generación en generación y son recreados constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad (UNESCO; 2003), y que tienen directa relación con la cultura y grupos de la Región de La Araucanía.

Este concepto emerge desde las conceptualizaciones presentadas y lo que se entiende por folclore, en mixtura con la definición de PCI de UNESCO, lo cual se presenta como

herramienta conceptual clave para motivos de la investigación.

7. ENFOQUE TEÓRICO PROPUESTO: FOLCLORE EMERGENTE

De forma paralela al desarrollo del Folclore Patrimonial, surge otro concepto central y eje de sustento de la investigación. Como producto de las prácticas musicales, influencias globales y la industria musical, se propone denominarle “Folclore emergente”. Según la RAE, lo emergente se define como: “*Que nace, sale y tiene principio de otra cosa*” (Real academia Española, 2013). En base a esto y lo tratado anteriormente en relación al folclore, se desarrollará este concepto que representaría las prácticas folclóricas modernas. Significación que puede relacionarse al término de los 50’ para bandas de música folclóricas nuevas, el neo-folclore, el cual produjo una ruptura en la concepción de aquella época en lo que a folclore se refiere.

En la actualidad las estrategias y dinámicas globales y los procesos de modernización, han determinado la vía de producción musical. La industria musical es mucho más fuerte y materializada, lo que ha desencadenado que los grupos musicales que desarrollan folclore, integren en su música, ideologías, pensamientos, instrumentos y elementos musicales que no son propiamente tradicionales de su contexto y cultura. Se utilizará el adjetivo *emergente* para denominar a esta concepción, ya que lo emergente es aquello que nace o tiene principio de otra cosa, en este caso el folclore emergente tiene principios bases en la música folclórica tradicional patrimonial y emerge de las prácticas musicales que representan la identidad y la diferenciación con otros: la música folclórica emergente construida desde las bases tradicionales, es la expresión de estas pero con la incorporación de nuevos elementos modernos, los cuales cambian la significación y el rol de esta frente a la sociedad actual. Es emergente además, en el sentido de no adscribir dentro de sus lógicas el traspaso generacional de conocimientos, discursos, prácticas.

8. TEORÍA DEL CONTROL CULTURAL

Los elementos culturales pueden ser tanto propios como ajenos. Por elementos propios se entiende como aquellos recibidos dentro de la unidad social determinada en forma de heredo y traspaso generacional, y que son a su vez producidos, reproducidos y transmitidos por la misma comunidad, de acuerdo a la naturaleza de cada elemento cultural. Por otro lado, los elementos ajenos son aquellos que no fueron ni producidos ni reproducidos por la cultura de la unidad social, pero que viven en esta, pueden ser adquiridos o impuestos, por ejemplo en el caso de la Araucanía, como situaciones de encuentros y contactos interculturales (de asimetría y exclusión en este caso, en

relación a la cultura mapuche y al territorio). Esto además, se vincula estrechamente con las decisiones que toma la determinada cultura de un grupo dado, sobre estos propios elementos. Bonfil Batalla (1988), presenta cuatro ámbitos posibles de diferenciación en función del control cultural existente:

Tabla 1. Ámbitos de la cultura en función del control cultural

Elementos Culturales	Decisiones	
Propios	Propias	Ajenas
	Cultura AUTÓNOMA	Cultura ENAJENADA
Ajenos	Cultura APROPIADA	Cultura IMPUESTA

Fuente: Bonfil Batalla (1988)


A efectos de la presente investigación, los planteamientos de Bonfil Batalla son tomados como base para la adaptación de acuerdo al folclore regional y las decisiones desde los sujetos en relación a la industria, como una propuesta de plan de análisis de la información recabada, lo que se presenta con mayor profundidad en la sección de metodología.

9. IDENTIDAD REGIONAL

Para el concepto y eje central de Identidad Regional, se utilizará como referente y sustento teórico el “*Estudio para el fortalecimiento de la Identidad Regional. Región de La Araucanía*” del Gobierno Regional y desarrollado por el Instituto de Desarrollo Local y Regional, IDER, en 2009.

En un escenario marcado por la emergencia de un nuevo paradigma de organización social y producción de conocimiento, da la impresión que la identidad dejaría de ser un mecanismo de producción de ordenamientos sociales, siendo reemplazado por la pura coordinación contractual, la virtualización de las relaciones sociales y la pérdida profunda de la memoria sociocultural (IDER, 2009, p. 13).

El desarrollo de la globalización y sus procesos actúan directamente sobre las dinámicas y relaciones sociales, los avances tecnológicos, productivos, las transformaciones sociales e institucionales a su vez, producen efectos en la sociedad. En un contexto así, la identidad en un territorio multicultural adquiere complejidades.



En este sentido, la Región de la Araucanía como territorio multicultural, se caracteriza por problemáticas de delimitaciones territoriales, dinámicas interculturales de asimetría y exclusión.

La identidad regional es entendida entonces como:

[...] un mecanismo desplegado en procesos histórico-culturales, respecto del cual son observables sus expresiones o vehículos (sujetos, objetos y mensajes), que no radica en los individuos sino en las regulaciones sociales, materiales y simbólicas que vinculan colectivos en un determinado territorio, como La Araucanía (IDER, 2009, p. 14).

Los procesos globalizadores actúan como homogeneización de las identidades, mientras que a su vez potencian especificidades locales e identidades culturales. Se comprende entonces a la identidad como construcción simbólica en constante proceso y que se ocurre de acuerdo a determinados contextos, es entonces un fenómeno de alta complejidad, acentuándose esto por el carácter multicultural del territorio.


Se presentan un conjunto de hipótesis en relación al proceso socio-histórico-cultural que han sucedido en el territorio con el cual se han generado escenarios de asimetrías y exclusiones. Uno de los procesos complementarios que actúan como suerte de “puentes” entre el pasado, presente y construcción de futuro, se refieren a una posibilidad de comprensión de la identidad de la Araucanía en términos de temporalidad, en relación al folclore y la identidad regional:

- El modo como se condensan procesos históricos y mecanismos adaptativos en objetos (hoy reconocibles como patrimoniales o patrimoniabiles), sujetos o mensajes y que se transforman en expresiones (observables desde la actualidad) de ciertas identidades → folclore regional.

a. Hipótesis histórico- culturales: En la larga y mediana duración, construcción y rompimiento del marco intercultural simétrico en La Araucanía

De acuerdo a las características contextuales de la región, como los procesos de ocupación territorial humana y procesos de transformación social, se presentan como hipótesis los mecanismos esenciales a considerar desde el presente:

- En la mediana duración, se produce un profundo proceso de establecimiento de relaciones interculturales de simetrías entre el mundo hispano y el mundo mapuche. Son dos los principales elementos que marcan identidades en este respecto:
 - La territorialidad deviene en el elemento central que organiza las identidades:




surge así lo conocido como “sociedad fronteriza” como un lugar marcado por intensas interacciones políticas, económicas, sociales y culturales: el reconocimiento del territorio como mecanismo de comunicación intercultural.

- La transformación y permanencia de la sociedad mapuche fruto de su capacidad para mantener una no subordinación territorial.
- Desarrollo de capacidades endógenas de transformación sociocultural de la sociedad mapuche: absorción de elementos culturales ajenos y consecuente transformación de estos en propios. Aquí reside la fuente de los actuales patrones culturales de sincretismo.
- Al momento de la constitución del Estado Nación, y la posterior derrota militar mapuche, se genera un rompimiento profundo del mecanismo simétrico intercultural y se instala la exclusión como uno de los mecanismos de construcción de identidades en la región: emerge aquí un nuevo sujeto, el chileno, el cual sintetiza las relaciones de intercambio esparcidas en el territorio, se genera entonces un momento de inflexión de las relaciones interculturales, de una relación de reconocimiento intercultural se pasa a la instalación de lógicas de dominación.
- Instalación de imaginarios contrapuestos de sujetos: en La Araucanía se producen imágenes absolutamente contrapuestas de sujetos culturales que marcan como huellas evolutivas el despliegue de identidades: de un lado, el colono/productor/moderno, se erige como forma prioritaria al mapuche/improductivo/atrasado. Se erige un imaginario de transformación social como negación de las diferencias culturales.

En el ámbito de las identidades territoriales mapuche, sus cambios y permanencias, el territorio es el eje central de producción de condensaciones identitarias: relaciones parentales, dialectales, rituales, materiales y de estructuras organizacionales, que ponen en evidencia la generación constante de expresiones de identidad que requieren ser conocidas, reconocidas y puestas en valor.

Uno de los principales problemas que enfrenta el proceso de desarrollo de la Identidad Regional, es la carencia de conocimiento de las historias locales como refreno de procesos de reconocimiento cultural. Se presentan esfuerzos por hacer historia regional, mapuche y local, pero se halla encapsulada, no genera ni alimenta educación y por tanto no deviene en mecanismos de producción de reconocimiento cultural. “Ello contribuye a una exacerbación de las diferencias culturales, al olvido y pérdida de historias locales y una tendencia a la homogeneización cultural. Las historias así representan a los actores que las construyen” (IDER, 2009, p. 64). Como mecanismo de



chilenización, se presenta una exacerbación de la identidad foránea colona y la exclusión y supresión de la identidad mapuche.

Por otro lado, el territorio se presenta como condensador y activador de la identidad, configurándose una serie de elementos y procesos que requieren valoración, para constituirse así en reales activos culturales con la capacidad de transformarse en puentes de comunicación entre las identidades contrapuestas, generando el cambio de exclusión y diferencia a un marco de diversidad cultural.

Finalmente, a partir de esta revisión de consideraciones teóricas expuestas, es que se erigen los principales sustentos teóricos que se involucrarán en la investigación. Principalmente se utilizará como enfoque una mirada desde la sociología de la música, en el sentido de que no puede tratarse a la música como un hecho aislado, sino que debe estudiársele como una manifestación de la vida social, que surge desde la sociedad misma, siendo sociedad, cultura y música inseparables. Así, se abordan las relaciones entre música y sociedad, como procesos sociales con carácter de continuidad que se suceden en la interacción entre artista y entorno social, con énfasis en la comprensión del hecho musical que requiere un análisis de su contexto social y cultural (Steingress, 2008). Desde aquí, se erigen consideraciones teóricas claves, como la noción de identidad/autenticidad en relación a la industria cultural, donde se encuentran en constante negociación con sus dinámicas, y donde no debe caerse en extremismo al afirmar que lo auténtico es lo popular y lo folclórico mientras no se vincule con la industria, sino, dejarse de lado el sesgo de valoración (García, 2008), con el fin de indagar en el entramado y límites borrosos que se encuentran en la cultura contemporánea y sus expresiones, en este caso la música folclórica de la Región de la Araucanía. Por otro lado, la valoración que se otorga a lo folclórico y tradicional, que en relación a lo planteado anteriormente, no debe realizarse con criterios fuera de contexto, pues actualmente las obras se difunden en una multiplicidad de escenarios acordes a la realidad de las sociedades modernas contemporáneas (Canclini, 1989). En este sentido, el problema se plantea en los desafíos que emergen desde la difusión masiva y las nuevas tecnologías comunicacionales, debiéndose hacer énfasis en el desarrollo de una nueva conciencia crítica en relación al patrimonio y lo folclórico, con base a instrumentalizaciones conceptuales y metodológicas en pos de un real análisis y acercamiento a las relaciones y problemáticas planteadas, como son las relaciones entre el folclore regional patrimonial y emergente, la industria cultural y la identidad regional, para la generación de conocimiento.

ENFOQUE METODOLÓGICO

1. MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

El presente diseño de investigación, corresponde a un estudio de carácter exploratorio, en el sentido de desarrollarse explorando una convergencia de enfoques a un fenómeno poco conocido y poco abordado, que tiene como objetivo conocer y analizar las relaciones entre el folclore patrimonial

/emergente, la industria cultural y la identidad regional de la Región de La Araucanía. Se procedió a utilizar una metodología cualitativa para su proceso, debido a que este enfoque metodológico permite comprender en mayor profundidad las dinámicas y relaciones que se generan entre los folcloristas en relación a la industria y en relación a la identidad local de la Región, y permite además dinamismo en el sentido de los cambios que pueden surgir en el transcurso de la investigación.

Se utilizó esta metodología porque, como lo menciona Serbia (2007), “los estudios cualitativos representan estrategia de elevado rendimiento en el intento de comprender e interpretar las imágenes sociales, las significaciones y los aspectos emocionales que orientan desde lo profundo los comportamientos de los actores sociales” (p. 129).

Los principales ejes de investigación en torno a los cuales se construye son:

- Folclore patrimonial/emergente.
- Industria cultural-musical.
- Identidad Regional.

En base a estos tres grandes ejes, se construyeron las categorías y subcategorías de análisis para el posterior análisis de la información y datos recabados.

2. ALCANCE TEMPORAL

Según el alcance temporal, la investigación corresponde a un estudio de carácter transversal (sincrónico), pues se llevó a cabo en un determinado período de tiempo, desde marzo de 2013 a enero de 2014 aproximadamente, de acuerdo y en base a los tiempos en los que se desarrolló la asignatura Seminario de Investigación Aplicada y la Academia de ayudantes de investigación del Departamento de Ciencias Sociales de la



Universidad de la Frontera.

3. AMPLITUD Y MUESTRA

El estudio es micro-sociológico, pues se enfoca en una cierta cantidad de sujetos, específicamente ocho, cuatro sujetos ubicados dentro del eje de folclore patrimonial, y cuatro sujetos dentro del folclore emergente, sujetos cuales pueden ser individuales o colectivos/agrupaciones musicales. Esta muestra se debería a que se pretende recabar la información en profundidad en torno a discursos y prácticas de los sujetos seleccionados.


4. CRITERIOS DE SELECCIÓN

En cuanto a los criterios de selección, tanto los sujetos dentro de la categoría de Folclore patrimonial como los que encajan dentro de la categoría de Folclore emergente, fueron contactados de acuerdo a la técnica de selección intencional del sujeto ideal, es decir, de acuerdo al perfil de atributos acordes a la investigación y los requisitos de ésta, complementado con la técnica bola de nieve, a través de la cual los sujetos seleccionados proporcionan el contacto para otros sujetos.

En cuanto al folclore emergente, criterios y características ad hoc en relación al concepto, como lo son el practicar un trabajo musical relacionado al folclore dentro de la región, la incorporación de nuevos elementos modernos, además de no adscribir dentro de sus lógicas el traspaso generacional de conocimientos, discursos, prácticas. Mientras que los sujetos abocados al folclore patrimonial, presentarían como elemento clave el traspaso generacional de expresiones musicales y conocimiento relacionado a ellas, y que son recreados constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y que tienen directa relación con la cultura y grupos de la Región de La Araucanía.

Al abordarse desde una metodología cualitativa y de inferencia inductiva, no se necesita un gran número de casos, con un número reducido (ocho sujetos) se pueden formular inferencias inductivas debido a las características de la sociedad como sistema complejo. Así, la información que pueda aportar un sujeto puede ser intercambiable con la que puede proporcionar otro situado en una misma/similar posición social significativa en relación a la investigación, por ende, con un reducido número de casos basta para obtener información del sistema (Ruiz, 2009).

Ulterior al contacto y el acuerdo con el consentimiento informado, se realizó la



aplicación de una entrevista en profundidad basada en un guión (Canales, 2006), de acuerdo a temas que debían tratarse en relación a los intereses investigativos, lo que permitió la familiarización con el contexto, relaciones, discursos y categorías en relación al folclore, la industria cultural y la identidad regional.

En la entrevista en profundidad basada en guión, como la presenta Canales (2006):

[...] se elabora una guía de temas a tratar pero en condiciones de flexibilidad y libertad para ordenar las preguntas y elaborar otras nuevas que surjan del contenido verbal del entrevistado como de la propia situación de entrevista, así como da al entrevistado libertad para responderlas en sus propios términos (Canales, 2006, p. 230).

Se utilizó la entrevista en profundidad ya que permite aprender lo realmente importante en la mente de los sujetos, en sus significaciones, sentidos, perspectivas y definiciones (especialmente en el ámbito de la identidad regional y su música, en este caso); la forma en que los sujetos ven la realidad, como la clasifican y experimentan su mundo, accediendo a la experiencia de estos (Canales, 2006).

5. NATURALEZA DEL ESTUDIO


La naturaleza del estudio es empírica, pues atiende fenómenos estudiados por las mismas investigadoras, que estuvieron presentes en los hechos y en la recolección misma de la información. El marco de estudio es de campo, ya que se realizó en el lugar y al mismo tiempo en que ocurrieron los fenómenos de estudio.

6. ANÁLISIS DE DATOS

El análisis de datos se desarrolló en base al análisis de contenido. Se optó por este tipo análisis, ya que se basa en las expresiones-objeto extraídas del discurso. Como lo define Delgado y Gutiérrez, el objeto representa

Una frase, un cuadro, una catedral, separable, de alguna manera, del acto expresivo originario. Producido tanto de las expresiones como de los actos de los sujetos [...] puede recopilarse, compararse y clasificarse con vistas a establecer su virtualidad como tales expresiones en relación con el sistema expresivo al que pertenecen (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 178).

Para la presente investigación las expresiones – objetos serán extraídas de un cuerpo



textual (transcripción de entrevistas) de cada sujeto tanto del folclore emergente como del folclore patrimonial.

El análisis de contenido permite desarrollar este tipo análisis ya que no sólo se restringe a expresiones verbales, sino que también, a diferentes ámbitos de la virtualidad expresiva. “Este tipo de análisis no tiene por qué restringirse al ámbito de las expresiones verbales. Puede abordarse, con igual legitimidad, un AC de expresiones gestuales, pictóricas, musicales, etc.” (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 179). De esta forma, se representan los actos y expresiones de los sujetos de estudio; expresiones y actos en cuanto a las relaciones de folclore patrimonial y emergente con la industria musical y la construcción de identidad se refiere, en respuesta a los objetivos de investigación.

El proceso de análisis que se desarrolló posterior a la recolección de datos mediante el instrumento de entrevistas en profundidad basada en un guión y el corpus textual recopilado, utilizando el software “Atlas-ti” para la sistematización de la información y la determinación de las unidades de registro, “Las cuales giran en torno al análisis temático, instrumentado generalmente por medio de esquemas categoriales” (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 199), y que posteriormente son codificadas y categorizadas. La categorización es de carácter semántico, ya que en este estudio interesa comprender las relaciones y distinciones temáticas y conceptuales de los grupos/sujetos seleccionados.

El discurso de los sujetos puede definirse como la práctica por la que los sujetos dotan sentido a su realidad, es decir, una orientación subjetiva de la orientación social (Ruiz, 2009), por lo que el análisis sociológico de contenido atiende al sentido de subjetividad para comprensión y explicación de la acción social. Se consideran por tanto, tres niveles de análisis: textual (caracterización), contextual (comprensión) y sociológico interpretativo.

Los cuales se presentan en la práctica de manera simultánea y entrelazada, pues el análisis es no es un proceso lineal, sino circular. El análisis realizado aborda los tres niveles, de manera de llegar a la interpretación sociológica a través de un salto y un avanzar superior, que fundamentado por los análisis textuales y contextuales, responde a la lógica inductiva de la metodología cualitativa.

a. Propuesta para el análisis de los datos en base a los ejes principales

Desde la **Industria** cultural musical: se utilizó como base a “Escenarios de futuro de las identidades Araucanía” (IDER, 2009), como grados de incidencia nominal de la industria cultural musical en el folclore:

- Escenario 1: continuidad y profundización del multiculturalismo asimétrico: bajo reconocimiento de identidad, sin capacidad de control y decisión desde los

sujetos.

- Escenario 2: fomento desde industria pero sin identidades: una interculturalidad sin reconocimiento pero con soportes.
- Escenario 3: identidad con fomentos y soportes: alto reconocimiento y expresión de identidad con control cultural como interculturalidad desde el folclore.

Desde la **Identidad regional**: “Cadena de valor de identidad” (IDER, 2009). Si la identidad es entendida como un mecanismo de despliegue en constante proceso, puede gestionarse desde el presente hacia el futuro como una Cadena de valor de identidad, desde el folclore como expresión de identidad regional:

- Identificación de diferencias culturales.
- Rescate y recuperación de identidad regional desde el folclore.
- Puesta del folclore en valor patrimonial.
- Fomento del folclore.
- Fomento del folclore con control cultural desde los propios sujetos.

Desde el **Folclore** y su relación a la industria e identidad: La Teoría del control cultural de Bonfil Batalla (1988), que entiende el control cultural como el sistema en base al cual se ejerce una capacidad social de decisión sobre los elementos culturales componentes, en este caso, en específico de la música folclórica, para el mantenimiento de la vida cotidiana y las expresiones con carácter identitario. Es así, que estos elementos culturales pueden ser propios (recibidos como patrimonio cultural heredado de generación en generación, y reproducidos a su vez) o ajenos (parte de la cultura que vive en el grupo determinado pero que no fueron ni son producidos por este). En el caso de la Araucanía como territorio de fuerte asimetría cultural, se incluyen ambos tipos de elementos. Tomando como base los ámbitos de la cultura en función del control cultural de Bonfil Batalla (1988), se presenta como propuesta de modelo de análisis de relaciones para el folclore de la Araucanía, la siguiente tabla:

Tabla 2. Propuesta de modelo de análisis de relaciones para el folclore Araucanía

Elementos culturales- musicales	Decisiones en relación a la industria cultural	
	Propias	Ajenas
Propios	Folclore Patrimonial	Folclore Emergente
Ajenos	Folclore Emergente	No se considera folclore

Fuente: Elaboración propia como adaptación basada en Bonfil Batalla (1988)

En este sentido, las clasificaciones se rigen de acuerdo a las definiciones conceptuales de Folclore patrimonial y de Folclore emergente presentadas anteriormente. Cuando los elementos culturales y las decisiones del grupo son ambos ajenos, no se considera al género musical como folclore, puesto que no adscribe elementos culturales propios ni tampoco decisiones en cuanto a este desde el mismo grupo, siendo así, otro género de música sin relación a lo folclórico. Esta clasificación se aboca al control de los propios sujetos (cultores/folcloristas) sobre su propia música y elementos culturales incorporados, en este caso, propios o ajenos, y las decisiones en relación a la industria cultural musical, lo que se pretende permita un análisis más sistematizado de los discursos.

b. Definición de categorías en base a objetivos específicos

Relación folclore e industria musical cultural	Relación folclore e identidad regional
<p data-bbox="228 863 805 930">Subcategorías: producción, difusión, financiamiento, distribución.</p> <p data-bbox="228 961 805 1770">Las relaciones entre la industria cultural musical y el folclore local, se comprenden en base a cuatro subcategorías (Producción, difusión, financiamiento y distribución). La producción se entiende como el medio de materialización del producto musical, ya sea en base a trabajo de estudio, discos y creación y gestión de eventos, como presentaciones, festivales y tocatas. En cuanto al financiamiento, este se presenta como la forma en que los artistas de folclore regional logran obtener la ayuda y apoyo necesario monetario, para su desarrollo artístico. Estas instituciones de fomento y financiamiento pueden ser de carácter público - estatal (fondos concursables, CNCA o ley de donaciones culturales), de carácter privado (Empresas, ONG'S o particulares), o provenientes desde los propios folcloristas, sin apoyo ni fomento externo. En cuanto a la distribución y difusión de la música folclórica, se entienden como las principales vías por las cuales se da a conocer y distribuir la obra musical, ya sea por medios de comunicación masivos, como radio, televisión e internet, o presentaciones recurrentes, venta o entrega gratuita de discos o trabajos musicales en presentaciones o tiendas.</p>	<p data-bbox="816 863 1386 919">Subcategorías: Territorio, reconocimiento, influencia, multiculturalidad.</p> <p data-bbox="816 951 1386 1780">Las relaciones entre el folclore y la identidad regional, se comprenderán en base a cuatro subcategorías (Territorio, reconocimiento, influencia y multiculturalidad). El territorio se entiende como el espacio geográfico, social y cultural del cual el artista es y se siente parte y/o originario y que desarrolla dentro de la creación musical. En cuanto al reconocimiento, este se comprende como el vínculo que manifiestan/presentan los sujetos para con el territorio, en un vínculo de identidad, en específico, al sentimiento de pertenencia para con la Región. En cuanto a la influencia, esta se refiere al cómo el territorio mismo ha influido en la creación musical y vínculo de la música con el territorio de la Región de la Araucanía, los principales cuestionamientos relacionados al inicio musical y a la obra actual, y como el territorio ha estimulado la creación propia. La multiculturalidad se comprende, desde cómo el artista concibe la existencia y convivencia de diferentes culturas en la región, como la cultura Mapuche y la cultura Chilena, y cuáles elementos de éstas están más cercanos o relacionados con su interés y trabajo musical, también se comprende desde cómo el sujeto entiende esta diferencia.</p>

c. Matriz de definiciones nominales de acuerdo a los objetivos de investigación

Concepto	Definición
Folclore patrimonial	Prácticas culturales/musicales e instrumentos, como también espacios propios, que se originan por individuos y/o comunidades, los cuales comparten características, pensamientos, expresiones y una identidad local propia, en relación con su contexto, entorno y naturaleza. Estas son expresadas y preservadas por los mismos, por medio de la herencia y conservación, en la transversalidad del tiempo.
Folclore emergente	Prácticas musicales folclóricas que integran en sus lógicas y alcances, elementos (instrumentos, líricas, música, vestimenta, discursos) que no son estrictamente tradicionales y que emergen y/o provenientes de influencias externas (ya sea globales o nacionales).
En base a los objetivos, los conceptos a definir son: Industria e Identidad.	
1. Identificar las relaciones de la música folclórica patrimonial y emergente de la región de la Araucanía con la industria cultural musical.	La capacidad y alcance de la economía capitalista para producir bienes culturales masivamente, en base al desarrollo de la tecnología y sus medios, es decir, el sector de la economía que se aboca a la cultura, arte, entretenimiento, en este caso en específico a la música. Esto expresado tanto en sector público (CNCA, fondos concursables, Ley de donaciones, entre otros) y privado (productoras, empresas, privados particulares).
Caracterizar en el folclore patrimonial y emergente la influencia de la industria cultural musical en la expresión de identidad regional.	“un mecanismo desplegado en procesos histórico-culturales, respecto del cual son observables sus expresiones o vehículos (sujetos, objetos y mensajes), que no radica en los individuos sino en las regulaciones sociales, materiales y simbólicas que vinculan colectivos en un determinado territorio, como La Araucanía” (IDER, 2009, p. 14). En relación a la música folclórica, la identidad regional se entenderá como la expresión de ésta a través de las prácticas y discursos musicales tanto del folclore patrimonial y emergente.

i. Matriz de categorías

Categoría	Subcategorías	Categorías emergentes/códigos
Industria cultural musical	Producción	Concepto de industria Escena musical Espacios Financiamiento estatal
	Difusión	Financiamiento privado Folclore en La Araucanía Fortalezas folclore

	Distribución	Grabación de discos Reconocimiento musical Apoyo a la música Asociatividad con la industria
	Financiamiento	Asociatividad Autogestión Carencias folclore Centralización
Identidad Regional	Territorio	Concepto de identidad Expresión
	Reconocimiento	Influencia musical Inicio musical Rescate musical
	Influencia	Traspaso generacional Vínculo cultura mapuche
	Multiculturalidad	Vínculo identitario Concepto de folclore

PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

La aplicación de las entrevistas se realizó durante los meses de octubre, noviembre y diciembre de 2013, donde seis de las entrevistas fueron realizadas en la ciudad de Temuco, en las dependencias de la Universidad de la Frontera (Daniel Neumann, Juanjo Montecinos, Nicolás Michel, De Chilena), y en los domicilios de los sujetos (Nancy San Martín y Armando Nahuelpan), y las entrevistas a Elisa Avendaño y María Figueroa fueron aplicadas en las comunas de Padre Las Casas y Lonquimay respectivamente, también en los domicilios particulares de estas.

Posterior a la aplicación de los instrumentos a los sujetos, la transcripción de las entrevistas y la codificación y sistematización de los cuerpos textuales, se procedió a la realización del análisis de contenido.

Los resultados del análisis realizado serán presentados primeramente abocados al folclore emergente, su relación con la industria cultural musical y en relación a las cuatro principales subcategorías de esta dimensión: producción, financiamiento, difusión y distribución.

Posteriormente se presenta el análisis en relación al folclore emergente y la identidad regional, de la misma forma que en la dimensión de industria, en relación a las cuatro subcategorías principales: Influencia, reconocimiento, territorio y multiculturalidad. Y ulterior a esto, se presenta el análisis al folclore patrimonial, de la misma manera, en relación a las categorías principales de análisis industria cultural musical e identidad regional, y sus cuatro subcategorías principales correspondientes, y también la relación con a las categorías emergentes. Esto para que la información recopilada y analizada sea presentada de manera clara y ordenada, para así dar respuesta a los objetivos de

investigación de manera sistemática.

1. ANÁLISIS FOLCLORE EMERGENTE


Para abordar al folclore emergente y sus relaciones con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional, se realizaron cuatro entrevistas a cuatro sujetos: Daniel Neumann, Juanjo Montecinos, Nicolás Michel y De Chilena, todos artistas de la región, los cuales respondían a los criterios de inclusión para la consecuente respuesta a los objetivos de investigación.

a. Industria cultural musical

Las opiniones/percepciones/posturas de los entrevistados que más peso presentaron en la dimensión de la industria, fueron: concepto de industria, difusión, autogestión, espacios, asociatividad, producción y distribución. En este sentido, la relación del folclore emergente se expresa en su mayoría desde un discurso de una industria musical incipiente en la región, *“Cada vez ha ido creciendo la industria musical y la gente, los músicos se están atreviendo a presentarse más, ha habido mayores posibilidades de aceptaciones por ejemplo en Santiago [...] Yo creo que sería contradictorio decir: “No, yo creo que la industria se mantiene al margen de las expresiones folclóricas de la zona” es imposible, porque trabaja en base a eso, es como su motor de búsqueda digamos” (D. Neumann).*

Como también se expresa en el discurso de Juanjo Montecinos: *“Yo creo que ya existe de alguna manera, una especie de industria musical acá en Temuco, pero no formal digamos, no que esté funcionando como una maquinita, está como emergiendo una industria [...] Hay estudios de grabación que generan grabaciones de calidad, hay profesionales y técnicos de sonido, hay lugares para hacer conciertos, pero hay gente que se va a quejar siempre, te van a decir “no, acá en Temuco no existen espacios”, yo digo todo lo contrario [...] No creo que llegue a costar demasiado que esta industria se forme, donde todo funcione en pos de la música de La Araucanía” (J. Montecinos).* Ambos discursos muy similares, ya que ambos cantautores aluden la existencia emergente de una industria musical en la región, como lo que plantea el CNCA (2012), que estas industrias culturales son incipientes pues cuentan con los elementos para su desarrollo.

En el caso de De Chilena, se muestra una industria ligada a la centralización, mas no así presente localmente, *“En realidad, la industria cultural en forma país yo creo que igual está bien conformada, creo que se ha logrado tener no una identidad, pero sí digamos una mecánica comercial de folclore” (De Chilena).* Distinto es lo que plantea el discurso de

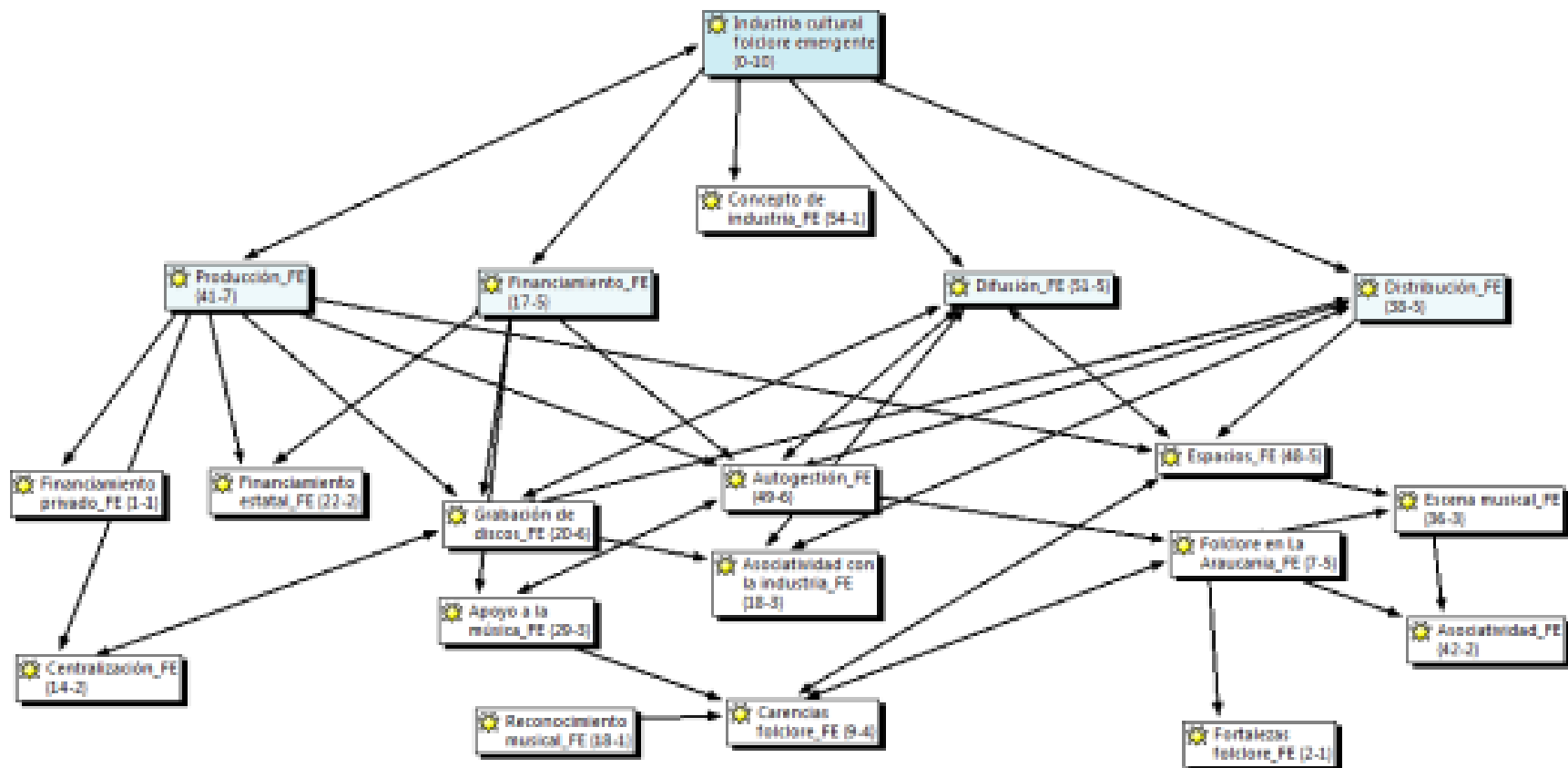


Nicolás Michel, cantor de la zona de Lonquimay, quien a diferencia de los anteriores sujetos no ha grabado discos y presenta un fuerte vínculo con el territorio de la región, (lo que será abordado desde la Identidad Regional): *“Está la idea de homogeneizar, utilizar la música y plantearla a través de un producto, en donde obviamente esta escala global de poner la música tiene mayores ingresos para ciertos grupos, ciertas empresas, los sellos [...] Generar obviamente mayores ingresos para un grupo de personas, de eso se trata, entonces es como homogeneizar el consumo de la música, y de alguna manera es también el mercado de la música, y que trabaja bajo las esferas de la economía moderna, ... el libre mercado, el capitalismo [...] es una forma de manipulación de cierta gente, de decir “esta es la música y tienen que escuchar o comprar esto” que es como lo más oscuro de esto creo yo” (N. Michel).* En este caso se presenta un discurso muy ligado a los planteamientos de Adorno y Horkheimer (1988), de una apropiación y producción en serie de la música en tanto una mercancía desde la industria cultural.

En este sentido, el concepto de industria que manifiestan los sujetos se podría aludir se relaciona al vínculo que mantienen y han mantenido con ésta, en el caso de J. Montecinos, D. Neumann y De Chilena, han grabado discos y/o demos, realizan presentaciones constantemente y son parte de la producción y gestión de eventos dentro de la comuna de Temuco y la región.

En este sentido, la cercanía con la industria en tanto producción, espacios, grabación de discos, financiamiento, podría influir en la percepción negativa o positiva de esta por parte de los sujetos, como también desde sus propios intereses, como lo que sucede con Nicolás Michel, quien no mantiene una relación estrecha de asociatividad con lo que él denomina industria cultural musical, ya que esta se mueve en dimensiones que no van acorde a sus intereses, ni con el trabajo musical que ha realizado. Se presenta además, un discurso cargado de crítica al centralismo de la producción musical por parte de todos los sujetos.

Red semántica Industria Cultural musical en Folclore emergente



i. Producción


En cuanto a lo que se entiende por Producción, son los principales medios mediante los cuales los sujetos materializan su producto musical, en base a trabajo de estudio, grabación de discos, creación y gestión de eventos. La postura que mantienen frente a este accionar dentro o fuera de la industria, y como se ha realizado la producción en su trabajo musical.

“Yo grabé en un estudio que se llamaba, “Acústica estudio” acá en Temuco, en el estudio de un amigo hicimos un trabajo ahí, la recopilación de algunas canciones, un poco lo macro de mi obra [...] Entender que el arte tiene su costo, que es un trabajo como cualquier otro, es un trabajo y tiene que valorarse y también económicamente porque uno está ofreciendo un producto, que también tiene un costo y también monetario, no es un producto mercantil pero tiene un costo asociado y eso también está dentro del ámbito económico” (D. Neumann).

En este caso, el sujeto manifiesta que la grabación de su disco fue realizada mediante una relación de amistad con el dueño del estudio, lo que también se relaciona a otros indicadores relevantes que se presentaron como la autogestión, los espacios, el apoyo a la música. Que en general se presentan desde una postura negativa desde la misma industria, como una ausencia, o la puesta en valor de la música y el trabajo musical, tanto de la creación como obra como de los costos asociados a esta.

“Amigos, ingenieros en sonido de aquí, de la novena región, que siempre nos han apoyado y les gusta nuestro trabajo, entonces ellos mismos, bueno, fueron pagados y todo, y dentro de la producción la idea era apoyar el trabajo de la región [...] Todo se grabó en la SERDICS que es una empresa que pertenece a EMY al sello EMY, entonces es todo una producción profesional, al mejor nivel y claro, el material es de la región pero en cuanto a la producción netamente visto desde el punto comercial, que se pudiera comercializar en feria del disco, ferias ambulantes” (De Chilena). En el caso De Chilena, grabaron su disco en una relación con un sello disquero reconocido, como es EMY, pero haciendo énfasis en el trabajo realizado con ingenieros de la región, buscando un realce y apoyo de lo que se realiza localmente. Aun así, al referirse al trabajo con el sello, se manifiesta una valoración positiva de lo profesional del trabajo realizado y en un nivel quizás mayor por la lectura que se podría inferir, es decir, se podría aludir existe una pretensión de valoración de lo regional, pero a la vez una apreciación inmediata al vincularse a un sello importante: “una producción profesional, al mejor nivel”.

“En ese tiempo nadie lo hacía, decían hay que ir a Santiago y gastar como 10 millones, yo no gasté nada, gasté como 20 lucas, en pasarle a un amigo que me grabó los temas, y me atreví [...] Ese para mí es mi primer disco, y yo lo iba a presentar, iba acá, iba allá, iba a las radios, y luego grabé mi otro disco, que es “Urbanamente rural”, que se escucha mucho



mejor, y también se me fueron presentando las oportunidades, y el último disco también, fue grabado en Santo Tomas, y a la larga bueno, yo no he gastado mucho dinero en hacer discos” (J. Montecinos). En el caso de Juanjo Montecinos, este hace alusión a la centralización de la producción, y también a los espacios presentes localmente, donde realizó la grabación de sus discos, que, similar al caso de D. Neumann, la grabación fue por intermedio de una relación de amistad. Se presenta además la indicación a la creencia de un gasto elevado en la producción acompañado de una centralización de esta, lo que se podría entrever depende de los contactos y la asociatividad de los sujetos en el medio.

“Igual de alguna manera es importante un disco, igual yo me he dado cuenta de que te conocen por un disco puede ser, y sobre todo porque aun hoy el disco sigue siendo una materialización de lo que uno hace” (N. Michel). Como se ha presentado anteriormente, el caso de Nicolás Michel es distinto, en el sentido de que no ha realizado la grabación de un disco, pero hace la mención de la importancia de esto para un reconocimiento, además de la afirmación de este como una materialización del trabajo musical de un artista.

En general en cuanto a la producción, la postura de los sujetos pareciera verse influida por el trabajo que han realizado o no, en cuanto a la grabación de un disco. Se presenta una alusión a las relaciones y redes que pueden presentarse dentro del medio para la consecuente grabación, como lo es el caso de D. Neumann, J. Montecinos y también De Chilena, quienes materializaron el trabajo mediante trabajo con amigos, es decir, podría mostrarse como un hecho relevante.

ii. Financiamiento

En cuanto al financiamiento, se aborda como los medios de obtención de apoyo monetario y/o recursos para el trabajo musical, el cual puede ser estatal, privado, o en su mayoría vinculado a la autogestión, subcategoría que se presentó de manera relevante en todos los sujetos. Así también el financiamiento es entendido como una asociatividad con la industria.

“Falta que lleguen más recursos sobre todo a nivel de concursables, falta que lleguen más proyectos, iniciativas que financien los trabajos de Temuco, falta que la gente conozca los trabajos de Temuco [...] Todo es un negocio, te cobran carísimo por grabar un disco, a no ser que postules a un fondo concursable, pero la industria folclórica hoy en día, está un poco floja en materia de ayudar a los músicos, de ayudar en la realización de un disco, la presentación en tal o tal lugar” (D. Neumann). Se hace un hincapié en la falta de recursos y financiamiento, en cuanto a fondos concursables y proyectos, que parecieran no tener real llegada a los sujetos. Es decir, existen, pero aun así se presenta un alcance mínimo de estos. Lo que se relaciona con la subcategoría más fuerte dentro de la dimensión del

financiamiento, que es la autogestión, presente en el discurso de todos los sujetos, y desde una postura muy similar:

“Autogestión totalmente, con conciertos, con distintos eventos y también hago clases de guitarra y también con ello me financio lo que es los discos y el diario vivir [...] Con respecto a las presentaciones y la autogestión, es totalmente autogestión. Porque uno tiene que ir a cubrir los lugares y en la medida que uno va golpeando puertas, va viendo que hay harta gente que después te llama y se comunica contigo [...] Mira yo no puedo hablar por todos los músicos, pero en mi caso, el 90% es autogestión. Y en los casos cercanos que he visto, es así, 90 % autogestión” (D. Neumann)

“Tú vas a buscando los espacios y generando los espacios directamente para poder promocionar tu música, tus propios discos, pura autogestión, yo creo que para sobre el 80 % del artistas, puede que haya un 15 o 20 que estén apoyados por privados que tengan presentaciones [...] Así que en materias de gestión cultural nosotros nos llevamos casi toda la responsabilidad, 99 % del trabajo. Bueno en realidad todo es autogestión, nosotros partimos con la esencia y la idea de que para ser bueno en esto, no puedes llegar y lanzarte a un escenario sino que tienes que ser reconocido por el pueblo” (De Chilena)

“El tema de la autogestión tiene un dejo de lamentable, como de decir “pucha, autogestión, que difícil” y todo el cuento, pero cuando tú ya manejas todas las cosas que hay que hacer, a la larga te sacas un cacho que hay encima [...] Autogestión no es que sea el inicio o el final, sino la forma por la cual se está trabajando hoy día. La autogestión está en todos los niveles, y uno no se puede quejar de ella, es parte de la música y por muy conocido que te hagas, la pega nunca nadie la va a hacer mejor que tú, te otorga independencia” (J. Montecinos)

“La mayor parte yo creo funciona de manera auto gestionada [...] No hay como tanta cercanía, y en el fondo yo me planteo desde otra mirada, que es darle ojala la espalda a toda esta industria, y tratar de generar lo mío por mi cuenta, bueno es que así ha sido, y a través de los medios que son más fáciles, que es internet, es youtube, y ese tipo de cosas” (N. Michel)

Todos los sujetos manifiestan una clara postura en cuanto al financiamiento y la autogestión, la que está presente en el trabajo musical de todos, y es la manera mediante la cual desarrollan su trabajo y se desenvuelven en el medio y la escena musical.

Así como al referirse a su propio caso, como al del resto de los músicos, expresan que es la manera a través la cual la música se genera y “subsiste”. Especialmente en los casos de J. Montecinos, De Chilena y en menor medida N. Michel, la autogestión se manifiesta con un sentido de valoración positiva, pues permite independencia, reconocimiento, y desvinculo de la industria.

Es vista por los propios sujetos como parte de la música, y como una expresión de autenticidad, en el sentido de convivir con el mercado, pero aludiendo a la autogestión como una distinción de calidad y símbolo de trabajo (García, 2008), puesto que los espacios y recursos desde la industria (estatal o privado), no están presentes, es decir, pareciera ser que se apropia y se vincula el sentido de autenticidad a una ausencia de financiamiento.

iii. Difusión


En cuanto a la difusión, es entendida como los medios y vías a través de las cuales los sujetos difunden su música y trabajo musical, se dan a conocer y muestran su obra.

“Tengo grabaciones en youtube, en donde muestro algunas canciones mías, porque ahora las redes sociales son fundamentales para mostrar tu obra, eso sí, es fundamental [...] También la difusión a través de afiches, el boca a boca, así que esos son los medios fundamentales. Pero principalmente las redes sociales, hoy es como el 90% de las personas que se enteran por ese medio” (D. Neumann).

“Los medios que más utilizamos nosotros son diarios, las tv regionales y facebook, y obviamente las grandes plataformas como youtube que te ayudan a mostrar tu último trabajo, salió alguien y te contactó. El que no lo sabe ocupar, es una plataforma que te puede llevar al estrellato de la noche a la mañana” (De Chilena)

“Hoy día ya no se habla de hacer una cantidad de temas que pertenezcan a un mismo álbum, entonces por lo menos para mí es súper importante el tema youtube... Si uno quiere que la gente vaya a los eventos, también es súper importante como se hace la difusión, una persona necesita ver mínimo 15 veces un aviso para tomar la decisiones recién de ir [...] Bueno para mí el medio más importante hoy día por el impacto que tiene es Youtube, por lejos” (J. Montecinos)

“A través de internet, es como el principal medio, youtube, y páginas que sirven para difundir canciones solas sin videos, e internet es un paso para difundir y distribuir lo que uno va haciendo en el camino, pero obviamente uno parte de tocar” (N. Michel)



En este caso, es donde se presenta mayor concordancia en los discursos y posturas de los cuatro sujetos. Todos señalan a internet como la plataforma principal para la difusión no sólo de su música, sino de la música en general. Medios como redes sociales, Facebook, blogs, y es especial Youtube, son mencionados con alta carga valorativa, en el sentido de ser fundamentales, incluso se presenta la afirmación: “*es una plataforma que te puede llevar al estrellato de la noche a la mañana*” (De Chilena), que alude al alcance que tienen los medios como el internet en la actualidad, donde ya los afiches, o medios más tradicionales de difusión, van quedando de cierta forma obsoletos, pues el alcance de Facebook o youtube en cuanto a impacto es altamente reconocido. En este sentido, la utilización del internet y las tecnologías digitales como principales plataformas, hacen alusión a lo que plantea Cuadra (2007), como los alcances de una Hiperindustria Cultural, y su expansión para públicos hipermasivos de alcance global, en un tiempo real, como una expansión de las tendencias de la modernidad.

iv. Distribución

Es abordada como los medios que identifican los sujetos para la distribución de la música, relacionado principalmente a las subcategorías denominadas espacios, escena musical y asociatividad.

“La falta de oportunidades para poder presentarnos, no hay tantos espacios en Temuco para poder presentarnos y creo que hay que fortalecer eso [...] Hay un bar que es “Los Guachacas” que rescata la cultura tradicional y no lo hace con un afán solamente de negocio, o “La Perrera” por ejemplo, también “La Vida”, que apoya mucho la cultura [...] Yo creo que la gente asiste, pero la gente está acostumbrada a que le regalen las cosas, la gente tiene que entender que detrás de una presentación no hay solamente un tipo tocando la guitarra” (D. Neumann). En este caso, se hace manifiesta la falta de espacios locales, solamente se mencionan tres bares en concreto, que serían los espacios identificados por el sujeto. Además, se deja entrever que el apoyo por parte del público se traduce en el pago de entradas, y un cierto dejo de valoración en cuanto a la música.

“Son pocos, son muy pocos los espacios para hacer de cierto modo, la autogestión, para nosotros es concretar eventos, trabajar con las municipalidades, con ferias costumbristas, eventos X, septiembre o algunas peñas por aquí por allá, campeonatos, entonces no hay, no nos hemos adjudicado algún proyecto para decir que tenemos fondos de sobra, para seguir funcionando [...] “La Araucanía” el disco, salió bien favorecido, a nivel país se está tocando en seis radios, y ha tenido buena acogida, De Chilena está tocando fijo en dos bares en Santiago, en el Bar Victoria y en el Comercio Atlético, y la aceptación de la gente por la cueca digamos de provincia, se ha masificado mucho” (De Chilena). Nuevamente se hace énfasis en la carencia de espacios locales, se mencionan eventos específicos, mas no una alusión a una constancia de estos, además se hace patente la falta de

recursos y financiamiento para la distribución de la música de la banda. En este caso, como anteriormente, De Chilena hace mención a la centralización en cuanto a espacios, pues la banda se presenta en locales de Santiago de manera recurrente, sin hacer mención a presentaciones regulares en región o en la comuna de Temuco, pero sí un reconocimiento por parte del público de la capital por la música de provincia.


“Yo creo que necesariamente es el apoyo, un apoyo día a día de organizaciones tanto gubernamentales y privadas, o sea que estén el día a día ahí, no que te inviten cada tres meses a participar en un evento [...] Lamentablemente las condiciones acá en Temuco no son las más adecuadas para que uno genere condiciones económicas y técnicas para poder tocar. Falta un lugar con las condiciones técnicas masivas acá, que es lo que falta desde la industria... porque cuando se hacen cosas grandes tenemos que irnos al Olímpico o al O’Higgins, y los gimnasios se hicieron para jugar basket, no para hacer música” (J. Montecinos). Los espacios identificados por el sujeto son referidos como inadecuados y sin las condiciones técnicas necesarias para la distribución de la música, es decir, se presenta una existencia de espacios, pero sin las características necesarias.

“En verdad los medios, creo que hoy son bien escasos, los espacios están, pero de acuerdo a otros intereses... Sí, siempre ha habido espacios y bandas, pero yo creo que algo pasa...hay algo, una onda como que no deja que la música vaya más allá, no sé porque me pasa esa sensación, hay como una tranca, no sé qué será, está más allá de lo que podamos ver... Hay que meterse en este cuento, para alcanzar más difusión y distribución entre la gente, y sobre todo es que el trabajo musical está muy mal visto” (N. Michel). En este caso, el sujeto hace mención de una supuesta traba presente en la región para el consecuente desarrollo de la música local, lo que podría vincularse al poco apoyo del trabajo musical, la carencia de espacios, ya que estos estarían dirigidos a otro tipo de intereses, la falta de financiamiento, entre otros aspectos negativos identificados.

En cuanto a la asociatividad entre los músicos de la escena folclórica regional, D. Neumann, J. Montecinos y N. Michel, expresan la existencia de una real cohesión entre los artistas del folclore, en cuanto a temas de presentaciones, de apoyo y la existencia de un grupo cohesionado de sujetos que se encuentran vinculados en sí por la creación musical, lo que se manifiesta con una alta valoración positiva y como una fortaleza dentro del folclore.

“Fortalezas tiene que ver con la cohesión, creo que la generación nuestra de creadores musicales, está arraigada porque no somos un número tan numeroso, somos bien poquitos y tenemos que apoyarnos [...] En ese vínculo musical se generan lasos de amistad, sentimentales y la gente lo percibe de esa forma” (D. Neumann)

“En folclore, en el folk, en la cueca chora y en este cuento de la guitarra, hay una cantidad de artistas que están haciendo cosas [...] Yo trato de que todos sean aliados, de que todos



seamos un componente que vaya en pos de un todo, un crecimiento de la región... yo creo que si todos nos metemos en el mismo saco vamos a generar un tema grandioso en la región" (J. Montecinos)


"A todo nivel o que en general está pasando, sin ocupar la palabra movimiento, pero sí hay gente que está haciendo música y sí veo que ha ido creciendo, y que claramente también se va consolidando, que existe, que los chicos se conocen entre ellos y entre ellas, aparece como un grupo de personas que están, por lo menos con el tema de folclore" (N. Michel)

A excepción de lo planteado por De Chilena, que aluden la presencia de rivalidades y de egos dentro de la escena y desde los mismos músicos: *"Cuando el personaje tiene clara su identidad y no tiene envidia y ya resolvió la primera etapa del artista que es el ego, cuando ya se resolvió eso, no tiene ningún problema en hacerlo, pero la mayoría se queda en la primera etapa, de egocentrista de ser "yo artista", existe esa rivalidad, mucha envidia" (De Chilena).*

Estas discordancias, podría asumirse a priori, se relacionarían a la rama del folclore en la cual se mueven los sujetos, pues De Chilena realiza cueca- cueca chora, a diferencia del resto. Se podría asumir que la escena *cuequera* de la región se haya más rivalizada, competitiva y dividida que el resto del género, quizás por ser la cueca el "emblema" del folclore chileno, donde han existido un gran número importante de sujetos y bandas a lo largo de la historia de la música en Chile, y donde se presentarían grupos etarios de mayor edad, se podría presumir que los conflictos de egos que se generan son distintos, y que la asociatividad no se presenta.

En general, la distribución musical es concerniente a una falta general de espacios locales, y a una escena musical decaída, con la presencia de supuestas trabas para el desarrollo de esta. Se hace mención también a una centralización de los espacios, espacios inadecuados, y un público reticente a pagar entradas.

La relación del folclore emergente con la industria cultural musical se presenta como intermitente, en el sentido del reconocimiento por parte de los sujetos de la existencia de esta, pero de una forma emergente o incipiente dentro de la región, lo que se ve influenciado a la vez por el vínculo que estos han mantenido/mantienen con ella, en cuanto a lo que es producción, financiamiento, distribución y difusión. El discurso prevalente se aboca más a carencias y falencias que a una presencia constante de la industria, pues la falta de espacios, la necesidad (o preferencia) a una autogestión, el bajo apoyo a la música y una escena musical insuficiente, están presentes en los discursos de los cuatro sujetos. En el caso de J. Montecinos, D. Neumann y De Chilena la



relación es distinta, pues han realizado grabación de discos y trabajo productivo tanto dentro como fuera de la región, a diferencia de N. Michel, quien manifiesta un discurso mucho más cargado de distancia para con la industria.


La supuesta tensión que se alude existe entre la autenticidad y la industria, al parecer no se presentaría como tal desde el folclore emergente de la región, pues los alcances de la industria son considerados por los mismos sujetos como muy bajos, así como las oportunidades que surgen desde esta.

Es así, que más que una apropiación de la obra musical como mercancía, se presenta una utilización por parte de los sujetos, de lo que puede y alcanza a ofrecer esta industria musical incipiente en la región, es decir, existe una aceptación de las ofertas de la industria, que no pueden ser negadas, pero no ocurre así una intervención productiva en la música local, pues ni la obra musical ni las prácticas musicales han debido ser modificadas en pos de una relación más estrecha con la industria musical y sus alcances.

Por tanto, la relación folclore emergente – industria cultural musical, se expresa de manera discontinua, pues existen vínculos en cuanto a la producción en algunos casos, mas no así en financiamiento, ni distribución ni difusión, los cuales ocurren de forma autogestionada. La industria no se acercaría a los músicos locales ni propiciaría elementos para su desarrollo, tampoco en lo que se refiere a fondos estatales/fondos concursables, ya que ninguno de los sujetos manifestó un vínculo con este tipo de financiamiento, pero menos alusión a financiamientos privados (sólo el caso De Chilena). Por otro lado, son los músicos los que captarían de alguna manera algunos de los alcances de la industria para su trabajo. Es decir, a pesar de afirmar la existencia emergente de una industria musical en la región, las relaciones que mantienen con ella existen por un acercamiento por parte de estos mismos.

b. Identidad regional

En cuanto a la relación del folclore emergente, la identidad regional y la expresión de esta, las opiniones/percepciones/posturas que más peso presentaron fueron: Reconocimiento del territorio, Territorio, vínculo identitario e influencia del territorio. Tres de estas alusiones fueron definidas como subcategorías principales para la dimensión de Identidad Regional. En este sentido, el concepto de Identidad por parte de los sujetos se presenta de formas divergentes, para De Chilena, la alusión a una identidad de la región genera un discurso de incredulidad y negación de esta: *“No tenemos identidad, netamente, porque la gente fue dividida en creer o no creer o saber o no saber, si yo soy de una etnia o si yo soy español, y si yo soy español me importa un carajo lo que pasa al lado y si soy mapuche me importa un carajo lo que pasa con los españoles [...] Aun somos la única región que nos quedan etnias, no tenemos, yo creo que no tenemos*



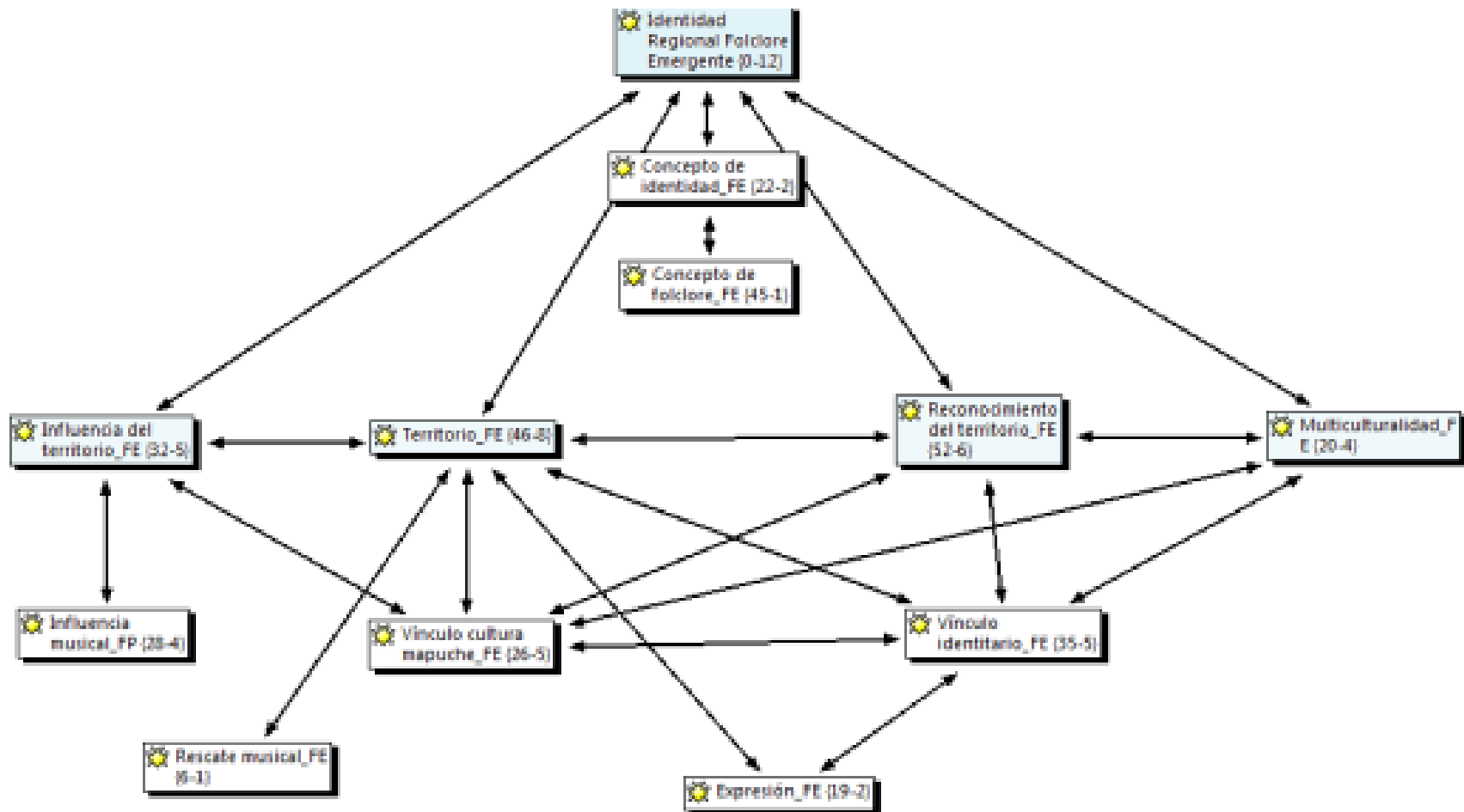
identidad cultural, no podemos decir yo me siento 100% de la región de la Araucanía, creo que no” (De Chilena). En donde el multiculturalismo de la región se expresa directamente y la diversidad cultural de la región se presenta en asimetrías excluyentes, y en los imaginarios de sujetos con identidades contrapuestas (IDER, 2009).

Por otro lado, se presenta a la identidad como un vínculo con valoración positiva y relacionado al territorio regional, *“Tiene que ver con el sentido de pertenencia, con estar involucrado con los procesos sociales, políticos y culturales de la zona. Porque ya sea artista o no, es difícil no empaparse con la identidad de Temuco y de la identidad en general de la Región [...] yo no hablo como músico, lo hablo como persona común y corriente, yo creo que es difícil desarraigarse [...] Temuco particularmente, a diferencia de muchas regiones de acá, Temuco y la región de la Araucanía tiene una identidad muy fuerte muy marcada” (D. Neumann).* Fragmento muy disímil al presentado anteriormente, ya que manifiesta la existencia de una identidad regional muy marcada en comparación a otras regiones del país, y de la cual es difícil desarraigarse. En el caso de N. Michel, es donde se presenta de manera más explícita un vínculo entre la música y la identidad regional, *“La música en el fondo, es la forma de expresarse de un pueblo, y que es también lo que se liga a la identidad regional, tiene mucho que ver [...] todo lo que uno es, la identidad de una persona, tiene que ver con lo que lo rodea, con lo que está más cerca de uno, entonces se podría hablar de territorio y hablar de identidad” (N. Michel).* Se expresa una relación fuerte entre lo que el sujeto identifica como identidad, música y territorio. Desde este discurso se puede realizar una alusión al concepto de folclore y al concepto de identidad como estrechamente vinculados.

Como se presentó en los antecedentes teóricos, la identidad de la Región de la Araucanía está fuertemente marcada por asimetrías excluyentes y multiculturalismo asimétrico, entre la cultura mapuche y la chilena, lo que se presume afectaría la concepción que tienen los sujetos acerca de esta, en tanto cantautores, y así su vínculo con el territorio, que sería un condensador y activador de identidad (IDER, 2009).



Red semántica Identidad regional en Folclore emergente



i. Territorio

El territorio es abordado como el espacio no solamente geográfico, sino social y cultural, del cual los sujetos se sienten parte, y cuál es su opinión sobre este, en especial relación con la creación musical.


“No solamente en Temuco, yo he tenido la suerte de tocar en varias partes de La Araucanía, y cada zona tiene su forma de ver distintas las cosas, la inocencia de la gente es distinta, de alguna forma eso influye en la forma de crear, que tengo yo, o en la forma de hacer mis canciones [...] En Temuco hay artos factores culturales que permiten la creación de una obra, ya sea climático, ideológico, étnicos y yo creo, que no sólo en Temuco sino que en toda la zona” (D. Neumann). En este caso, se presenta una clara alusión a la ciudad de Temuco como preponderante, ya que el sujeto se maneja musicalmente en la comuna, aun así, es manifiesto un reconocimiento a toda la zona de la región, y lo característico de esta, como los factores climáticos y étnicos, por un lado, es decir, se expresa la existencia de una diversidad en el territorio desde distintos ámbitos.

“Está pasando acá, el tema mapuche y las injusticias, y yo creo que a la larga nos han tomado como referentes a nosotros un poquito, de decir este flaco le hizo una canción a Temuco, habla de la Arauca mía, habla de Lautaro, no está cantando lo que está pasando en otro lado” (J. Montecinos).

El territorio, es mostrado como referente, y como espacio de conflictos, ya que se hace latente la necesidad de decir lo que sucede en la región y no en otro lugar, haciendo mención del “tema mapuche”.

Por otro lado, N. Michel, hace alusión a una territorialidad marcada por la cultura mapuche y con la presencia de externos como empresas privadas, desde una postura negativa. El territorio entonces deviene como elemento esencial en la organización de las identidades (IDER, 2009), *“Yo creo que tengo harta influencia con la cultura en general, y obviamente veo la cultura mapuche que es parte de la región y de la identidad regional, y seguramente aunque sea inconsciente está presente [...] Tiene que ver con todo lo que ha pasado aquí en la tierra y aquí en la región, y como están depredando ciertas empresas, como las forestales, las hidroeléctricas, ciertas cosas donde al final los intereses son de unas pocas personas, la crítica igual es al poder, al poder económico” (N. Michel)*

“Nosotros fuimos a hacer una investigación que duró aproximadamente dos años, donde fuimos como cantores callejeros, fuimos a cantar a la feria cada quince días o todos los sábados a cantar y de eso del trabajo de un año y seis meses resultó el disco” (De Chilena). El territorio en el caso de De Chilena, se refiere principalmente a la ciudad de Temuco, en específico de la Feria Pinto, donde la banda realizó una investigación y la grabación in situ de su disco “De Chilena en la Pinto”, lugar que identifican como mayor influencia y centro clave en cuanto a la identidad de la región.



El territorio se presenta de formas divergentes desde los discursos de los sujetos, sí se presenta como factor importante dentro de la identidad de la región, diverso culturalmente, espacio de conflictos tanto territoriales como culturales, además de ser cuna e inspiración musical.

ii. Influencia del territorio

En cuanto a lo entendido como influencia del territorio, se refiere a cómo afecta en la creación musical y en el vínculo con la música el territorio de la Región de la Araucanía, cuestionamientos relacionados al inicio musical, o a la obra actual, y cómo el territorio ha estimulado la creación propia.

“No partió desde lo musical, partió de lo folclórico de la interacción diaria, tenía artos amigos, conocía gente mapuche acá, sin tocar guitarra empecé, ellos me invitaron a ciertas ceremonias, me invitaron a sus costumbres, sus comidas y de a poco empecé a meterme en la guitarra [...] Por ahí escuché algunas melodías con kultrún, que me han influenciado innatamente, yo creo que es difícil desarraigarse de eso si estás en Temuco” (D. Neumann).

La influencia del territorio se vincula casi de manera innata con la cultura mapuche, tanto en ceremonias, costumbres, y luego musicalmente. Al preguntar al sujeto por la influencia del territorio en su obra y creación musical, se refiere a la influencia de la cultura mapuche presente en la región.

En el caso de J. Montecinos, la alusión a la influencia del territorio se relaciona a lo urbano y lo rural de la región, lo que influyó incluso un disco del cantautor. La región en este fragmento no es sólo identificada con el componente/factor étnico mapuche, sino también, en las características culturales del campo y la ciudad, y la confluencia de ambos en la ciudad de Temuco:

“La influencia del entorno en que vivo tiene que ver netamente en que yo, para todo Chile, soy el cantautor de Temuco, o sea, cuando me presentan en un festival en Valpo, o me presentan en Coyhaique, a mí me presentan así, donde canto canciones que hablan de las cosas que pasan acá, entonces yo me siento influenciado por todo lo que se vive acá,.. Mi disco “Urbanamente rural” es un homenaje a Temuco, la ciudad está acá y el campo acá, y si uno pone una patita aquí y otra allá, estoy partido en dos por el campo y la ciudad, y eso es lo que a mí me gusta de ser de acá” (J. Montecinos).

“Si hablamos de alguien que hace canciones, puede ser donde se crio, o que le ha pasado en la vida, y la identidad en el fondo está asociada al lugar de donde soy, que es Lonquimay, y ahí encuentro todo, estar en contacto con la naturaleza [...] evocar paisajes, el viento, no sé, los ríos, los colores, tiene que ver con el espacio geográfico, como la naturaleza en el fondo, soy bien de esa idea de la relación asimétrica de la humanidad con la naturaleza,

de esa contemplación de lo bello” (N. Michel).

En el caso de N. Michel, el territorio de principal influencia no es la ciudad de Temuco, sino el lugar de donde el sujeto es oriundo, Lonquimay, comuna muy alejada en cuanto a recursos económicos, y geográficamente, ya que es zona cordillerana. El contacto con el territorio y la influencia de este, se expresan en el contacto con lo natural y la naturaleza, donde el sujeto realiza un hincapié en la inspiración proveniente de esta, y la relación de asimetría, en este caso no entre culturas, sino entre humano – naturaleza, componente que no se expresa en el discurso de los demás sujetos.

Por otro lado, en De Chilena nuevamente la influencia territorial sólo hace alusión directa a la Feria Pinto de la ciudad de Temuco, ícono central de su obra y parte esencial de la identidad de la banda. No se hace mención a la posible influencia de la cultura mapuche, o de otros lugares geográficos dentro de la zona de la región de la Araucanía.

“Que puedas cerrar los ojos y te traslades a ese espacio, y que digas “oh esto lo eh escuchado lo eh vivido”, el mismo sonido de los feriantes cuando gritan, el mismo sonido de las micros que es particular, eso se traslada en el disco, porque se grabó en vivo con micrófono ambiente, la gente gritó todo lo que quiso gritar, y todos los feriantes hicieron sus descargos, está en el disco tú lo puedes identificar, tu puedes decir, “oh mira eso es particular de la feria” (De Chilena).

La influencia del territorio es distinta en los cuatro sujetos, por tanto no se puede realizar una generalización de los casos, sino más bien, presumir una relación de la influencia territorial con las características de los sujetos en base a sus discursos. Es decir, en el folclore emergente de la región, la influencia del territorio se presenta de manera disímil, de acuerdo a las características e intereses musicales de las bandas/artistas, donde algunos toman influencias musicales/instrumentales de la cultura mapuche, hechos de conflictos presentes en la región, lugares geográficos y la naturaleza del lugar, como también zonas típicas dentro de las ciudades. Estos cuatro casos asumen una posición distinta en cuanto a las cercanías e influencias del territorio, mas esta no es negada, sino se expresa en distintas formas, y haciendo hincapié de lo característico e identitario de la región.

iii. Reconocimiento del territorio

Se comprende como el vínculo que manifiestan los sujetos con el territorio de la región, en una relación de identidad, en específico, a un sentimiento de pertenencia o de realce para con el territorio. En esta categoría, se presenta de forma muy marcada el vínculo con la cultura mapuche y el vínculo identitario.

“El mapuche está metido en nosotros, en todo lo que hacemos y también en lo cotidiano, la gente de Temuco está consciente de que nosotros somos los invasores, la gente que viene

a ser extraña con respecto a la cultura indígena” (D. Neumann)

“Si yo puedo meter la palabra “cahuín” en vez de decir “tollo” o una palabra mucho más tradicional, yo la pongo en mi lenguaje, a mí no me interesa si mi música no la va a entender un mexicano, porque yo puedo decir “como estay cuate” y por qué no un día decir “hola peñi” [...] Yo puedo decir sí me siento identificado, no me siento identificado, pero ya cuando un tercero te identifica con algo, la pega está hecha... si alguien te dice sí, tú eres de acá, tú hiciste algo importante por Temuco, hay un reconocimiento” (J. Montecinos)

“Ahí va lo identitario, cuando uno habla del canto que es raíz, o del canto de la tierra, uno lo escucha, y es como eso, evoca ciertas cosas, como Vivaldi con las estaciones, tiene que ver con cómo captas ese momento, en tu letra, en la música, y tratas de trascender, sin querer imitar nada, como buscar algo auténtico, como la naturaleza me mueve hacia la creación, y la creación de algo nuevo” (N. Michel)

“Ya no nos basta con cantarle a la historia, si bien es cierto es un bonito rescate, yo soy partidario del rescate porque sin rescate no tenemos identidad, es como se promueve en la política, sin saber nuestro pasado o reconocer nuestro pasado no tenemos futuro, claro, pero sin desmerecer todo el pasado, por que el pasado es amplio, y uno tiene que saber de dónde viene, donde está y adónde va” (De Chilena)


Nuevamente, esta subcategoría se presenta de manera disímil, por un lado se hace indicación al vínculo con la cultura mapuche, como parte de la identidad cotidiana de la región, y un realce de esta mediante la música folclórica de los sujetos.

La naturaleza en N. Michel y la tierra, son aludidos como el reconocimiento del territorio, sin realizar una relación directa con lo étnico. Mientras que De Chilena, expresa un reconocimiento a la pertenencia a la zona, al pasado y al futuro de esta. Desde el discurso de los sujetos no se entrevé una exclusión por parte de una cultura hacia otra, ni de lógicas de dominación, sino más bien pareciera expresarse una confluencia de identificaciones y reconocimientos del territorio de la región, en una puesta en valoración positiva.

iv. Multiculturalidad

Se comprende, desde cómo los sujetos conciben la existencia y convivencia de diferentes culturas en el territorio regional, como lo son la cultura mapuche y la cultura chilena, qué elementos de estas están más cercanos/relacionados a su interés y obra musical, a la vez de comprender cómo los sujetos entienden y se posicionan ante esta diferencia.

“[...] En folclore pasa lo mismo, hay un montón de manifestaciones culturales folclóricas que son propias de la cultura mapuche, ritmos que son propios y esos ritmos se han metido



dentro de la música cotidiana de la música Temuquense, que no sólo son mapuche [...] se ha dado como una interacción musical, entre los instrumentos mapuche cotidianos y también la rítmica normal, la rítmica winka y se ha ido a una mezcla muy especial y creo que es difícil no desarraigar las dos cosas, es como una sinergia” (D. Neumann).

La multiculturalidad expresada en la música, en la incorporación de elementos mapuche, como instrumentos, ritmos y manifestaciones son expresados como una interacción cultural positiva, pues surge como lo denomina el sujeto, una sinergia, de ambas culturas en cuanto a la música.


“Ahora si hablamos de interculturalidad, creo que yo me relaciono con todos y bien, me gusta mucho y he vinculado de manera no obligada sino natural, instrumentos mapuche, voy a tocar a regiones o a lugares super escondidos de la región donde antes de nosotros tocan chiquillos que tocan canciones con instrumentos mapuche” (J. Montecinos). Nuevamente se muestra a la cultura mapuche como influencia e incorporación musical en la obra del sujeto, la multiculturalidad o interculturalidad –en este caso, aludida por el sujeto-, es manifestada como una relación de intercambios positivos en el caso en la música, no de exclusiones ni de asimetrías culturales.

Por otro lado, De Chilena muestra a la Feria Pinto como icono de la multiculturalidad del territorio, en el sentido de ser espacio de intercambios culturales con carga valorativa positiva:

“La feria como centro multicultural, porque reúne a ricos y a pobres, a blanco y negros, mapuche y españoles en un sólo sector, o sea si eso no es multiculturalidad si eso no es cultura, no sé qué más podemos sacar de esta región que nos de la misma capacidad de un sólo sector, en cuatro o cinco cuadras a la redonda” (De Chilena)

“Creo que la identidad de la región está muy ligada a lo que pasa en el campo... con el pueblo mapuche también, existe una relación que pasa desde uf! Desde cuántos años están ellos? Y nosotros llegamos, entonces obviamente hay una mixtura en el territorio, en la región y obviamente en la gente [...] Veo que en la región indudablemente hay una conexión o identidad que cruza por decirlo de alguna forma, lo chileno con lo mapuche, indudablemente y a toda escala, y obviamente si yo vivía en un lugar que es cordillerano, con población mapuche, hay interacciones que, quizá no me di cuenta, pero con el tiempo y con la música, se ha revelado el rollo” (N. Michel).

Pareciera presentarse una confusión de lo multicultural con la interculturalidad, pues los sujetos expresan las relaciones entre culturas como algo positivo, y que la convivencia de ambas culturas – chilena y mapuche- dentro del territorio, se expresan en intercambios culturales, como la incorporación de instrumentos mapuche, mixtura entre lo chileno y lo mapuche, y espacios como centros de reunión de distintos sujetos.



En este sentido, la multiculturalidad como la convivencia de más de un pueblo/cultura en un mismo territorio compartido, es sentida como una cierta interacción sinérgica y de integración, como lo manifiestan los sujetos, pero haciendo realce en un sentido de reconocimiento y de puesta en valor de la cultura mapuche, de la cual, se toman influencias en el ámbito musical.

La relación del folclore emergente con la identidad regional y la expresión de esta, se evidencia mayormente en un reconocimiento, influencia y vínculo identitario con la región, y en especial de la cultura mapuche, a excepción del caso De Chilena, quienes toman como centro eje de su obra la Feria Pinto (como centro multicultural, espacio de intercambios culturales y máxima expresión de identidad regional).


La incorporación de elementos mapuche, como instrumentos y ritmos, es aludida por D. Neumann y J. Montecinos, mientras que desde N. Michel se presenta un reconocimiento fuerte. Aun así, los sujetos no realizan música netamente étnica, sino la incorporación de elementos, no así en cuanto a las líricas, en las cuales se presenta constante referencia a lo que ocurre en la región, la diversidad cultural y la identidad. Desde sus discursos se puede entrever un alto reconocimiento cultural, más musicalmente se presenta una suerte de “préstamos” musicales/culturales de una cultura. En este sentido, la industria cultural pareciera no tener influencia en la expresión de identidad regional desde la música de los sujetos del folclore emergente, ya que no intervendría en la creación misma. Más aun, se expresa una interrelación con ribetes positivos:

“Es como un engranaje fundamental, y a medida que crece el folclore también va creciendo la industria, y a medida que crece la industria, crece el folclore, son interdependientes” (D. Neumann).

En este sentido, lo que expresan los sujetos se relacionaría estrechamente con lo que plantea García (2008), de que todo “producto” u obra musical en este caso, se comercializa, mas no así en escala masiva. Las manifestaciones folclóricas se verían influenciadas desde un ámbito “negativo” al ser difundidas y/o alteradas por externos a los propios sujetos/músicos y bajo criterios ajenos a ellos (Canclini, 1989).

2. ANÁLISIS FOLCLORE PATRIMONIAL

En cuanto al abordaje del folclore patrimonial, se realizó la entrevista a cuatro sujetos, a saber Nancy San Martín, Elisa Avendaño, María Figueroa y Armando Nahuelpan. Los



cuales responden a su vez a los criterios de inclusión presentados en el diseño metodológico, especialmente incluir en sus dinámicas el traspaso generacional de la música y conocimientos relacionados a esta.

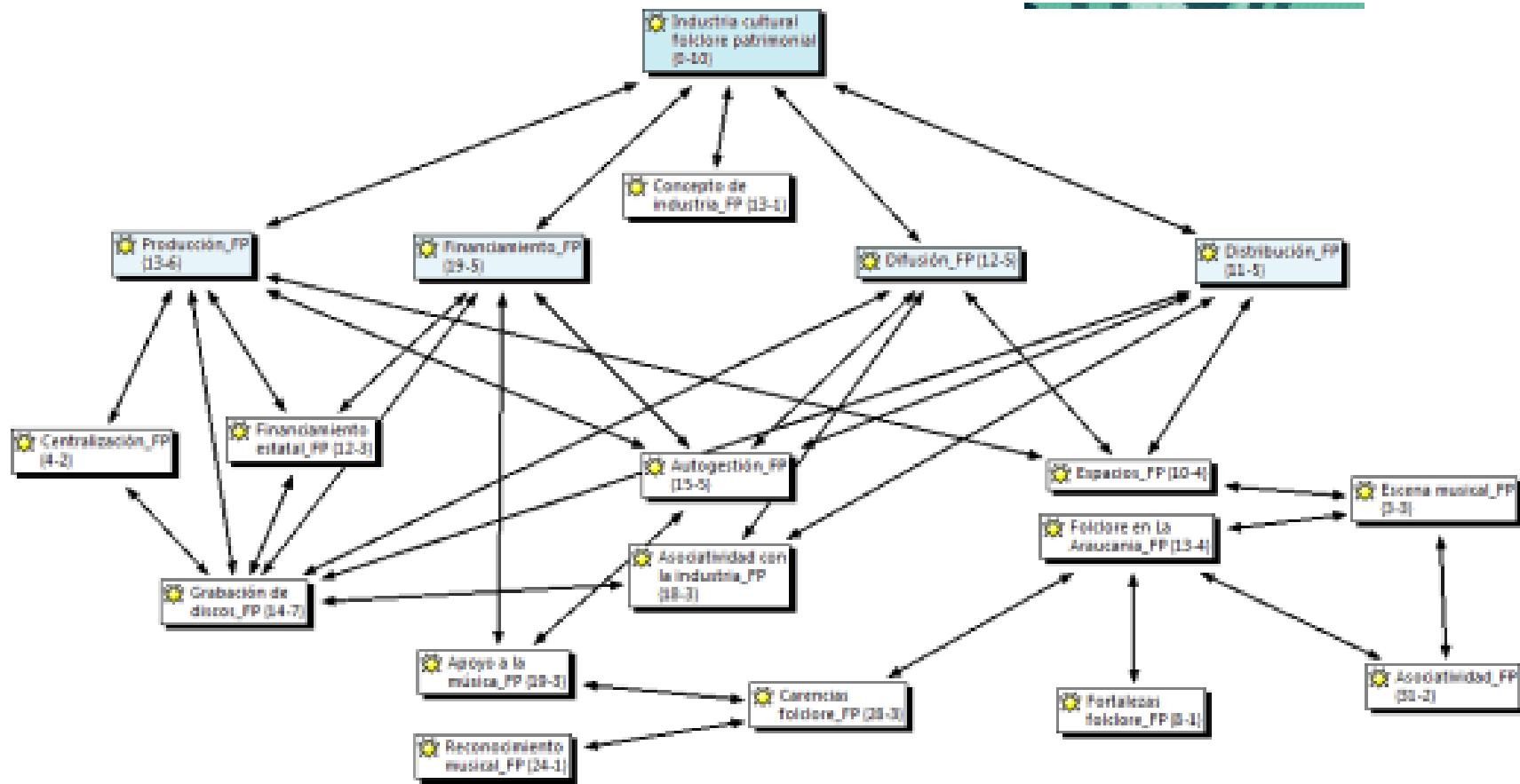
a. Industria Cultural Musical

Las opiniones/percepciones/posturas de los entrevistados que más peso presentaron en la dimensión de la industria, fueron: Asociatividad, Carencias folclore, Reconocimiento musical, Apoyo a la música, Financiamiento, Asociatividad con la industria y Autogestión.

En cuanto al concepto de industria cultural musical y la relación del folclore patrimonial con esta, se observa un vínculo débil: *“No hay industria en la música folclórica, industrias no hay, somos gente que andamos cantando por la vida no más, salvo grandes, de repente que incorporen, es muy difícil” (M. Figueroa)*. La industria cultural musical en la región, en cuanto a su trabajo con el folclore patrimonial, es nula, ya que no existe una presencia ni apoyo de esta a los artistas, por otro lado, la industria es observada como un espacio el cual integra solamente a artistas internacionales, con grandes productos, publicidad y dinero. *“Para mí la industria musical son aquellas personas que están sacando cientos de discos, miles de discos y están entregándolos al comercio, o sea para mí eso es la industria, que están haciendo su trabajo a nivel internacional, que están vendiendo, y llevando su música a todos lados, que tienen esa posibilidad de publicidad y todo eso” (E. Avendaño)*. La industria es mirada desde un punto de vista comercial de negocio, la cual maneja e integra artistas internacionales con altos niveles de producción y competencia, no incluye ni incorpora a los artistas de la región, ya que estos no cuentan con las herramientas necesarias para competir en la industria musical. En cuanto al trabajo de la industria cultural en el país, este se entiende de forma negativa, ya que no realiza un buen manejo con la música ni con los artistas, pues al tener un fin netamente comercial, no les da el valor ni apoyo necesario a los artistas para realizar su trabajo, en comparación con otros países: *“La industria musical es una estafa para los artistas, sobre todo a nuestros artistas nacionales, no así como otros países, como Argentina, Perú, Brasil, México, es otra cosa, pero lamentablemente aquí en Chile, es pésimo” (N. San Martín)*.

Para los artistas de folclore patrimonial, la industria cultural musical de la región es inexistente, ya que a lo largo de su trayectoria en ningún momento se han sentido parte de ella, y tampoco un apoyo o un interés de la misma por desarrollar y trabajar sus obras. Además, como es el caso de Nancy San Martín, ella observa a la industria musical chilena de forma negativa, ya que no ayuda al artista y su trabajo, sino que más bien pareciera perjudicarlo. Aun así, el trabajo en cuanto a creación de discos y producción de eventos, se encuentra presente en cada uno de los entrevistados.

Red semántica Industria Cultural musical en Folclore




i. Producción patrimonial

El trabajo de producción en cuanto a creación de discos y eventos se encuentra presente dentro del folclore patrimonial. El trabajo de discos se realiza principalmente de forma independiente o con la ayuda de instituciones privadas y fondos estatales. Elisa Avendaño ha materializado su trabajo musical en discos, y ha presentado su música en diferentes escenarios: *“Yo también he ido replicando mi música, la puedo replicar en cualquier escenario, lo puedo volver a cantar, lo puedo volver a hacer, sacar la misma melodía y todo eso, entonces, hemos ido haciendo grabaciones, sacando CD, yo tengo tres CD, y me he dedicado en eso de la música”* (E. Avendaño). Por otro lado, María Figueroa de la comuna de Lonquimay, también ha desarrollado su trabajo discográfico en la Región:

“He trabajado en estudios musicales dos veces, he grabado el año pasado con los niños de Servicio País se grabó un disco, después “Sueños de altura” que fue más de la etnia, cantándole a la gente [...] He grabado, he tenido la suerte también, de los medios, porque hay que tener los medios para trabajar, en Temuco hay varios estudios musicales, pero si usted no tiene platita no vale” (M. Figueroa).

Dentro del trabajo de realización de discos, en caso independiente, el financiamiento es una de las principales dificultades, el poco apoyo que existe hacia los artistas en una de las principales carencias que observan los entrevistados en el folclore patrimonial regional, ya que no se manifiesta un interés por integrar y consolidar la música local, sino que existe una mayor valoración a la música afuerina, como lo expresa M. Figueroa: *“¿De qué integración me hablan?, si se pone cada tiempo una música de uno, están los estos los marcos, los charros, la rancherita, y al último por rellenar algo de repente un cantito de uno y de qué integración o comercial me hablan, si no la hay”* (M. Figueroa). En cuanto al apoyo en la producción de material discográfico y de eventos, Armando Nahuelpan, comparte una postura muy similar, *“Apoyo, eso sin duda, las municipalidades tendrían que apoyar sus grupos, por ejemplo hoy mismo en Villarrica, hay una feria mapuche, ahí tendría que estar la canción mapuche, pero no pasa con eso tampoco”*. La poca ayuda y apoyo estatal por parte de los municipios representa la dificultad identificada por los sujetos de folclore patrimonial local, los eventos denominados culturales, según los sujetos no incorporan elementos esenciales como lo propio de la región, la música local, sino más bien que se busca y se prefiere lo extranjero, lo de afuera. La cantautora Nancy San Martín, realizó su trabajo de grabación de forma independiente y autogestionada en un estudio de grabación *“Nosotros lo hicimos y ahí está, y al que le toca conocerlo lo conoce...Fue en el estudio de Sergio Fernández, CROMAX se llama, un estudio particular, yo tuve que pagar todo el trabajo, la grabación”* (N. San Martín). Armando Nahuelpan, cantautor de la ciudad de Villarrica, realizó su primer trabajo discográfico junto al “Trío Nahuelpangui”: *“Sí, tenemos un CD, ya que ya no se usan los cassettes... nosotros formábamos un trío que se*



llamaba el trío Nahuelpangui, y uno de mis primos estudiaba en Chillán en la Escuela Normal, y ahí se conocieron con René Farías, que también estudiaba pedagogía, y él nos llevó a Santiago a grabar, porque era la única parte donde podía grabar". Su trabajo musical lo realizó gracias a la ayuda de familiares y amigos, en su caso, este lo materializó en la ciudad de Santiago, ya que en ese tiempo no existía otro lugar donde fuera posible grabar, no existía una producción musical en la región, y todo el trabajo de grabación se encontraba centralizado en la capital nacional.

Una clara diferencia en cuanto a la grabación se realiza entre folclore y la música mapuche, Elisa Avendaño y Armando Nahuelpan, cantores mapuche, describen el proceso de grabación de la música diferente a la convencional: *"Así fui creando más música, o sea puedo decir, que fui creando y escribiendo mi música, porque lo que pasa con la música mapuche es que usted primero lo canta, lo graba, después lo escribe y después te lo aprendes [...]Es que las canciones, la música mapuche no son música así como, ah de tengo que hacer las grandes creaciones primero, eh, y después cantarlas, no, la música mapuche nace del momento, entonces también de la emoción del momento"* (E. Avendaño). En el caso de la música mapuche como lo describe E. Avendaño, es contrario al convencional, ya que este primero se graba y luego se escribe y aprende, comúnmente se graban canciones y melodías ya creadas y aprendidas por el artista, pero en este caso es inverso, ya que la creación musical mapuche nace del momento sin una creación previa.

En cuanto a la Asociatividad de los artistas de folclore patrimonial, existe un conocimiento de artistas locales y una cohesión entre ellos: *"Conozco a Elisa Avendaño que hace música tradicional, y en Lumaco a Sofía Painequeo, que es bien buena también, también hace música tradicional"* (A. Nahuelpan). Además del conocimiento de artistas locales, existe en algunos casos un trabajo en conjunto en cuanto a realización de eventos y el compartir escenarios en conjunto: *"Están la Nancy San Martín, ella no sólo canta mapuche, ella es una persona que hace música que toma algunas cosas mapuche pero no hace 100% mapuche ya, pero entonces, también tenemos, hemos hecho trabajo, hemos estado en escenario juntas"* (E. Avendaño). También es el caso de la María Figueroa: *"hemos trabajado arto, es que siempre me he prestado, me gusta participar mucho con otros artistas, entonces que pasa, de que a uno lo invitan y sale, hemos trabajado"* (M. Figueroa). En el caso de M. Figueroa, la Asociatividad con otros artistas es esencia en su trabajo musical, y ha sido parte dentro de toda su trayectoria musical.

En cuanto a la producción, todos los artistas de folclore patrimonial han tenido la oportunidad de grabar su propio material musical. En cuanto a las principales falencias de la producción regional, los artistas convergen en el poco apoyo e interés por parte de las municipalidades regionales en el trabajo musical local, y una industria cultural inexistente. En cuanto a la Asociatividad de los artistas locales, se manifiesta sí existe, los cultores tienen conocimientos de los artistas regionales y se realiza un trabajo en

conjunto y un apoyo en el desarrollo del folclore regional.

ii. Financiamiento

El financiamiento que se encuentra presente dentro del folclore patrimonial es principalmente adquirido en base a fondos públicos, y similar a lo presentado desde el folclore emergente, se realiza a través de la autogestión: *“Autogestión total, o sea siempre yo sola he comprado mis instrumentos, todo por las mías, con mi trabajo como profesora [...] Toda, toda mi música la he hecho con el sudor de mi frente, nunca me ha apoyado ningún gobierno ni nada, también soy un poco escéptica de eso, siempre por las mías”* (N. San Martín.) Al igual que el caso de M. Figueroa, quien manifiesta nunca ha recibido financiamiento estatal, pero sí ayuda de entidades privadas, como lo es mediante al programa de la Fundación para la Superación de la Pobreza “Servicio País”: *“Fondart no, nosotros nunca, por ejemplo Servicio país si [...] Imagínese yo llevaré unos 38 años cantando, y la mayoría haciendo cosas entre nosotros mismos, intercambios entre nosotros para poder gestionar, es bien difícil* (M. Figueroa).

La autogestión se encuentra presente fuertemente tanto en el folclore emergente como en el folclore patrimonial, a pesar de las largas trayectorias musicales de los sujetos en este último, se hace baja alusión a algún recibimiento de apoyo estatal, lo cual ha dificultado y hecho el trabajo musical desligado de soportes y recursos. El mismo acceso a fondos públicos y municipales es expresado con una valoración negativa: *“Dinero de las partes, por ejemplo municipalidades cuesta mucho, no es por pelarlos, pero nosotros casi siempre hacemos nuestras cosas por nuestros medios, autogestión, eso es lo triste [...] Hay muy pocos cultores que se están dedicando a la música del folclore, porque no hay medios para poder solventarse, y sale caro”* (M. Figueroa). Por otro lado, en el caso de los sujetos que han postulado a fondos concursables estatales, manifiestan que los recursos que se entregan no son los suficientes para desarrollar un amplio trabajo musical, y que además el adjudicarse un proyecto estatal es muy difícil: *“A través del Fondart me gané algunos proyectos, con artos pocos recursos pero igual hay que hacer varios malabares para poder sacarlo, así que hoy en día tengo eso”* (E. Avendaño).

Los sujetos plantean que debe existir un apoyo continuo en el financiamiento de los cultores, incentivos para que la música local pueda continuar y crecer, ya que en la actualidad, el poco avance que se observa por parte de los músicos en el folclore local, es producto de la falta de apoyo y recursos a los cantautores, los cuales a pesar de obtener en ocasiones fondos estatales, aluden que estos no cubren las necesidades totales de los músicos y se debe recurrir a la autogestión, medio por el cual tampoco se adquieren los recursos suficientes/necesarios para el trabajo musical regional, ni menos aún de entes privados.

iii. Difusión

La difusión del trabajo musical en el caso del folclore patrimonial, tiene como principales medios la educación, fiestas costumbristas, radios y en muy pocos casos una incursión en la difusión a través de internet.

“Es que aquí hay una radio, una radio comunitaria que sirve a todos y también por la parte de educación, si me han ayudado a difundir la música, y así pu, en parte en radios, y en festivales, como lo hacemos nosotros en grupo [...] Uno podría hacerse mundialmente conocido, pero a la gente no le interesa, no le interesa la música [...] A mí me da risa porque de repente me dicen: Tía usted está en internet. Y yo no he movido ni un dedo, los cabros jóvenes, los chiquillos, patriotas son valientes, “vamos a poner esta vieja para que diga”, y salgo y así” (M. Figueroa)


Como se menciona, las prácticas difusivas de la obra musical se remiten a las radios comunales, festivales y medios educativos. Existe un acercamiento a las plataformas cibernéticas para la muestra del trabajo musical, pero este no es realizado por parte del artista, sino que por parte de sus escuchas, quienes han tomado su trabajo y lo han masificado en plataformas como Youtube. De forma similar sucede con A. Nahuelpan, quien comparte algunos aspectos con M. Figueroa:

“Bueno cantando cuando nos llaman a cantar, o nos contratan, de la única manera que nos hemos hecho conocidos, porque el folclore como dicen, está tirado, no hay interés” (A. Nahuelpan).

El caso del cantautor es muy parecido al de M. Figueroa, los medios de difusión a través de su carrera se han remitido a las presentaciones en vivo, no tiene ningún vínculo con las radios comunales o vecinales ni tampoco con las plataformas virtuales. En contraparte, la cultora N. San Martín sí se ha vinculado de forma directa y propia con los medios virtuales con el fin de difundir su obra musical:

“Siento que cada día se va escuchando más mi música, en los colegios, en las radios, a nivel nacional, donde vaya me conocen, eso me pone muy contenta” [...] tengo una página web como les había dicho, es www.nancysanmartin.cl, tengo mi canal de Facebook” (N. San Martín)

El folclore patrimonial en contraste del folclore emergente, en su mayoría no utiliza, las plataformas virtuales como medios de difusión de su música, estos se materializan principalmente en las radios comunitarias y presentaciones en vivo, como es el caso de A. Nahuelpan, y M. Figueroa, quienes además consideran dentro de las principales



falencias de la música local, la baja importancia que adquiere el folclore en la región por parte de la gente y público local, lo cual ha perjudicado su trabajo musical, y la difusión de este. En el caso de N. San Martín, comparte los mismos medios difusivos que utilizan los cultores de folclore patrimonial, pero además, incorpora a la muestra de su obra las plataformas virtuales, como es el caso de una página web y Facebook, dentro de su discurso, a diferencia de los otros artistas, ella siente que cada vez su trabajo musical se ha ido dando más a conocer, y ha aumentado su reconocimiento. Este aumento en el conocimiento de la obra de la artista puede ser producto de su apertura a los medios virtuales, abriéndose paso a nuevas posibilidades y desafíos, como lo menciona (Canclini, 1989) “Las posibilidades de difusión masivas y espectacularización del patrimonio que ofrecen las tecnologías comunicacionales modernas plantean nuevos desafíos” (p. 8).

iv. Distribución

En el caso de distribución musical en el folclore patrimonial, los principales medios que mencionan los artistas frente a esta categoría, es la asistencia a eventos culturales y a la distribución independiente de discos.

“Nosotros con la música hemos cantado en muestras por ejemplo, muestras culturales, ya sea para mostrar esta zona de Lonquimay, en Vilcún por ejemplo, y llevamos nuestro canto pehuenche para allá, y ellos nos traen a nosotros, intercambios culturales, es lo que más se hace” (M. Figueroa).

M. Figueroa menciona como principal espacio de distribución de su música a las muestras costumbristas y culturales, en donde se da a conocer el territorio y la localidad de pertenencia. Los encuentros culturales son autogestionados por parte de los mismos artistas y producen un intercambio cultural entre ellos. En el caso de N. San Martín ella menciona a las comunidades como el espacio en el cual se siente más cómoda para mostrar su trabajo musical:

“Si me preguntan cuáles son los mejores escenarios, en las comunidades yo lloro, imagínate estar cantando ahí y que desde el más viejito hasta el más niño canten mis canciones” (N. San Martín).

En cuanto a los espacios de distribución, los artistas se remiten a mencionar a las fiestas culturales y las presentaciones en comunidades indígenas, a estos espacios se les otorga una gran valor en su trabajo musical, del mismo modo, mencionan que en la mayoría de los casos, los espacios que se construyen para la muestra musical, es su mayoría es

proveniente de la autogestión de los mismos cultores.


En el caso de la distribución de discos, los artistas señalan que es muy difícil poder entregar y comercializar sus obras: *“Pésima, claro, porque la industria musical, por ejemplo yo misma no vendo jamás discos, muy rara vez, casi nada”* (N. San Martín). La industria musical y sus alcances en cuanto a distribución, desde el punto de vista de los sujetos, no ayuda ni genera espacios para la distribución y masificación del material musical, quedando todo en la capacidad de gestión de los propios sujetos, de igual forma lo plantea E. Avendaño: *“Al grabar la música, dejar algún legado en esta tierra, entonces, no estaba incluso pensado negociar, hoy en día se negocia de a uno, yo vendo no sé po, se pueden vender dos CD en el mes, cada seis meses quizás”* [...] *Acá en la región la música mapuche no tiene ninguna posibilidad, ninguna [...] entonces además que nosotros como mapuche no somos muy buenos para el comercio.* (E. Avendaño). En cuanto al legado musical, el cultor Armando Nahuelpan, también lo reconoce como motivación en la grabación de discos, los fines educativos y dejar su trabajo grabado para que no se pierda y para que generaciones posteriores a él le conozcan: *“Dejar algo grabado, porque así como se está terminando el grupo, más adelante a lo mejor se termina total, porque ahora si no lo siguen los hijos o los nietos [...] El cd, re regalo una parte, un porcentaje, a las escuelas, y lo otro se vendió”* (A. Nahuelpan).

Los cultores mencionan en su discurso, que la distribución y la comercialización de su obra musical es muy difícil en la región, no existe un apoyo por parte de la industria cultural, privados o del Estado y en especial sucede con la música mapuche, la cual no tiene posibilidades de surgir en la región, el trabajo de comercialización se debe realizar por parte de los mismos artistas. También se menciona que la producción y la distribución de sus trabajos, tiene en muchos casos un fin netamente educativo, de traspaso de conocimiento musical e histórico, es por ello, y como lo explicita E. Avendaño, que no existe un fin comercial en la creación del producto. Al no tener un fin netamente comercial y que la realización de un material discográfico tenga otros fines, como es en este caso educativo, se muestra como un medio de autenticidad del folclore, según lo expuesto por Zapata:

Esa tensión de convivir con el mercado, con lo comercial, busca resolución por medio de la autenticidad como una distinción de calidad, cómo símbolo de un trabajo que va más allá de lo comercial. La autenticidad se refiere entonces al poder de resistir o subvertir la lógica comercial⁵ (Zapata et al., 2002, citado por García, 2008, p. 196).

El folclore patrimonial, en su caso particular, no pertenece a un sistema de distribución musical industrializado, la autogestión y el desarrollo de un trabajo discográfico que va más allá de un fin comercial, más bien vinculado al legado y al aprendizaje, y que

⁵ Cursivas propias de la cita.



además pueda sobrevivir de cierta forma a las dinámicas comerciales de la industria, representa y se condice con lo expuesto por Zapata, a los medios y la autenticidad de los artistas.


La industria cultural Según Brunner, “[...] representa un nuevo subsector del campo que se hace cargo de la producción, comercialización, reproducción y almacenaje de bienes y servicios culturales (mensajes o “ideologías livianas”) a escala industrial, teniendo presente consideraciones de rentabilidad económica y de difusión masiva” (Brunner y et al., 1989, p. 118). Desde este punto de vista teórico y en base al discurso expuesto por los artistas de folclore patrimonial, en cuanto a la industria cultural musical de la región de La Araucanía, esta no existe, pues ellos no ven la existencia de una industria local, ya que todo su trabajo y trayectoria musical lo han realizado en base a sus propias motivaciones y recursos, no existe un apoyo externo en cuanto a financiamientos, producción, distribución y difusión musical. Como menciona Brunner (1989), la labor de la industria, el financiamiento y el apoyo es una de las mayores desventajas y obstáculos que observan todos los cultores en la música local. No se reconoce un apoyo por parte del Estado y los municipios en reconocer la música regional.

El mismo hecho del desconocimiento y la poca implicancia que tiene la industria musical en la región, en cuanto a la autenticidad del folclore patrimonial, apacigua la tensión inminente entre la autenticidad de la obra y las ofertas de la industria, la baja o nula participación de la industria no interviene en la construcción y la motivación del trabajo y obra musical, los artistas no se ven influenciados por las grandes motivaciones de la industria. Además las principales motivaciones en la construcción del trabajo patrimonial es la enseñanza, como lo menciona N. San Martín y E. Avendaño por lo cual su trabajo se aleja de las prácticas comerciales.

b. Identidad Regional

En cuanto al concepto de identidad regional, los cultores del folclore patrimonial, concluyen que la identidad local se remite y vincula a pueblos originarios de la región, como el mapuche pehuenche *“Acá en la región, debiera haber un concepto mapuche, un concepto indígena para mí” (E. Avendaño), “Yo pienso que la identidad, identidad total es mapuche” (N. San Martín)*. Ambas cantoras aluden a una identidad regional netamente mapuche, y ambas son intérpretes de música de raíz de la etnia. El concepto de identidad que comparten los artistas se encuentra completamente arraigado al territorio, al igual como lo expresa M. Figueroa quien además considera al pueblo pehuenche como parte de la identidad regional. *“La identidad mapuche-pehuenche, porque estamos arraigados en la etnia más que nada, la zona central está la tonada, aquí esta como arraigada la música mapuche-pehuenche” (M. Figueroa)*.

Como se menciona, el concepto de identidad por parte de los artistas se encuentra

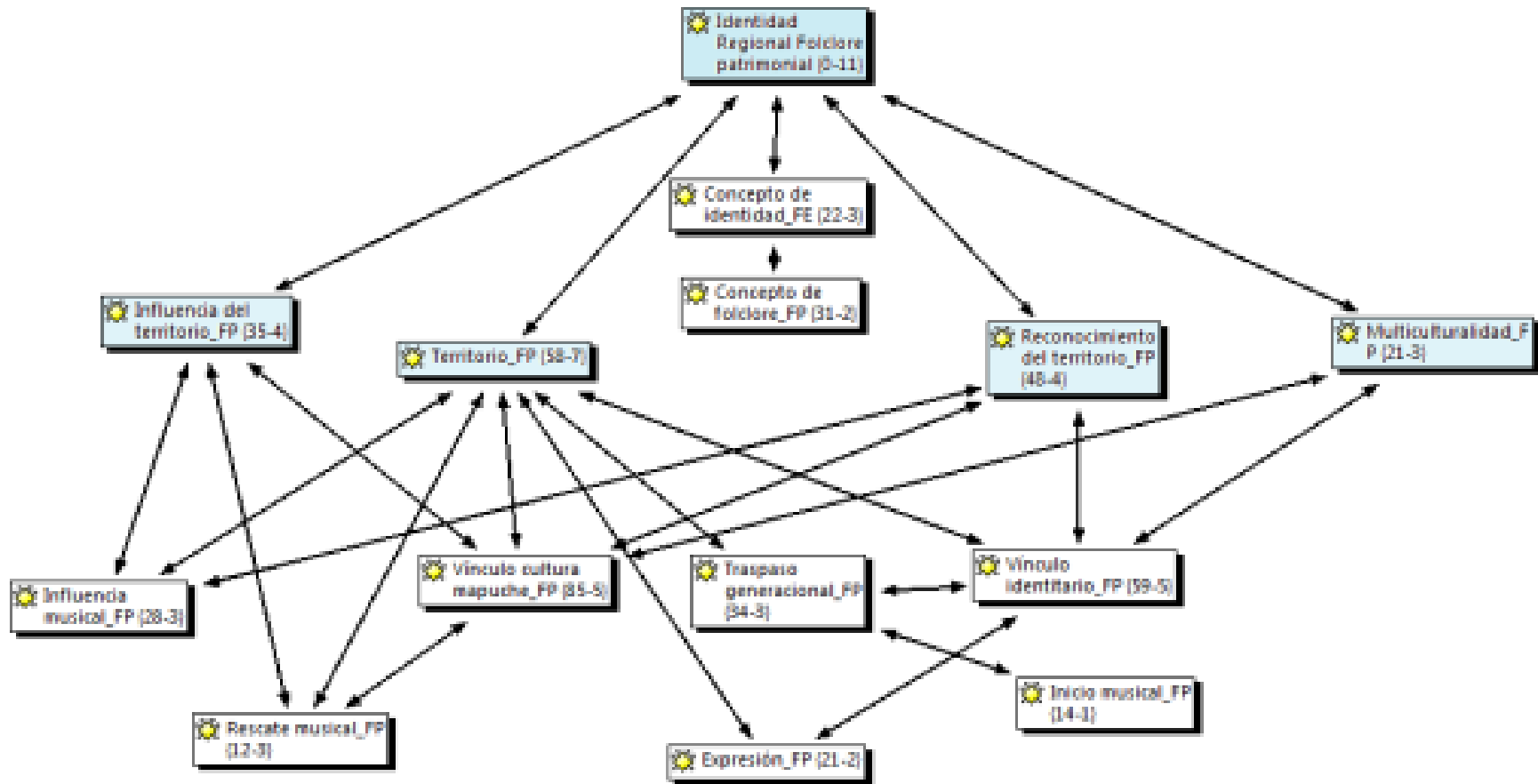


fuertemente vinculado a los pueblos indígenas y al territorio, este se presenta como un condensador de identidad, de las costumbres, de los ritos, de relaciones sociales y de pueblos originarios, “[...] en relación a la identidad local, es que esta misma se presenta dentro del territorio, como un mecanismo expresado en procesos histórico-culturales, del cual son observables sus expresiones y vehículos identitarios” (IDER, 2009). Es así que lo local –la música folclórica local- representa un vehículo identitario en donde lo colectivo se unifica en un determinado territorio, al cual se pertenece y se considera como único, esto a su vez lo distingue y diferencia del resto.

El cuanto al concepto de folclore, existen algunas diferencias entre los cultores. De los cuatro entrevistados, dos se consideraban parte de la música del folclore (María Figueroa y Nancy San Martín), y dos de ellos, se consideran cantores mapuche, sin una identificación dentro de la dinámica de la música folclórica (Armando Nahuelpan y Elisa Avendaño). N. San Martín y M. Figueroa se consideran a sí mismas como folcloristas, y comprenden el folclore como un todo, como un medio de transmitir las tradiciones de un pueblo: *“El folclore es la expresión del pueblo, el folclore es el sentimiento que tiene cada uno de los que habitan en ese pueblo, con su identidad propia, con sus rituales, juegos, con sus danzas, con sus comidas”* (N. San Martín), al igual que lo expresado por M. Figueroa, el folclore ligado a la identidad de un pueblo, representa sus tradiciones y las raíces de esta: *“Folclore para mi es nuestras raíces, cultivas raíces de música, ya sea en pintura también, en poesía, es llevar una raíz, cultivar una raíz”* (M. Figueroa). Estas definiciones de folclore se condicen con lo expuesto por Mariana León Villagrán e Ignacio Ramos Rodillo (2011) en cuanto a la definición de folclor.



Red semántica Identidad regional en Folclore patrimonial




i. Influencia del territorio

“Como mi padre, nació en la localidad de Imperialito entre la localidad de Imperial, en un valle muy bello, yo me críe con todas las raíces de la cultura, con los machis, con los lonkos, con los rituales del guillatún, el palin, entonces me fui impregnando de la sabiduría y la cultura, y la admiré mucho” (N. San Martín). En el caso de la cantautora, al preguntarle por su influencia territorial, lo principal de su discurso es el vínculo creado desde su infancia con la localidad de Imperial, en donde conoció y relacionó con la cultura y el pueblo mapuche, sus tradiciones y ritos. El territorio como condensador de identidad es fundamental para la influencia de los artistas. De igual forma lo comenta M. Figueroa: *“Yo veo, y sobre todo la gente del campo, la gente campesina, porque como es de acá, no va mucho a otras partes, aquí en Lonquimay es más música campesina de raíz mapuche-pehuenche y de raíz campesina netamente (M. Figueroa)”*. En su caso, el territorio de Lonquimay al cual pertenece, es su principal vínculo e influencia, el conocer y describir las dinámicas sociales que se desarrollan, y al igual que en el caso de N. San Martín, el vínculo con la cultura indígena es innato. Por otro lado, en el caso de E. Avendaño su principal influencia también se concentra en el territorio, y en el vínculo con la identidad mapuche, en su caso particular, la principal influencia, es representada por los procesos políticos y sociales suscitados en su niñez *“Yo por lo menos viví hartas cosas que marcaron, por ejemplo mataron a Juan Huilipan, Huilipan fue un niño como Matías, eh quien lo mataron y yo tenía en ese tiempo como 12 años [...] Estábamos preparados desde la comunidad y veíamos como sufría la gente, como estaba nuestra comunidad y todo eso, eh, teníamos las dos cosas, mezcla de la música y la política, la organización todo eso” (Elisa Avendaño).*

En el caso de los artistas de folclore patrimonial, existe una influencia más bien homogénea en cuanto al territorio, en todos los casos, sus principales influencias tienen relación con su lugar de origen, y principalmente con su vínculo con la cultura mapuche. El lugar de origen en su mayoría se remite a las zonas rurales de la región, los campesinos, las comunidades, la cercanía con la naturaleza y las tradiciones y raíces indígenas de la zona. El territorio representa una actividad y desencadenador de la identidad, las identidades territoriales mapuche, sus cambios y permanencias.

El territorio es el eje central de producción de condensaciones identitarias: relaciones parentales, dialectales, rituales, materiales y de estructuras organizacionales, que ponen en evidencia la generación constante de expresiones de identidad que requieren ser conocidas, reconocidas y puestas en valor (IDER, 2009). Además de la influencia del territorio desde un punto de vista geográfico, las relaciones sociales que se desarrollan en él, como las personas que lo integran, también son influencias en la creación musical, los grupos indígenas, los campesinos, los procesos sociales y políticos son elementos claves en la expresión del folclore patrimonial. Como lo expresa




E. Avendaño, el presenciar la muerte de un joven comunero mapuche en su comunidad, el sufrimiento y la injusticia que se producía durante el periodo militar, fue una de las principales motivaciones que la llevaron al trabajo musical y la expresión del territorio y la música mapuche, cantar en honor del joven Huilipan, y a todo el pueblo Mapuche.

ii. Territorio

“La relación que yo tengo con la música y con cultura mapuche es por mi familia, mi padre sabía hablar el idioma [...] Estaba todo florecido, los aromos, las flores bellísimas, y yo despertaba con el canto de la machi, que vivía al frente de mi abuela” (N. San Martín). Las principales influencias de la artistas locales provienen de su vínculo con la cultura indígena mapuche, y de esta con su familia, sus raíces indígenas de infancia han construido su influencia y su trabajo musical actual, de la misma forma sucede con E. Avendaño: *“Yo vengo de una herencia, de mi mamá que ella hacía música, cuando ella hacía el aseo en el patio de la casa, en el campo, cuando hacía su telar, cuando hacía su huerta de su poroto de su siembra, o cuando le daba de comer a sus gallinas y le gritaba y le hacía musicalizado” [...] Yo estoy en el campo, me voy a la montaña, al río y hago música, con todos mis sobrinos chicos, yo me voy con todos mis sobrinos chicos y hago música, hablo con la montaña, hablo con los árboles” (E. Avendaño).* El territorio, en cuanto a su geografía y las relaciones sociales y culturales que se desarrollan, conforman la creación y la expresión artística-musical. En ambos casos el traspaso de conocimiento y de tradición por parte de las generaciones posteriores conforman el trabajo artístico de los entrevistados, de forma similar sucede con A. Nahuelpan, y M. Figueroa, quienes manifiestan en su discurso, que sus principales influencias provienen la familia y el traspaso generacional de esta en cuanto a las tradiciones y la música: *“Casi podemos decir que venimos de una familia musical, todos mis hermanos y hermanas tocaban guitarra de esas medias antiguas, los valsecitos, algunos corridos, y ahí fuimos aprendiendo nosotros los menores” (A. Nahuelpan).* *“Bueno en general en las regiones o en las provincias, se lleva la música de generación en generación, por ejemplo su abuelito es músico, su papa es lógico que va a ser músico, y así se empieza” (María Figueroa).*

El territorio representa el espacio condensador de la identidad local, en donde confluyen las tradiciones, ritos y expresiones propias, este mantiene un vínculo influyente en la colectividad y el sujeto; las expresiones propias del territorio que pertenecen a la colectividad, influyen directamente al sujeto convirtiéndose en la principal influencia de los artistas de folclore patrimonial en la creación de su obra musical. Los elementos tanto del territorio geográfico, como de las relaciones sociales y culturales, son las principales influencias y la expresión musical que desarrollan los artistas, la cercanía con el territorio crea un estrecho vínculo identitario, al cual el sujeto se siente perteneciente. Este territorio es principalmente conformado por la zona rural



de la región, el campo, la cercanía con la naturaleza y los elementos propios de esta.

Por otro lado, la familia y el traspaso generacional es un indicador relevante específicamente en el folclore patrimonial, en todos los casos, existe un traspaso y una enseñanza musical de generación en generación, los cultores han aprendido directamente de sus padres, hermanos y de las costumbres propias del territorio, la cercanía con las prácticas y la música del campo y de la cultura mapuche. Estos elementos se condicen con la definición del patrimonio, “Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia (UNESCO, 2003, p. 2)”. En base a esta definición, el folclore que se denomina patrimonial, lo es, ya que tiene como base fundamental el traspaso generacional, el cual es el mayor punto de distinción y de diferenciación del folclore patrimonial con el folclore emergente, el cual no desarrolla ni trasmite un vínculo con lo tradicional, clásico o generacional, sino más bien, es construido por motivaciones e identidades propias del sujeto.

En cuanto a la expresión de la obra musical de los artistas locales de folclore patrimonial, en el caso de E. Avendaño Y A. Nahuelpan, quienes se consideran cantores mapuche, la música representa un vehículo de expresión de identidad y de reivindicación y resistencia del pueblo mapuche.

“Es un concepto de resistencia. Porque la música que yo hago es música mapuche pura, con instrumentos con voces con idioma, no tiene ni una sola palabra en castellano, entonces, en ese sentido yo siento que siempre estoy luchando en contra de la marea” (E. Avendaño). De igual forma lo expresa A. Nahuelpan: *“Yo he escrito música para la tierra, para seguir luchando, de cómo luchaban, y de la familia también, de mi mama, para mi señora, para mi hija” (A. Nahuelpan)*

El concepto de “música pura” mapuche, y la expresión de lucha y reivindicación del pueblo, es también producto de los procesos socio-históricos sucedidos en la Región de la Araucanía. “[...] a lo largo del tiempo/territorio se han venido produciendo procesos de inclusión/exclusión social, territorial, política, económica y cultural. (IDER, 2009)”. La exclusión y la diferenciación extrema entre los grupos sociales e indígenas que se incorporan en el territorio, desencadena las diferencias y las luchas entre los ellos, el sistema multicultural asimétrico, repercute en las organizaciones políticas, sociales y culturales, desencadenando conflictos. Por ello los grupos indígenas, en específico el pueblo mapuche, tiene como fundamento la reivindicación, por ello, los cultores de música mapuche, como E. Avendaño y A. Nahuelpan (como también N. San Martín y M. Figueroa) toman esta bandera de lucha en su trabajo y expresión musical y artística.

iii. Reconocimiento del territorio

“Nosotros aquí de los únicos en Chile donde hay identidad propia es la mapuche, porque si tú ves los aymaras, los quechua todos, tienen mucha descendencia del Perú, México, de los Mayas que se yo, entonces nosotros no, no hay acá, somos únicos, habría que darle una importancia tan grande a la cultura, además la relación directa es que mi descendencia es de raíz mapuche, me considero una mujer mapuche (N. San Martín).


“La identidad mapuche-pehuenche, porque estamos arraigados en la etnia más que nada, la zona central está la tonada, aquí esta como arraigada la música mapuche-pehuenche [...] Uno canta a la etnia, que es lo mío como le digo, cantar sobre lo que a ellos les ocurre, su vida diaria, su lugar de donde ellos nacieron, los campesinos, y como le digo, eso es nuestro medio, no hay algo más” (M. Figueroa).

“Yo soy bueno una mujer mapuche, orgullosa de ser mapuche, y yo hago música mapuche, soy una creadora, soy compositora de música mapuche y vengo haciendo música hace muchísimos años” (E. Avendaño).

En cuanto al reconocimiento del territorio, los artistas de folclore patrimonial, se reconocen e identifican de manera homogénea con la cultura étnica de la región, el principal realce en cuanto al reconocimiento es el considerarse parte de la cultura mapuche, y el ser mapuche. De igual forma, las cultoras reconocen su música como manifestación étnica mapuche-pehuenche, como es el caso de M. Figueroa quien utiliza esa distinción producto del contexto territorial de la comuna de Lonquimay, aun así, en todos los casos se aprecia un común pensamiento, en cuanto a su influencia territorial propia del pueblo indígena, los artistas le otorgan valores y elementos que lo distinguen y lo diferencian de las expresiones musicales e indígenas de otros territorios del país. Dentro del reconocimiento del territorio, existe un fuerte vínculo identitario con este, el cual influye en la construcción de la obra musical del cultor.

iv. Multiculturalidad

“Hemos hecho la música en los dos idiomas, porque queremos que nos entiendan todos, y que llegue a todos la música, tanto a los chilenos como a los mapuche [...] Nos salimos un poquito de lo tradicional, porque con el hecho de agregarle la guitarra, ya estábamos saliéndonos de eso, con los compases igual, de lo tradicional, pero siempre estamos dentro del margen” (A. Nahuelpan). Se hace alusión a la importancia de integrar en su canto tanto los elementos mapuche como los chilenos, ya que su música debe ser entendida y comprendida de forma transversal, también se reconoce el hecho de incorporar instrumentos occidentales, lo cual lo aleja de lo tradicional pero se lograría un vínculo y entendimiento intercultural. De similar forma lo presenta M. Figueroa: *“Yo he trabajado con el trompe y con el kultrún, y más la guitarra, igual se hace música como tipo de la*




etnia pero con la guitarra, pero igual se integra mucho” (M. Figueroa). En este caso, se utiliza como instrumento musical principal la guitarra, y junto a esta la incorporación de instrumentos mapuche, logrando un sonido y temática musical étnica y con ribetes de diversidad cultural. El desarrollo musical que incorpora tanto elementos tradicionales indígenas como tradicionales occidentales, es de gran importancia dentro del territorio multicultural de la Región de La Araucanía y el país.

Por otro lado existe una preocupación por parte de los cultores regionales de no perder las tradiciones tanto mapuche como folclóricas. *“En realidad hay mucha mezcla hasta este momento, pero hay mucha gente que está recuperando la identidad mapuche, se está perdiendo mucho hasta este momento, somos muy pocos los hablantes, los más viejitos no más, y eso es lo que quisiéramos recuperar nosotros” (A. Nahuelpan).* El cultor de Villarrica reconoce la existencia de multiculturalidad en la región, la cual considera muy amplia, a la vez de una muestra de preocupación por la pérdida de costumbres, principalmente por el idioma, el cual debe ser recuperado, del mismo modo sucede con la música folclórica: *“No importa como meter el folclore, la Evelyn Cornejo toca la Violeta Parra, y la canta de una forma exquisita con su guitarra eléctrica y sus cosas, yo la encuentro super bien, que haga su cultura urbana me gusta” (M. Figueroa).* Se hace mención de la importancia a que las tradiciones folclóricas no se pierdan, y la innovación en el ritmo y sonido, es fundamental y beneficioso para el folclore, así al incorporar nuevos elementos, se logra que este se encuentre vigente, sea más inclusivo, y principalmente, que no desaparezca.

A. Nahuelpan, reconoce que dentro de su creación musical además de utilizar los instrumentos propios mapuche, también, existe la necesidad de incorporar elementos ajenos, como es el caso de la guitarra, instrumento occidental, de esta forma su música tendrá una comprensión transversal, tanto del pueblo mapuche como del pueblo chileno a pesar de que dentro de la práctica se aleje del margen de lo tradicional. La incorporación de instrumentos y elementos foráneos a la construcción musical, en cuanto al folclore patrimonial se refiere, es una de las ejemplificaciones del sincretismo cultural que se produce en la región y en la cultura mapuche, en donde con el tiempo, estos elementos ajenos incorporados se vuelve propios para las culturas. El desarrollo de capacidades endógenas de transformación sociocultural de la sociedad mapuche: absorción de elementos culturales ajenos y consecuente transformación de estos en propios. Aquí reside la fuente de los actuales patrones culturales de sincretismo (IDER.2009). El sincretismo en la música folclórica patrimonial, con las tradiciones y elementos occidentales, como lo menciona A. Nahuelpan, tiene como fin principal la incorporación de la multiculturalidad regional al entendimiento y valor de la obra.

Por otro lado existe una preocupación por parte de los cultores regionales, por la homogenización de la cultura regional, y la pérdida de las tradiciones y costumbre mapuches: *“En realidad hay mucha mezcla hasta este momento, pero hay mucha gente*



que está recuperando la identidad mapuche, se está perdiendo mucho hasta este momento, somos muy pocos los hablantes, los más viejitos no más, y eso es lo que quisiéramos recuperar nosotros” (A. Nahuelpan). En el caso del folclore, M. Figuera manifiesta la misma preocupación por la pérdida de las tradiciones folclóricas.

Los artistas de folclore patrimonial manifiestan la existencia de la multiculturalidad en la región, pero también sostienen con mucho pesar, que tanto en la cultura mapuche como en folclore, las principales tradiciones y manifestaciones se han ido perdiendo, y son muy pocos quienes buscar rescatar estos elementos tanto de identidad mapuche, como de la música folclórica. Esta pérdida y desinterés por el conocimiento y las expresiones y tradiciones indígenas y folclóricas, corresponde a los procesos de multiculturalismo asimétrico que se han vivido en la región a través de los años. “Ello contribuye a una exacerbación de las diferencias culturales, al olvido y pérdida de historias locales y una tendencia a la homogeneización cultural. Las historias así representan a los actores que las construyen” (IDER, 2009, p. 64). El multiculturalismo asimétrico ha desencadenado en una paulatina homogenización de la cultura, hacia el lado occidental y chileno, las prácticas indígenas quedan desvaloradas y excluidas, mientras las chilenas son consideradas propias y principales en la construcción cultural del país, en el caso del folclore ocurre de igual forma, por ello, M. Figuera menciona que es importante que el folclore no se pierda, y que las innovaciones y el sincretismo entre lo tradicional y lo ajeno, ayudan a que las tradiciones no desaparezcan.

La relación del folclore patrimonial con la identidad regional y la expresión de esta, se expresa mayormente en la representación, en el vínculo y en el sentido de pertenencia de los sujetos para con la cultura indígena mapuche, en la totalidad de los casos, el concepto de identidad que mantienen los cultores es netamente de identidad mapuche, como lo expresa N. San Martín *“Yo pienso que la identidad, identidad total es mapuche”*. En cuanto al Territorio este se manifiesta en relación a su vínculo étnico, además de ser representado por sus aspectos geográficos, específicamente de las zonas rurales de la región, también incluye a las relaciones sociales, culturales, y contextos políticos y sociales. Estos elementos son principalmente influyentes en la creación de la obra musical y en el motivo de expresión de los artistas.

En cuanto a la multiculturalidad, los artistas de folclore patrimonial, han integrado elementos e instrumentos externos a su creación musical, a pesar de que su música sigue siendo de carácter étnica, como es el caso de A. Nahuelpan, quien ha integrado a su música elementos ajenos occidentales, como la guitarra, y dentro de su lírica ha utilizado tanto el lenguaje mapuche como el español, su principal motivación para la realización de esta mezcla en su obra musical, es para que el mensaje que busca expresar sea entendido por ambos grupos que integran la multiculturalidad regional, tanto por el mapuche como por el chileno. *“Porque queremos que nos entiendan todos, y que llegue a todos la música, tanto a los chilenos como a los mapuche [...] Nos salimos un*

poquito de lo tradicional. (A. Nahuelpan) El sincretismo utilizado dentro de su trabajo, es también producto de la preocupación por la pérdida de las tradiciones y del conocimiento mapuche y folclórico, el multiculturalismo asimétrico, y la superposición y/o dominación de una cultura sobre otra, en este caso, la chilena sobre la mapuche, ha desencadenado, en la pérdida del interés por las tradiciones y el conocimiento indígena y folclórico y en la búsqueda de una homogenización cultural en el territorio regional.

3. ANÁLISIS FINAL

Luego de realizar el análisis a ambos folclore, desde la industria cultural, desde la identidad regional y sus subcategorías correspondientes, se procede a mostrar los resultados más abocados al análisis interpretativo final de acuerdo al plan de análisis presentado.

a. Folclore


Teoría del Control Cultural desde Bonfil Batalla (1988):

Tabla: Propuesta de modelo de análisis de relaciones para el folclore Araucanía

Elementos culturales- musicales	Decisiones en relación a la industria cultural	
	Propias	Ajenas
Propios	Folclore Patrimonial	Folclore Emergente
Ajenos	Folclore Emergente	No se considera folclore

Fuente: Elaboración propia como adaptación basada en Bonfil Batalla (1988)

De acuerdo a la tabla adaptada de Bonfil Batalla (1988), ambos folclore se ubicarían dentro de la posición inicial que se esperaba, específicamente en lo que concierne a los elementos culturales musicales: propios/ ajenos, donde se ubica un folclore emergente que en parte reconoce la incorporación de instrumental y ritmos mapuche (J. Montecinos; D. Neumann), como también el reconocimiento y la influencia en N. Michel. En el caso de De Chilena, se hace alusión a un territorio de diversidad cultural, como es el caso de la Feria Pinto ya que en ella convergen e interactúan personas de diferentes status sociales y origen cultural de la región. En cuanto a su música, De Chilena no incorpora instrumentos ni temáticas vinculadas al pueblo mapuche directamente, ya que para ellos no es necesario realizar una distinción entre lo mapuche y lo chileno, más




bien en su música se refiere a las personas de la tierra, independiente su origen, a las personas recolectoras, productoras, que muchas veces se encuentran en la Feria Pinto.

En cuanto a las decisiones en relación a la industria musical, desde ambos folclores están son propias, pues ninguno de los ocho sujetos, tanto del folclore patrimonial como emergente, aludió a la existencia de una influencia fuerte desde la industria para con su obra musical, ni en cuanto a financiamiento, difusión, distribución y producción. Lo que en relación a la tabla eliminaría la presencia de un folclore emergente con decisiones desde la industria (ajenas), quedando de cierta forma delimitado dentro de la incorporación de elementos culturales musicales ajenos.

Lo interesante a destacar de acuerdo a los planteamientos iniciales de la investigación, es la negativa de dos sujetos pertenecientes al folclore patrimonial, a ubicarse dentro del género musical folclórico, Elisa Avendaño y Armando Nahuelpan. Ambos consideran su trabajo musical como “canto mapuche”, el cual no puede ser considerado folclore: *“No, no es folclore, es sentimiento mapuche, que se expresa a través de la música, ya sea de alegría o de pena, porque el mapuche con pena, llorando, introduce una melodía en su llanto [...] La música mapuche no se puede mezclar con el folclore, porque el folclore lo hicieron, lo crearon cuando llegaron los españoles, y la música mapuche es innata”* (A. Nahuelpan). La música o canto mapuche, según la postura de ambos sujetos, no es representativa del folclore ni parte de este, ya que su forma de creación es diferente siendo no convencional, en el sentido de crear letras y melodías para luego reproducirlas. Sino más bien, estas nacen del momento, son propias del alma y del corazón mapuche, es un sentimiento, al cual se le incorpora una melodía. Sin embargo, el concepto de folclore, alude a las representaciones de la identidad cultural de una comunidad determinada a la vez que actúa como distinción de otras expresiones y grupos semejantes, siendo una expresión de pertenencia de los individuos a través de símbolos, expresiones y caracteres propios, es una forma de pertenecer y a la vez de diferenciarse (Barros y Dannemann, 2002). En este sentido, la música mapuche podría encajar dentro de la definición conceptual de lo que es folclore, por tanto se podría aludir se presenta una concepción de folclore por parte de los sujetos más ligada a la cultura chilena “huasa” o de cueca, como también de algo externo y ajeno a la cultura mapuche: *“El folclore yo lo siento como, como coloriento, ya, de a ver cómo, no sé si estoy equivocada, como le siento más así como, la fiesta de los huasos, lo siento más como más desordenado [...] con menos conocimiento de raíces”* (E. Avendaño). Ambos casos presentan la expresión y preservación por medio de la herencia y conservación en un traspaso generacional, en función de su entorno, en un sentimiento de identidad y continuidad (UNESCO, 2003), lo que nuevamente de acuerdo a los planteamientos teóricos podría ubicarlos a ambos dentro del eje de folclore patrimonial.

En tanto así, los conceptos de folclore emergente como de folclore patrimonial podrían ubicarse en la primera columna de la tabla, muy cercanos a las definiciones



conceptuales manejadas desde los planteamientos teóricos. A excepción de lo señalado, en cuanto a la manifestación de pertenencia al género folclórico, y en relación a las decisiones propias/ajenas con la industria cultural.

b. Industria Cultural Musical


Escenarios de futuro de las identidades Araucanía: grados de incidencia nominal de la industria en el folclore.

- Escenario 1: continuidad y profundización del multiculturalismo asimétrico: bajo reconocimiento de identidad, sin capacidad de control y decisión desde los sujetos.
- Escenario 2: fomento desde industria pero sin identidades: una interculturalidad sin reconocimiento pero con soportes.
- Escenario 3: identidad con fomentos y soportes: alto reconocimiento y expresión de identidad con control cultural como interculturalidad desde el folclore.

De acuerdo a lo expuesto en el análisis de la relación entre ambos folclores, patrimonial y emergente, y su vínculo con la industria, se puede argumentar que ambos se encuentran en escenarios distintos de acuerdo al futuro de las identidades por incidencia de la industria cultural.

El folclore emergente podría ubicarse en el “Escenario 2”, con un fomento desde la industria pero sin reconocimiento, esto en el sentido de participación y producción netamente, ya que los sujetos realizan constantemente eventos, conciertos más masivos (J. Montecinos), no así, especialmente en el ámbito de la producción, difusión y distribución. Todos los sujetos aluden fuertemente a la autogestión como el único y principal medio de trabajo musical. Además, las acciones dentro de la escena musical, como la grabación de discos, gestión de eventos y presentaciones, se vincula fuertemente con lazos afectivos, en el sentido que muchas veces a través de amistades, los sujetos han podido acceder por ejemplo a estudios de grabación y gestionar en conjunto eventos.

El fomento desde la industria sería mínimo, presentándose solamente en la producción pero sin financiamiento, ya que incluso desde el financiamiento estatal (como fondos por ejemplo, ninguno ha sido beneficiado con un fondo concursable. Tampoco hay presencia de financiamiento por parte de privados, a excepción del caso De Chilena, a quienes se les ha financiado parte de su trabajo musical y la grabación de su disco: *“Principalmente la autogestión y digamos en algunos casos ayuda de empresarios, que se les ha pedido algunas colaboraciones y han accedido porque en realidad han encontrado*




que los proyectos son buenos, en el caso de nosotros, el proyecto del disco, salió gracias a la ayuda de algunas personas del rubro del comercio, y lo demás autogestión sacamos de tocadas, nosotros colocamos dinero propio” (De Chilena). Presentándose como el único caso que ha recibido financiamiento externo en su trabajo musical, además de la propia autogestión, la cual es el principal medio que señalan los sujetos.

En cuanto al folclore patrimonial, este se puede vincular al “Escenario 1”, en donde se manifiesta existe una constante multiculturalidad asimétrica, una pérdida de las tradiciones, reconocimiento de la identidad, y una baja capacidad de decisión por parte de los sujetos.

Dentro del folclore patrimonial, una de las carencias que observan los cultores en la música folclórica, es el bajo reconocimiento que existe tanto de la gente, e industria en fomentar y apoyar su obra y trabajo musical: “No hay apoyo ni reconocimiento de nada, entonces los que hacen música la hacen por hobby no más, sin reconocimiento, no tratan de conversar la cultura, y porque es que no hay músicos folclóricos tampoco ahora” (A. Nahuelpan).

Como lo expresa A. Nahuelpan, el poco apoyo e importancia que se le da al trabajo folclórico local, ha desencadenado en que cada vez sean menos quienes desarrollen y rescaten la música tradicional, esto trae como consecuencia, la posible pérdida total de las tradiciones y el conocimiento local, esta es una de las grandes preocupaciones de los cultores de la región, la pérdida de la lengua mapuche, la cual queda en el conocimiento de algunos pocos, principalmente en las personas mayores, lo que trae como resultado la pérdida paulatina del conocimiento, la cual es producto de la presencia continua del multiculturalismo asimétrico.

El multiculturalismo asimétrico conduce a la homogenización de la cultura y al desgaste total de las costumbres, mediante la anteposición de una cultura sobre otra. Los artistas, mencionan en cuanto al folclore, que es importante que este sea rescatado e innovador, el sincretismo dentro de la creación musical, producto también de la multiculturalidad de la región, es una ayuda para la música local, ya que está, puede ser una de las pocas opciones para rescatar y levantar la música tradicional de la región: “No importa como la hagan que instrumentos utilicen salvo que salven la música, que la salven de donde está, que la desentierren (M. Figueroa)”. La industria misma no ha generado ni genera actualmente espacios, y presenta un casi nulo reconocimiento de la identidad de la región en la música folclórica, además se presenta una baja capacidad de control y decisión desde los sujetos, en el ámbito de industria, ya que el vínculo con ella es prácticamente ninguno, sólo se presenta la adjudicación de fondos concursables en E. Avendaño y A. Nahuelpan, gracias a los cuales grabaron sus discos. M. Figueroa por otro lado tuvo relación con jóvenes del Servicio País, con los cuales realizó presentaciones en la comuna de Lonquimay y participó de talleres.



En este sentido, se puede identificar que se presentan una serie de carencias y dificultades para el folclore local de la región, ya que desde ambos tanto patrimonial como emergente, se identifica un bajo reconocimiento, desde el público, desde instituciones estatales, y sobre todo desde la misma industria cultural, en cuanto a apoyo monetario, oportunidades y espacios. La capacidad de control y la toma de decisiones se presentan desde ambos folclores, ya que la industria no influye en cuanto a la música de estos, que se manejan desde la autogestión, donde toman las decisiones sobre su trabajo.

Es por esto que de acuerdo a la información recabada desde los sujetos, se propone la creación de nuevos escenarios que se ajustan a la realidad presentada en el folclore emergente y en el folclore patrimonial, y que den cuenta de lo que los propios sujetos manifiestan:


- Escenario 1: continuidad y profundización del multiculturalismo asimétrico: bajo reconocimiento de identidad desde la industria, lo que se responde con autogestión y decisión desde los propios sujetos.
- Escenario 2: fomento desde la industria pero sin financiamiento, expresado en ámbitos insuficientes: lo que genera autogestión, que no afecta ni interfiere la creación musical en el folclore de la región.

La reformulación de los escenarios da cuenta de lo que sucede en el folclore local de acuerdo a lo que desde ambos tipos de folclore se expresa. Por tanto, el Escenario 3, no presenta relación alguna con la realidad del folclore local, no se presentan fomentos ni soportes, además de un bajo reconocimiento, lo que no propicia que se genere una interculturalidad con control cultural desde los propios sujetos.

c. Identidad Regional

Para la identidad regional desde el folclore se presenta una Cadena de valor de identidad, como fue presentado en el plan de análisis:

- Identificación de diferencias culturales
- Rescate y recuperación de identidad regional desde el folclore
- Puesta del folclore en valor patrimonial
- Fomento del folclore
- Fomento del folclore con control cultural desde los propios sujetos



La expresión de identidad en los discursos de los sujetos en ambos folclores, también se presenta de forma disímil, y encontrándose en distintos niveles. El folclore patrimonial se ubicaría en el número **2**, ya que se manifiesta un rescate y recuperación de la identidad regional, tanto en líricas, incorporación de instrumentos, discursos y vínculo identitario para con el territorio.

Se podría argumentar que se relaciona a los cinco niveles de la escala, pero estos van en aumento, en este sentido, no podría alcanzar un nivel **3**, ya que no se presenta una puesta en valor patrimonial de este folclore, expresándose esto en la acción estatal para su resguardo, como por ejemplo en programas de CNCA, como la categoría patrimonial en el SIGPA o al programa de Tesoros Humanos Vivos por parte de la institución del Consejo, lo que principalmente se relaciona a un desconocimiento por parte de la comunidad, y donde algunos cultores han sido beneficiados, sin embargo ninguno de los sujetos entrevistados para la presente investigación.


El primer nivel, el cual se refiere a la identificación de diferencias culturales, se encuentra presente en ambos tipos de folclore, ya que ellos, conocen y asumen la multiculturalidad propia de la región, la que se expresa dentro de su trabajo musical en cuanto a melodías y líricas, la incorporación y mezcla de instrumentos occidentales con mapuche en el sonido y letras que incluye temáticas indígenas y chilenas, las que se entrelazan

De igual forma sucede con el folclore emergente, el cual incorpora instrumentos y temáticas mapuche a su música, esta mezcladura tiene como fin, el entendimiento musical por parte de todos los sujetos, tanto indígenas como chilenos y la vinculación de los artistas con los grupos culturales de la región.

El folclore en la región, tanto el folclore patrimonial como el folclore emergente no mantiene relación con el cuarto nivel, ya que el fomento que existe a la música folclórica en la región es mínima y son muy pocos quienes pueden acceder a beneficios, los cuales se reducen a la ayuda de privados o a la postulación de fondos estatales, es por eso que, el principal fomento que utilizan los artistas en la región, es producto de la autogestión, tanto en la producción, difusión y apoyo mutuo en el desarrollo musical. En relación al quinto nivel, este comparte elementos con el cuarto nivel en cuanto al fomento de la música local, el cual es mínimo tanto en apoyo musical como en financiamiento, respecto a ambos tipos de folclore.

En cuanto al control cultural por parte de los sujetos, el folclore patrimonial no reconoce ni mantiene un control cultural de su música, producto de la homogenización de la cultura y la multiculturalidad asimétrica que se encuentra presente y latente en la región, pero sí una suerte de control en cuanto a su trabajo musical, donde la industria no se hace presente.

La valoración de la identidad entonces se presenta en niveles bajos en ambos folclores



externamente, a pesar de que desde ambos –internamente, desde los propios sujetos– se reconoce fehacientemente una relación con la identidad local y la importancia de esta, el apoyo y fomento para la música no se presenta, por tanto la expresión de identidad en la música no es sustentada ni promovida.



Red Semántica Final




CONCLUSIONES

Desde la sociología de la música, el folclore de la región puede entenderse como un mecanismo de expresión social de determinado territorio, en este caso La Araucanía, siendo formador y reproductor de identidad cultural, y que incide a su vez en la construcción de sentido, pues pertenece a la dimensión simbólica de la sociedad, como manifestación peculiar de la cultura local (Steingress, 2008). En este sentido, el folclore regional aboca sus temáticas a lo que representa y acontece en el territorio regional, como lo son por ejemplo distintas identidades locales, asociadas a lo urbano y lo rural, a la multiculturalidad regional y a la cultura mapuche.

La relación entre folclore (música) y la región (sociedad), se presenta como producción y reproducción de procesos históricos e identitarios, que se suceden/influyen bidireccionalmente, es decir, el folclore surgiría desde la sociedad, se reproduce en ella, y a su vez, la sociedad es reflejada y expresada en este. El contexto social y cultural de la región de la Araucanía, es espacio multicultural donde ocurren una serie de factores de larga y corta data que lo hacen distinto a otros territorios nacionales, los que son identificados por los mismos sujetos como influyentes en la creación musical. La cultura mapuche, la ruralidad, la naturaleza, los espacios característicos de la comuna de Temuco, los conflictos internos/regionales de territorialidad, y la multiculturalidad expresada en la dominación de una cultura por sobre otra, generan una serie de estímulos e inspiración que emergen de la interacción con el entorno social/cultural, y que se expresa así, en la creación musical folclórica, emergente y patrimonial.

La pluralidad y complejidad de las sociedades contemporáneas, hacía presumir que la rapidez de la difusión y distribución de la música iba en aumento, como parte del alcance de la industria musical. Los niveles en cuanto a consumo y difusión de la música folclórica regional, no se suceden como impensados en el sentido de su aumento progresivo, sino más bien, pareciera que la región misma se encuentra en un estancamiento en cuanto a la complejización social en relación a la música y sus alcances. Lo que es expresado tanto en el discurso de los sujetos entrevistados, desde ambos folclores, como en su música.


En cuanto a la respuesta de los objetivos de investigación previamente establecidos, se puede concluir que las relaciones del folclore emergente y patrimonial con la industria se presentan de manera similar, pero con algunas diferencias. En el folclore emergente, se manifiesta un consenso en cuanto a la existencia de una industria cultural musical incipiente en la región, ya que se presentarían los elementos necesarios para ello. A diferencia de lo que sucede desde el folclore patrimonial, donde todos los sujetos expresaron la negativa a la presencia de una industria en la región, y donde además, cada uno de los cultores se ha mantenido en la escena musical regional por más de



treinta años, y aun así, no se han vinculado con esta, la cual no reconocen como presente, sino más bien, se expresa una ausencia casi total de apoyo y sustento hacia su trabajo musical, a excepción de la adjudicación de fondos estatales. En cuanto al desarrollo de material discográfico, a excepción de N. Michel, tanto los artistas de folclore emergente como folclore patrimonial han realizado trabajo de estudio. Los artistas de folclore emergente en la realización de discos, mantienen un fin comercial a diferencia de los cultores de folclore patrimonial, quienes señalan un fin educativo y de traspaso de conocimiento en su creación discográfica. Respecto al financiamiento, los artistas de ambos folclores concluyen en que la falta de apoyo y recursos es una de las principales carencias de la escena musical local, debido a esto, la autogestión corresponde al principal medio en donde los artistas logran adquirir, beneficios, recursos, espacios y crecimiento musical. Es decir, la relación entre ambos folclores y la industria regional, se presentaría de manera muy intermitente y bastante baja. La supuesta tensión inmanente que se pretendía develar, del folclore entre la industria y la construcción de identidad, se expone como prácticamente nula, pues como se ha expuesto, la influencia desde la industria hacia la música folclórica local no es manifestada por ninguno de los sujetos, por ende se asume, esta no afectaría la expresión de identidades locales/regionales en la música folclórica. Es más, la postura en cuanto a la industria es la visión de esta como posible vehículo de difusión, producción y distribución musical, más bien la percepción negativa se presenta en cuanto a su ausencia, no así sobre sus alcances.

A excepción de lo manifestado por N. Michel, todos los sujetos asumen la falta de una industria musical en la región, como potenciadora de la música local. Esto se podría relacionar, a que dentro de los sujetos del folclore emergente, es el que manifiesta una relación y un vínculo mucho más fuerte para con el territorio y el lugar de origen, Lonquimay, a diferencia de los otros tres entrevistados quienes son de la ciudad de Temuco. El factor territorio se presentaría entonces de manera distinta, en cuanto a influencia y cercanía con este.

Por otro lado, en relación a la expresión de identidad regional, desde todos los sujetos se expresa un fuerte reconocimiento de esta y del territorio, así como también influencia y vínculo. Aun así, se encuentran algunas diferencias respecto al vínculo identitario y territorial por parte del folclore emergente y el folclore patrimonial. Respecto al folclore patrimonial, todos los cultores se encuentran fuertemente relacionados con la cultura mapuche, sus costumbres, tradiciones y conocimiento, mantienen un fuerte reconocimiento con la cultura, ya que se sienten parte y provenientes de esta. Una distinción importante es la que realizan algunos cultores de folclore patrimonial, como es el caso de E. Avendaño y A. Nahuelpan, quienes consideran su música como “Canto Mapuche” y no así folclore, ya que para ellos su música representa las tradiciones y el conocimiento mapuche, y el folclore no incorpora




esas características, aun así, y en base al sustento teórico presentado, se puede concluir que el “Canto Mapuche” que denominan sí tiene cabida dentro del concepto de folclore y de folclore patrimonial.

En cuanto al sentido de territorio que tienen los artistas de folclore patrimonial, se encuentra en primer lugar relacionado con las zonas rurales de la región, el campo, las comunidades, la relación del sujeto con la naturaleza es esencial en su vínculo territorial. De forma distinta es percibida por los artistas de folclore emergente, los cuales, sí consideran una relación territorial con las zonas campesinas y rurales de la región, pero también, se vinculan fuertemente con las relaciones y espacios que se generan en la zona urbana, principalmente en la ciudad de Temuco, a excepción de Nicolás Michel, cantor oriundo de la zona de Lonquimay, quien presentaría muchas características que lo vincularían al folclore patrimonial y a diferencia de los otros sujetos.

En su relación con la cultura mapuche, los sujetos del folclore emergente, manifiestan una relación e interés por rescatar y desarrollar en su música, tradiciones, percepciones y conocimientos propios del pueblo mapuche, pero aun así, esto se ve reflejado en el caso de algunos artistas, ya que no todos a diferencia del folclore patrimonial, reconocen una relación con la cultura originaria, como es el caso de De Chilena, la agrupación cuequera, en su trabajo musical no expresa una relación directa con la cultura mapuche, sino más bien, manifiestan que en su trabajo las temáticas tienen relación con los personajes típicos de la región, en el sujeto recolector, la persona que trabaja la tierra, el/la campesina, sin presentar una categorización de los sujetos, se habla de persona/habitante de la región de La Araucanía, sin considerar si es mapuche, mestizo o chileno. Estos personajes y estas relaciones se generan en un espacio particular: La Feria Pinto, la agrupación cuequera considera este territorio, como el lugar en donde convergen la multiculturalidad de la Araucanía, que esta atraería tanto a ricos y a pobres, como a chilenos y a mapuche.

En cuanto a la multiculturalidad de la región, es concebida de manera homogénea por ambos folclores, cada uno de los artistas reconoce la fuerte presencia de esta y las diferencias culturales que existen. En la mayoría de los casos de artistas emergentes como patrimoniales, incorporan a su música, temáticas e instrumentos provenientes de la cultura ajena (mapuche/ chilena), este sincretismo realizado por los cultores, tiene como motivaciones principales, en el caso de del folclore emergente, expresar la vinculación con la cultura originaria, además de colaborar en su preservación, por otro lado, en el caso de la música patrimonial, los artistas incorporan elementos occidentales, para así tener llegada en el público chileno, para que tanto su lírica como melodía, sea comprendida por todos los grupos culturales que viven en La Araucanía. Otra motivación importante, es la preocupación por la pérdida del conocimiento y de las tradiciones originarias, producto del multiculturalismo asimétrico, en el cual la



cultura chilena cada vez se encuentra más por sobre la cultura mapuche, los artistas mencionan que con la innovación y la incorporación de instrumentos occidentales, se puede ayudar en la preservación del conocimiento y las tradiciones.


La música folclórica de la región, tanto emergente como patrimonial, mantiene un fuerte vínculo identitario con el territorio, tanto urbano como rural, y con las tradiciones y conocimiento de la cultura mapuche.

Finalmente, se puede concluir que las relaciones de ambos folclores para con la industria, en la praxis se presentan de forma similar, las diferencias se abocan más que nada al concepto manifestado de industria, muy relacionado desde ambos, a una ausencia de esta. Por otro lado, la expresión de identidad regional, se presenta en el folclore emergente como un reconocimiento del territorio y una incorporación de instrumentos mapuche, a excepción del caso De Chilena. En el folclore emergente, todos los cantores manifestaron un vínculo y una relación mucho más estrecha para con la cultura mapuche, los cuatro sujetos expresaron realizar música de raíz mapuche, incluso,

A. Nahuelpan y E. Avendaño, consideran su música como canto mapuche y no así folclore. Se podría presumir además, la presencia de factores generacionales que influirían en la música folclórica local, los cantores del folclore patrimonial manifiestan una trayectoria de más de 30 años, ubicándose entre los 45 a 90 años aproximadamente, mientras que en el folclore emergente, las edades de los propios sujetos fluctúan entre 25 y 35 años. Se expresa entonces, desde los cantores patrimoniales, la pérdida de las tradiciones, las que se concentrarían cada vez más en la gente de mayor edad, manifestando así, la importancia del rescate y del reconocimiento de la música folclórica y música mapuche de la región, donde la oportunidad de ello se encontraría en los jóvenes.

Se pueden identificar, de acuerdo a lo expuesto, el hallazgo de nuevas interrogantes en relación a la temática, y que son nichos, y posibles espacios para la realización de nuevas investigaciones en un futuro, como lo son por ejemplo, cuestiones relacionadas a la industria cultural musical de la región, si esta presenta elementos propicios para su desarrollo.

¿Qué es lo que sucede en la región de la Araucanía, que la industria musical no tiene alcances?, ¿Cuál es la percepción de los músicos de la región, de la industria musical en un futuro próximo?. Por otro lado, en cuanto a la identidad regional, ¿Cómo puede realizarse un rescate de las costumbres y tradiciones musicales por parte de los propios sujetos del folclore en la región?, ¿Qué sucederá con estas costumbres, si se encuentran concentradas en las personas y generaciones de mayor edad?, ¿Qué rol puede cumplir la gente joven de la región en este rescate y preservación? Finalmente, y más abocado a las pretensiones investigativas, ¿Qué es y qué no es folclore, depende de quién lo



define?, ¿Cuándo el folclore deja de ser patrimonial, si actualmente también incorpora elementos foráneos?, ¿El folclore emergente podrá ser considerado patrimonial en las próximas generaciones?

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988). La industrial Cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En Adorno, T y Horkheimer, M. (1988) *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, [en línea]. Revista Iberoamericana de Comunicación. Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/adorno_horkheimer.pdf [Consulta: 2013, 20 de abril].
- Barros, R., Dannemann, M. (2002). Los problemas de la investigación del folklore musical chileno. *Revista musical chilena*, vol. 56, núm. especial, pp. 105-119. [en línea] Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902002005600015&script=sci_arttext [Consulta: 2013, 20 de abril].
- Berho, M. (2010). *Productores de Arte y Cultura en La Araucanía*. Universidad Católica de Temuco. 1º edición, Imprenta B&P impresores, Temuco, Chile.
- Bonfil, G. (1988). La Teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. Anuario Antropológico N° 86, pp. 13-53. Editora Universidade de Brasilia/Tempo Brasileiro [en línea] Disponible en: <http://ciesas.edu.mx/Publicaciones/Clasicos/articulos/TeoriadelControl.pdf> [Consulta: 2013, 29 de Julio]
- Brunner, J., Barrios, A., y Catalán, C. (1989). *Chile: Transformaciones culturales y modernidad*. FLACSO, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Editorial Salesianos, Santiago de Chile.
- Canales, M. (2006). Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios. LOM Ediciones. Primera Edición. Santiago de Chile.
- Canclini, N. (1989, junio). *¿Quiénes usan el patrimonio? Políticas culturales y participación social*. Ponencia presentada en las Jornadas Taller: El uso del Pasado, F. Cs. Ns. y Museo, La Plata, Argentina.
- CNCA, (2012). *Política cultural regional 2011- 2016, La Araucanía*. Temuco: Consejo Regional de la Cultura y de las Artes. **103 | P á g i n a**
- CRCA, (2005). *La Araucanía quiere más cultura: Entre la Paz y la Esperanza. Definiciones de política cultural Región de La Araucanía 2005-2010*. Gobierno de Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región de La Araucanía.
- Cuadra, Á. (2007). *Hiper-industria cultural* Editorial Ocho Libros Editores, Santiago, Chile [en línea] Disponible en: http://mediatecalibre.cl/wp-content/files_flutter/1300807992HiperindustriaCultural.pdf Consulta [2013, 4 de abril]

- Da Costa García, T (2009) "*Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60*". *Rev. music. chil.* [en línea] vol. 63, núm. 212. pp. 11-28. Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000200003&script=sci_arttext Consulta [2013, 4 de abril]
- Donoso, K. (2009) "*Por el arte-vida del pueblo: Debates en torno al folclore en Chile. 1973-1990*". *Rev. music. chil.* vol. 63, núm. 212. pp. 29-50 [en línea] Disponible en: http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902009000200004&script=sci_arttext Consulta [2013, 1 de mayo]
- Delgado, J. y Gutiérrez, J. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Tercera impresión. Madrid, España: Editorial Síntesis S.A.
- DIBAM, (2005). *Memoria, cultura y creación. Lineamientos políticos*. Dirección de bibliotecas, archivos y museos. Memoria 2000- 2005. Santiago, Chile. [en línea] Disponible en: http://www.anfudibam.cl/Nueva_planta/Memoria,%20cultura%20y%20creaci%C3%B3n.pdf Consulta [2013, 10 de abril]
- Etzkorn, P. (1982). Sociología de la práctica musical y de los grupos sociales. En "Los componentes de la música", *Revista internacional de Ciencias Sociales*, UNESCO [en línea] Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000547/054739so.pdf> [Consulta: 2013, 20 de abril]
- García, D. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock. *Revista Nómadas* [en línea] Núm. 29, octubre-sin mes, pp. 187-199. Disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=105112131014> Consulta [2013, 20 de abril]
- IDER, (2009). *Estudio para el fortalecimiento de Identidad Regional. Región de la Araucanía*. Gobierno Regional de la Araucanía [en línea] Disponible en: http://www.territoriochile.cl/1516/articles-83979_recurso_1.pdf Consulta [2013, 15 de abril]
- León Villagrán, M. y Ramos Rodillo, I (2011). "*Sonidos de un Chile profundo. Hacia un análisis crítico del Archivo Sonoro de Música Tradicional Chilena en relación a la conformación del folclore en Chile*" Chile, *Rev. music. chil.* [en línea], vol.65, núm. 215, pp. 23-39. Disponible en: <http://www.scielo.cl/pdf/rmusic/v65n215/art02.pdf> Consulta [2013, 30 de abril]
- Pérez, C. & del Val, F. (2009) El rock como campo de producción cultural autónomo: autenticidad y producción discográfica durante la constitución del rock. *Intersticios, Revista sociológica de pensamiento crítico* [en línea], vol.3, núm.

- 2, pp. 181-192. Disponible en: <http://www.intersticios.es/article/view/4421> Consulta [2013, 12 de abril]
- Pérez, R. (2010). Reseña de: "Música y sociedad. Análisis sociológico de la cultura musical de la posmodernidad" de Jaime Hormigos Ruiz. En *Revista RES* núm. 13 pp. 145-148. [en línea] Disponible en: <http://www.fes-web.org/uploads/files/res/res13/12.pdf> [Consulta: 2013, 5 de mayo]
- Prieto, R. (2009). *Estudio para el fortalecimiento de la Identidad Regional. Región de la Araucanía*. Microestudio de casos de Patrimonio Inmaterial en la Región de la Araucanía, Chile.
- Real Academia Española (2001). En Diccionario de la lengua española (22. a ed.) Recuperado de <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=emergente>, Consulta [2013, 29 de abril]
- Ruiz, J. (2009). Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicas. *Revista FGS Forum Qualitative Sozialforschung* [en línea] vol. 10, núm. 2, Art. 26. Disponible en: [http://digital.csic.es/bitstream/10261/64955/1/Art%C3%ADculo%20FQS%20\(espa%C3%B1ol\).pdf](http://digital.csic.es/bitstream/10261/64955/1/Art%C3%ADculo%20FQS%20(espa%C3%B1ol).pdf) [Consulta: 2013, 24 de diciembre]
- Serbia, J. K. (2007). *Diseño, muestreo y análisis de la investigación cualitativa*. Hologramática Facultad de Ciencias Sociales, pp. 123-146.
- Serravezza, A. (1988). Las tradiciones especulativas de la sociología de la música y la estética. *Revista de Sociología*, 1988, N° 29: Sociología de la música [en línea] Disponible en: <http://ddd.uab.cat/pub/papers/02102862n29/02102862n29p62.pdf> [Consulta: 2013, 29 de abril]
- Steingress, G. (2008). La música en el marco de análisis de la cultura contemporánea: un replanteamiento teórico y metodológico. *Política y Sociedad*. Vol. 45. Núm. 1. 2008. [en línea] Disponible en: <http://revistas.ucm.es/cps/11308001/articulos/POS00808130237A.PDF> [Consulta: 2013, 20 de mayo]
- Supicic, I. (1988). Sociología musical e historia social de la música. *Revista de Sociología*, 1988, N° 29: Sociología de la música. [en línea] Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/papers/article/viewFile/25016/56403> [Consulta: 2013, 17 de mayo]
- UNESCO, (2003). *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial*. Paris.



ANEXOS

CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo_ he sido invitado/a a participar en la investigación denominada “*Folclore de la Región de la Araucanía: Relaciones en su vínculo con la industria cultural musical y la expresión de identidad regional*”. Este es un estudio de investigación científica, enmarcado dentro de la asignatura Seminario de Investigación Aplicada, que cuenta con el apoyo de la Universidad de la Frontera, específicamente con la carrera de Sociología.

Entiendo que en este estudio se me entrevistará y responderé una pauta de preguntas abiertas, las cuales abarcan distintas interrogantes en torno a la temática del folclore en la región, la industria cultural musical y la identidad regional.

Declaro haber sido informado que mi participación es voluntaria y la información registrada será utilizada para fines académicos, es decir, la información que proporcione, será usada sólo con fines de investigación, para obtener mayor conocimiento sobre el tema de la música folclórica en la Región de la Araucanía.

Nombre

Firma

Lugar y Fecha

OPERACIONALIZACIÓN

Objetivos	Categorías	Dimensiones	Subcategorías	Guión entrevista	
				Artistas	Área de industria
Identificar las relaciones de la música folclórica patrimonial y emergente de la región de La Araucanía con la industria cultural musical	Relación industria musical cultural y folclore	Folclore patrimonial	Producción	<ul style="list-style-type: none"> • Concepto de industria cultural. • Conocimiento del desarrollo y trabajo de la industria cultural en la región. • Postura/opinión respecto al trabajo de la industria cultural con la música folclórica. • Grabación de discos/Trabajo estudio. • Presentaciones y gestión de eventos. • Conocimiento de artistas locales vinculados a la industria cultural 	<ul style="list-style-type: none"> • Desempeño y relación de su trabajo con la industria musical • Desarrollo de industrias culturales en la región • Artistas/bandas con las cual se ha trabajado. • En comparación a nivel nacional, desarrollo de la industria cultural en la región • Género musical que más se destaca e interesa. • Desarrollo y proyecciones del folclore en la región.
			Difusión	<ul style="list-style-type: none"> • Principales medios utilizados para la difusión de su música. • Acción de la industria cultural en la difusión musical. 	<ul style="list-style-type: none"> • Acción de la industria cultural en la difusión musical.
			Financiamiento / Fomento	<ul style="list-style-type: none"> • Estatal (Fondos concursables, CNCA y Ley de donaciones culturales) • Privados (ONG'S, productoras, empresas y sujetos particulares) • Propio/Autogestionado 	<ul style="list-style-type: none"> • Relación de la industria con la institucionalidad o área pública (Fondos concursables, CNCA y Ley de donaciones culturales) • Relación de la industria cultural con el área privada

					(ONG'S, productoras, empresas y sujetos particulares)
			Distribución	<ul style="list-style-type: none"> • Principales medios utilizados para la distribución de su música • Acción de la industria cultural en la distribución musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Acción de la industria cultural en la distribución musical
		Folclore emergente	Producción	<ul style="list-style-type: none"> • Concepto de industria cultural. • Conocimiento del desarrollo y trabajo de la industria cultural en la región. • Postura/opinión respecto al trabajo de la industria cultural con la música folclórica. • Grabación de discos/Trabajo estudio. • Presentaciones y gestión de eventos. • Conocimiento de artistas locales vinculados a la industria cultural 	<ul style="list-style-type: none"> • Desempeño y relación de su trabajo con la industria musical • Desarrollo de industrias culturales en la región • Artistas/bandas con las cual se ha trabajado. • En comparación a nivel nacional, desarrollo de la industria cultural en la región • Género musical que más se destaca e interesa. • Desarrollo y proyecciones del folclore en la región.
			Difusión	<ul style="list-style-type: none"> • Principales medios utilizados para la difusión de su música. • Acción de la industria cultural en la difusión musical. 	<ul style="list-style-type: none"> • Acción de la industria cultural en la difusión musical.
			Financiamiento	<ul style="list-style-type: none"> • Estatal (Fondos concursables, CNCA y Ley de donaciones culturales) • Privados (ONG'S, productoras, empresas y 	<ul style="list-style-type: none"> • Relación de la industria con la institucionalidad o área pública (Fondos concursables, CNCA y Ley de donaciones culturales)

				<ul style="list-style-type: none"> sujetos particulares) • Propio/Autogestionado 	<ul style="list-style-type: none"> • Relación de la industria cultural con el área privada (ONG'S, productoras, empresas y sujetos particulares)
			Distribución	<ul style="list-style-type: none"> • Principales medios utilizados para la distribución de su música • Acción de la industria cultural en la distribución musical 	<ul style="list-style-type: none"> • Acción de la industria cultural en la distribución musical
Caracterizar en el folclore patrimonial y emergente la influencia de la industria cultural musical en la expresión de identidad regional	Relación folclore e identidad regional	Folclore patrimonial	Territorio	<ul style="list-style-type: none"> • Vinculación de su obra con el territorio regional • Influencia del lugar de origen • Sentimiento de pertenencia al territorio en relación a su música. 	
			Reconocimiento	<ul style="list-style-type: none"> • Concepto de identidad regional • Concepto de folclore. • Imagen de folclore regional. • Fortalezas y carencias del trabajo musical folclórico de la región. • Expresión de la identidad en su trabajo musical • Consideración de la música como vehículo de expresión identitaria. • Reconocimiento de la identidad regional por parte de la industria 	<ul style="list-style-type: none"> • Concepto de identidad regional • Consideración de la música como vehículo de expresión identitaria. • Identidad que se refleja en la música folclórica local • Figura del folclore en relación a otros géneros musicales en la expresión de identidad • Principales artistas de folclore en la región. • Reconocimiento de la identidad regional por parte de la industria
			Influencia	<ul style="list-style-type: none"> • Inicio/cercanía a la música • Artistas, Música e instrumentos 	

				<ul style="list-style-type: none"> • Género musical al cual pertenece. 	
			Multiculturalidad	<ul style="list-style-type: none"> • Vinculación con la cultura Mapuche. • Vinculación con la cultura chilena. • Percepción de la multiculturalidad de la región. • Asociatividad de los artistas de folclore de la región. • Interés por la multiculturalidad regional por parte de la industria 	<ul style="list-style-type: none"> • Relación de la música con el contexto de la región. • Asociatividad de los artistas de folclore de la región. • Interés por la multiculturalidad regional por parte de la industria
		Folclore emergente	Territorio	<ul style="list-style-type: none"> • Vinculación de su obra con el territorio regional. • Influencia del lugar de origen. • Sentimiento de pertenencia al territorio en relación a su música. 	
			Reconocimiento	<ul style="list-style-type: none"> • Concepto de identidad regional. • Concepto de folclore. • Imagen de folclore regional. • Fortalezas y carencias del trabajo musical folclórico de la región. • Expresión de la identidad en su trabajo musical. • Consideración de la música como vehículo de expresión • identitaria. • Reconocimiento de la 	<ul style="list-style-type: none"> • Concepto de identidad regional. • Consideración de la música como vehículo de expresión • identitaria. • Identidad que se refleja en la música folclórica local. • Figura del folclore en relación a otros géneros musicales en la expresión de identidad. • Principales artistas de folclore en la región. • Reconocimiento de la



				identidad regional por parte de la industria.	identidad regional por parte de la industria.
			Influencia	<ul style="list-style-type: none">• Inicio/cercanía a la música.• Artistas, Música e instrumentos.• Género musical al cual pertenece	
			Multiculturalidad	<ul style="list-style-type: none">• Vinculación con la cultura Mapuche.• Vinculación con la cultura chilena.• Percepción de la multiculturalidad de la región.• Asociatividad de los artistas de folclore de la región.• Interés por la multiculturalidad regional por parte de la industria.	<ul style="list-style-type: none">• Relación de la música con el contexto de la región.• Asociatividad de los artistas de folclore de la región.• Interés por la multiculturalidad regional por parte de la industria




ENTREVISTA EN PROFUNDIDAD BASADA EN GUIÓN: FOLCLORE PATRIMONIAL/EMERGENTE DOS CATEGORÍAS PRINCIPALES DE ACUERDO A OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN

- Relación industria musical cultural y folclore.
- Relación identidad regional y folclore.

Guión de entrevista:

- Concepto de industria cultural.
- Conocimiento del desarrollo y trabajo de la industria cultural en la región.
- Postura / opinión respecto al trabajo de la industria cultural con la música folclórica.
- Grabación de discos/ Trabajo estudio.
- Presentaciones y gestión de eventos.
- Conocimiento de artistas locales vinculados a la industria cultural
- Principales medios utilizados para la difusión de su música.
- Acción de la industria cultural en la difusión musical.
- Financiamiento:
 - Estatal (Fondos concursables, CNCA y Ley de donaciones culturales)
 - Privados (ONG'S, productoras, empresas y sujetos particulares)
 - Propio / Autogestionado
- Principales medios utilizados para la distribución de su música
- Acción de la industria cultural en la distribución musical
- Reconocimiento de la identidad regional por parte de la industria
- Vinculación de su obra con el territorio regional
- Influencia del lugar de origen
- Sentimiento de pertenencia al territorio en relación a su música.
- Concepto de identidad regional
- Concepto de folclore.
- Imagen de folclore regional.

- 
- Fortalezas y carencias del trabajo musical folclórico de la región
 - Expresión de la identidad en su trabajo musical
 - Consideración de la música como vehículo de expresión identitaria.
 - Influencias:
 - Inicio / cercanía a la música
 - Artistas, Música e instrumentos
 - Interés por la multiculturalidad regional por parte de la industria
 - Género musical al cual pertenece
 - Vinculación con la cultura Mapuche.
 - Vinculación con la cultural chilena
 - Percepción de la multiculturalidad de la región.
 - Asociatividad de los artistas de folclore de la región.